

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:

***минуле, сучасне,
шляхи розвитку***

Збірник наукових праць

*Наукові записки
Рівненського державного гуманітарного
університету*

Випуск 13

Засновано у 2000 році

Рівне – 2008

ББК 63.3(4Укр)-7
У45
УДК 94(477)

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип.13. – Рівне: РДГУ, 2008. – 184 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів та музейних установ, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

Редакційна колегія:

Головний редактор: **Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету

Баканурський А.Г.	– доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)
Бондарчук Я.В.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Острог)
Горпенко В.Г.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Захарчук-Чугай Р.В.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Іваницький А.І.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Ільченко О.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Кияновська Л.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Львів)
Овсійчук В.А.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Постоловський Р.М.	– кандидат історичних наук, професор, Заслужений діяч науки і техніки України (Рівне),
Граб О.В.	– кандидат мистецтвознавства, доцент (Рівне)
Ричков П.А.	– доктор архітектури, професор (Рівне)
Станішевський Ю.О.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Троян С.С.	– доктор історичних наук, професор (Рівне)
Федорук О.К.	– доктор мистецтвознавства, професор (Київ)
Стоколос Н.Г.	– доктор історичних наук, професор (Рівне)
Жилуок С.І.	– доктор історичних наук, професор (Рівне)

Упорядник тому: проф. **Виткалов В.Г.**

Рецензент: **Афанасьєв Ю.Л.** – доктор філософських наук, професор, зав кафедрою мистецтвознавства та експертної діяльності ДАКККІМ

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 8 від 28 березня 2008 р.)

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова № 2409/2 від 9.02.2000 р.).

ISBN 978–966–8424–76–2

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2008

ВІТЧИЗНЯНІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОБЛЕМИ НА ЗЛАМІ ЕПОХ (ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ)

Тринадцятий випуск фахового наукового збірника „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку”: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету, продовжує традиції попередніх (складається із трьох розділів, предметом уваги яких залишається історико-мистецька спадщина України, теоретико-мистецька проблематика вітчизняної культури і розділ повідомлень та рецензій) і концентрує увагу на культурно-мистецькій сфері переважно західноукраїнських теренів. Його відмінністю є лише те, що фактично увесь **перший розділ** (10 розвідок із 12) присвячено культурно-мистецьким процесам, що розгорталися у досить обмеженому часовому просторі, а саме наприкінці XIX – першій третині XX століття на зазначених вище теренах.

Галичина і, частково, Волинь у цей період являли собою унікальний культурний феномен, який багато в чому визначав й напрями розвитку мистецької сфери, давши чимало яскравих діячів, що виявили себе у діяльності „Руської трійці”, хорових й театральних колективах „Руської Бесіди”, малярській церковній та світській сферах, культурній праці Перемиської композиторської школи тощо. Саме вони закладали міцні підвалини професійної художньої культури. Їх діяльність згодом вплинула не лише на власне оточення, але й на творчість майбутніх професійних митців, починаючи від В.Барвінського й до Р.Сімовича, В.Нагірного, І.Труша, М.Колесси та С.Людкевича. Причина цього загально відома. Західна Україна упродовж тривалого історичного періоду розвивалась у руслі європейської культурної традиції, перебуваючи у складі Литви, Польщі, Австрії. Тобто ці землі більшою мірою зберігають культурно-мистецькі впливи згаданих вище різновекторних за політичним спрямуванням країн і, відповідно, їхніх культур. Тим більше, що фактично на усіх територіях, що знаходилися під тривалим культурним протекторатом Польщі, художня (приміром, музична) освіта була обов’язковою (гра на музичних інструментах, музично-теоретичні дисципліни, хоровий спів тощо) і залишалася важливим чинником у культурній протидії з православними.

Саме там, у Перемишлі, Львові, Дрогобичі, Станіславі та навколишніх містечках, вже у другій половині XIX століття, спираючись на організаційно-культурний досвід подібних європейських структур, почали формуватися оригінальні вітчизняні культурні осередки („Просвіта”, „Боян”, „Руська Бесіда”, „Сокіл”, „Січ” та інші їм подібні з численними філіями), що не лише закладали читальні та книгозбірні, але й надавали останнім широкі повноваження; вони існували як окремі підрозділи із власною адміністрацією та організаційними обов’язками, влаштовували різноманітні мистецькі заходи тощо. Інакше кажучи, універсалізм цих осередків значно пожвавив культурно-мистецьке життя краю, розширював світоглядну базу перш за все молодого покоління українців. Керівництво цих структур, яке часто саме ставало у провіді масового хорового та театального руху, започаткувало низку інструментальних мистецьких колективів, в результаті чого значні маси місцевого населення були втягнуті в активну культурну діяльність, демонструючи високий рівень суспільної свідомості й соціальної активності. Підтримані прогресивними церковними діячами, які часто самі очолювали подібні об’єднання та рухи, ці починання дали досить швидко свій позитивний результат.

З кінця XIX століття, під впливом загальноєвропейських зрушень у художній практиці, на вищезгаданих теренах формуються культурно-мистецькі угруповання іншого гатунку, в основі діяльності яких лежить орієнтація на модерні тенденції Західної Європи. „Молода муза” в особі її кращих представників (П.Карманського, Б.Лепкого, С.Чарнецького, М.Яцківа, В.Бирчака та ін.) разом з іншими мистецькими структурами виступили ідеологами національної доктрини українців, а їх творчість стала виявом історично зумовленої реакції письменників та загалом вітчизняних митців на складні обставини доби. Тому більшості творів „молодомузівців” притаманною виявилася національно-культурна тематика, хоча згадані модерністи не уникали поєднання традицій із новою манерою поетичного письма. В результаті чого західноукраїнські терени першої третини XX століття стали для всієї України взірцем непокори будь-якому насильству, а з іншого боку, зразком високого

патріотизму, політичної та естетичної культури загалом.

Тож чимало матеріалу першого розділу аналізованого збірника присвячено дослідженню витоків, невідомих граней творчості як окремих мистецьких колективів чи об'єднань Західної України, широкого спектру гастрольно-концертної діяльності, аматорського мистецького руху в його творчому розмаїтті (Савка А., Граб О., Воловець М., Бермес І., Романюк Л.), так і знакових постатей краю – В. Барвінського (Назар-Шевчук Л.), о. М. Вербицького, о. І.Лаврівського (Забута Б.), Н. Хасевича (Крайлюк Л.) та ін.

Аналізуються тут і широкі міжкультурні контакти вітчизняних митців із кращими представниками західноєвропейських центрів, участь останніх в організації культурно-мистецького життя краю, вплив провідних діячів Європи (Р.Штрауса, Г.Малера, Р.Леонкавалло) на становлення професійних форм української культури тощо. Широке громадське визнання та висока оцінка виконавської майстерності художніх колективів, сформованих із різних соціально-демографічних груп місцевого населення, поданих у представлених розвідках на підставі архівних матеріалів, підтверджує той факт, що при наполегливій спільній праці організаторів об'єднань, диригентів та виконавців, чітко визначеній меті діяльності та політичній волі, навіть в умовах політичної несвободи можливе досягнення високих культурно-мистецьких результатів. Чи не є це яскравим прикладом для наслідування сучасним громадсько-культурним діячам України?

На окрему увагу заслуговують матеріали дослідниці зі східної України – Крупеніної Л., у яких, на відміну від її попередників, увага концентрується на не до кінця з'ясованих обставинах визначення сукупності умов виникнення на території сучасної України другої половини XIX століття нового культурного феномену – художніх об'єднань майстрів образотворчого мистецтва, зокрема Товариства південноросійських художників в Одесі, яке, разом із подібними структурами, сформованими у Києві та Харкові в останній третині цього століття під впливом Петербурзького Товариства пересувних художніх виставок, відіграло важливу роль у становленні національної школи живопису, підготовці професійних мистецьких кадрів.

Інша дослідниця, Рось З., матеріалами якої й завершується перший розділ збірника, робить досить вдालу спробу виявити сутність та визначити провідні причини не досить успішних експериментів зі становленням і функціонуванням джазового мистецтва в культурному просторі незалежної України. Залучаючи різноманітну інформацію стосовно організації та функціонування подібного виду художньої практики, його наукового підґрунтя у провідних країнах світу, автор намагається накреслити шляхи подальшого розвитку цього унікального в світовій мистецькій структурі явища на українських теренах, акцентуючи увагу на розширенні викладання відповідних фахових дисциплін у мистецьких навчальних закладах, створенні нових мистецьких факультетів за прикладом європейських країн, покращення матеріально-технічної та видавничої бази колективів, збільшенні кількості різноманітних фестивалів та конкурсів джазового мистецтва тощо.

У цьому розділі, цілком природно, авторами найбільше використовується архівної інформації, що не лише надає цим розвідкам глибокого наукового статусу, дозволяє по-новому поглянути на художню діяльність того чи іншого регіонального колективу, терену, або окремого діяча з висоти XXI століття, помітити тенденції та, почасти, нереалізовані можливості у мистецькій практиці загалом, але й значно розширює джерельну базу вивчення історико-культурного процесу України упродовж значного періоду.

А загалом, як свідчать представлені матеріали, автори (значна частина з яких – постійні) аналізованого збірника упродовж чималого періоду досить ефективно розробляють заявлену проблематику, поступово усуваючи „білі плями” з культурної карти країни, тому їхні розвідки відрізняються, так би мовити, відповідною „прагматичністю”, більшою конкретикою та, безумовно, належною науковою аргументацією. Чимало матеріалу присвячено тут локальній культурно-мистецькій справі, яку розробляють науковці місцевих ВНЗ. Це ще одна характерна риса сучасного наукового життя: дослідник постійно знаходиться у тому культурному середовищі, яке вивчає, добре обізнаний з його носіями, достатньо глибоко знає місцеву джерельну базу. Це, з одного боку, компенсує йому брак інформації з інших друкованих джерел, які часто не надходять до „периферійних” ВНЗ, і не дають підстав для проведення порівняльного аналізу, а з іншого - робить ці розвідки надзвичайно

насиченими саме місцевим, унікальним матеріалом, який згодом втілиться у відповідну друковану продукцію. Теж друковану досить обмеженим накладом через все ті ж нерозв'язані фінансові проблеми.

Другий розділ збірника охоплює теоретико-мистецьку проблематику в її історичній ретроспективі і є досить строкатим за своїм змістом. Це і мистецтвознавчі дискусії стосовно поглядів на художній твір, його естетичну цінність, закладені у концепціях Р.Інгардена та М. Вілліса (Шевчук К.), і розгляд стану української культури в постмодерній ситуації та пошуках шляхів виходу із кризи (Шевчук Д.). Проте музикознавча сфера у різноманітних її вимірах домінує й тут: основні віхи еволюції концерту для валторни у європейському музичному мистецтві на прикладі творчості Й.С.Баха, К.М.Вебера, В.-А.Моцарта, П.Гіндеміта (Палійчук І.), музична медієвістика в середовищі української еміграції другої половини ХХ століття, що знайшла свій вияв у дослідженнях Ф.Стешка, П.Маценка, О.Кошиця, М.Федоріва, А.Рудницького (М.Трощук) та особливості творчої манери Андрія Гнатишина, базованої на широкому використанні не лише традиційних літургійних жанрів, але й зверненні його до паралітургійних зразків, що відобразилися в аранжуванні ним духовних піснеспівів тощо. У цьому контексті звернемо увагу й на розвідку Н.Толошняк, присвячену аналізу жанрово-стилістичних особливостей хорової спадщини сучасного українського композитора Ярослава Бабинського, зокрема на образному контексті, тематиці творчості, символічному ряді митця.

Традиційно у наших збірниках розглядаються актуальні проблеми побутування та вдосконалення народного інструментарію, еволюція мистецьких складів художніх колективів в історико-культурній ретроспективі, регіональний репертуар народних митців, доля цього виду мистецтва в умовах розгортання світових глобалізаційних процесів тощо, як і проблематика інструментального виконавства загалом. Тож і в аналізованому розділі чималий обсяг дослідницького матеріалу концентрує увагу на подібній проблематиці, зокрема поліетнічному змісті підготовки фахівців у київській скрипковій школі кінця ХІХ – першої третини ХХ століття (Волощук Ю.), особливостях звуковидобування в народно-інструментальній виконавській практиці, зокрема в методиці гри на бандурі та баяні (Брояко Н., Князев Ф.). Адже теоретико-методологічні розробки провідних митців у цьому напрямі, як і технічне вдосконалення самих інструментів, що здійснювалося упродовж ХХ століття, зробили значні кроки вперед і вимагають відповідного вдосконалення й виконавської техніки. Та й основні закономірності та фундаментальні положення загальної психології в контексті застосування їх у музично-виконавській діяльності інструменталістів (баяністів, в особливості) лише допоможуть слухачам краще усвідомити зміст мистецького твору.

У контексті вищенаведеного, пісенна естрада, форми її функціонування в сучасній масовій художній свідомості, теж залишається справді унікальним феноменом ХХ – початку ХХІ століття. Адже ринкові відносини на теренах колишнього СРСР – це дещо інше, ніж поняття „європейський ринок” і для форм побутування цього виду мистецтва зокрема. Тож думки провідного митця, який більшу частину свого життя присвятив українській естрадній пісні як виконавець та організатор згодом чималої кількості естрадних програм, – народного артиста України М. Мозгового, – дають змогу по-новому поглянути на цей культурний феномен, прослідкувати його еволюцію, розглянути, власне, сутність *саме* української естради, її репертуар у контексті тих суспільних трансформацій, що відбувалися в нашій країні упродовж чималого відтинку її історичного поступу.

Ще дві розвідки, авторами яких є Фархутдінова Ю. та Драганчук В., спрямовані на з'ясування особливостей впливу музичного мистецтва (ритм, динаміка, висота звука, тембр) на психофізіологічний стан людини. Основна увага в них приділяється аналізу форм, методів та перспективам сучасної музичної терапії. В результаті проведеного експерименту та аналізу світового досвіду, дослідниця (Драганчук В.) висловлює припущення, що у разі знаходження лінгво-резонансного або мелодико-лінгвістичного способів спілкування з ДНК людини, практика оздоровлення людства зможе легко перейти з традиційної площини в музично-терапевтичну.

Рецензії на нові видання (у даному випадку йдеться про книгу Р.Д.Михайлової „Художня

Розділ 1. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

УДК 78.087.681

О.З. Гринюк

ЄВРОПЕЙСЬКІ ТРАДИЦІЇ ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ (XIII-XVIII ст.)

З найдавніших часів і до сьогодні основою музичного виховання, як відомо, є вокально-хорова підготовка. У процесі хорових занять у дітей розвиваються музичні здібності, мислення, пам'ять, увага, творча активність. Проблеми дитячого хорового співу розробляються в основному у сфері педагогічної науки та в рамках загальноосвітньої школи. В цій галузі накопичено великий теоретично-методичний і практичний досвід. Однак, нині дитяче хорове виконавство виходить за межі суто музичного виховання, досягаючи часом високого професійного рівня, а тому потребує відповідного наукового обґрунтування.

Більш того, виникає новий ракурс дослідження цієї важливої проблеми – вивчення взаємозв'язку європейських традицій розвитку дитячого хорового співу та національних здобутків в цій галузі. Адже цілком закономірним є той факт, що дитяче хорове виконавство, як невід'ємна складова культурно-мистецького життя нації, не могло розвиватись у загальноісторичному вакуумі. Тим паче, що доля Західної України впродовж тривалого відрізка історії складалась таким чином, що їй приходилось існувати під егідою різних імперій – Литви, Польщі, Австрії. Тому розглядаючи музичне мистецтво краю, зокрема галузь дитячого хорового виконавства, необхідно враховувати істотні культурні впливи розвитку цих метрополій, простежити зв'язки з різними виконавськими школами, які безпосередньо вплинули як у плані загальноестетичному, так і в плані вокально-хорової технології.

Питання сутності дитячого хорового виховання завжди були предметом дослідження багатьох вчених, педагогів, музикознавців України та зарубіжжя. Так, проблеми музичної освіти розглядаються у монографічних працях, наукових статтях В.Барвінського [2], С.Бабишина [1], С.Уланової [10], Я.Ісаєвича [4], Р.Пельчара [11], Л.Мазепи [9] та ін.

Методикою дитячого хорового співу займались провідні вчені України, Росії, країн Прибалтики, а також Німеччини, Болгарії, Угорщини (Д.Кабалевський, В.Шацька, І.Зеленецька, Б.Асаф'єв, Д.Зарін, З.Кодаї, К.Орф та ін.).

Однак, незважаючи на широкий спектр музикологічних досліджень, поза увагою музикознавців залишилось ґрунтовне вивчення впливу європейських традицій дитячого хорового співу на становлення і розвиток вітчизняного дитячого хорового виконавства.

Метою статті є узагальнення історичного досвіду дитячого хорового виховання у Західній Україні в контексті загальноєвропейських тенденцій розвитку дитячого хорового руху.

Дитяче хорове виховання в Україні має давні і міцні традиції. Ще в період ранньофеодальної держави Київської Русі (IX-XII ст.) виникають перші християнські школи, в яких, крім книжного письма, великого значення надавалось музичному вихованню, що на практиці означало навчання хоровому культовому співу.

Вивчаючи процес музичної освіти Давньої Русі, зокрема на території сучасної Галичини, науковець С.Бабишин відмічав, що шкільний культовий спів у загальних рисах був близький до традиційних форм знаменного співу, й відрізнявся від нього певною мелодійною простотою. А сам стиль співу мав характер хорової речитації у розповідній формі, який ґрунтувався на декламації прозових текстів Псалмів [1; 33].

Інший дослідник музичної освіти та виховання в Україні за княжих часів, композитор

В.Барвінський, зазначав, що церковний спів у Галичині мав візантійське походження і у своїй мелодичній побудові був одноголосним. Знання співу серед дітей поширювало духовенство й окремі вчителі співу – „демественники” [2; 625].

„Вчені вже не сумніваються в тому, -відмічає музикознавець Л.Корній, – що в Україні-Русі був уведений візантійський церковний спів, який лише згодом набув місцевого варіанту” [7; 62]. Актуальними із цього приводу будуть припущення Б.Кудрика щодо грецького походження візантійської церковної музики: „Византия була грецькою тільки під оглядом панівного відсотку населення та урядової мови, натомість її мистецька культура була в дійсності мало що геленською, а здебільш орієнтальною, передньоазійською. Переважав тут вплив якраз незгеленізованих провінцій бувшої Римської імперії – вплив Вірменії, Арабії й Персії. Зокрема, візантійська церковна музика оперлася на матірній праоснові всякої старохристиянської музики, спільній також Західній музиці...” [8; 7].

Таким чином, ранньохристиянські зразки української культурної музики, що лягли в основу репертуару перших дитячих хорових колективів, увібрали в себе розмаїття культурних впливів і традицій як Сходу, так і Заходу.

Після занепаду Києва у 30-х роках XII ст. центр політичного, суспільного і культурного життя Русі перемістився у її західний регіон (Галицько-Волинське князівство).

„В історії української музики цей період є дуже важливим, бо саме з нього, – відзначає музикознавець Ю.Ясіновський, – почалася поступова переорієнтація з візантійсько-балканської культурної традиції на європейську” [6; 9].

Вигідне географічне розташування Галицько-Волинських земель сприяло розвитку міжнародних торговельних зв'язків, стало визначальним чинником певної політичної та економічної стабільності, культурного життя. Найбільші міста Галицько-Волинської Русі (Володимир, Львів, Перемишль, Сянок, Холм) були вже тоді різнонаціональними. Тут поселялися колонії іноземних купців – вірмен, німців, поляків, татар, євреїв. На період XIV ст. тільки у Львові було понад десять православних церков, три вірменських, два католицьких костьоли [6; 19]. Тобто, ще у початковій фазі свого існування місто, яке з 1414 року стало столицею Галицької митрополії, знаходилось під сферою впливів не тільки візантійсько-давньослов'янського Сходу, але і Західної Європи.

Повертаючись до проблеми дитячого хорового виховання у Галицько-Волинському князівстві, слід відмітити, що саме в цей період остаточно сформувався тип української початкової школи – „дяківки”, яка проіснувала до першої половини XIX ст. Ця школа була приватною, знаходилась в домі вчителя, який за основною посадою виконував обов'язки дяка в церкві. Вчитель міг одразу мати декількох учнів, які складали „училище” [10; 296]. Музичне виховання дітей обмежувалося церковним співом, що використовувався у богослужінні та щоденному побуті. Основними підручниками зі співу були богослужбові книги, найчастіше Псалтир, а також нотовані Октоїхи й Ірмологіони.

Оскільки невід'ємним предметом освіти залишався церковний спів, то можна припустити, відмічає Б.Кіндратюк, що „учні не лише співали на слух - за вчителем-дяком, – а й знайомилися з нотописом і вчилися за його допомогою відтворювати необхідні в богослужбовій практиці співи” [6; 102]. А оскільки музичний (звуковий) смисл кулізм та інших систем запису церковних співів не мав точної визначеності (як висота звуків, так і їхня тривалість позначалися тогочасним нотописом лише відносно), то цілком імовірно,- підкреслює цей же науковець, – він міг запам'ятатися, головним чином, тільки шляхом багаторічного навчання та практики. Тобто, існує вірогідність виникнення у Галицько-Волинському князівстві спеціальної музичної освіти, яка сприяла навчанню професійних співаків, керівників церковних хорів [6; 102].

Після входження Галицької Русі до складу Литовського князівства (у другій половині XIV ст.) шкільна освіта знову набуває статусу державної. Відроджується монастирський рух, розповсюдження набувають спеціальні “співацькі” школи при монастирях, створені на зразок європейських середньовічних навчальних закладів такого типу.

Одним із найважливіших завдань кожної середньовічної школи „було плекання співу в храмі

протягом цілого року” [9; 96]. В обов’язки учнів у неділю та святкові дні входило відспівати всі церковні служби: заутреню, ранішню, основну відправу та вечірню. Співали вони також під час заупокійних відправ, брали участь в процесіях та похоронах.

Слід додати, що у церквах східного та західного обрядів широко уживаний хорівий спів. Тому єпископи та дієцезіяльні синоди дбали про розвиток літургійного співу, особливо серед учнівської молоді, що в абсолютній більшості складалася з хлопців.

У православних церковних та монастирських школах окремі учні, крім загальної підготовки, отримували й спеціальну – музичну, де „через оволодіння навичками церковного співу засвоювався образ православного християнського духовного життя” [10; 296]. Ченці-учителі здійснювали відбір музичнообдарованих хлопчиків та займалися підготовкою їх голосів для участі у церковному хорі.

У школах латинського типу, що діяли в цей період (XIV – XV ст.) на території Західної України, учнів зобов’язували, як це було притаманно усім подібним навчальним закладам Західної Європи, постійно брати участь в усіх церковних службах. Так, 1404 року галицький архієпископ Яків Стрепа зобов’язав ректора Львівської міської „граматикальної школи”, щоб він сам, або вчитель разом з учнями щоденно співали у храмі [9; 96].

Таким чином, можна зробити висновок про те, що дитячий хорівий культовий спів в епоху Середньовіччя був одним з домінуючих дисциплін як у школах православного типу, так і в освітніх закладах латинського зразка.

У результаті воз’єднання Литовського та Польського князівств (XVI ст.) мистецьке середовище краю відчутно збагатилося культурними впливами Заходу. Життя в одній державі посилювало зв’язки української культури з польською, яка розвивалася в тісних контактах із західноєвропейською. Це, в свою чергу, активно позначилося на музичному шкільництві, зокрема і на дитячому хорівому виконавстві.

Розпочався процес окатоличення українського населення; виникали латинські школи при католицьких кафедрах, що сприяли розповсюдженню освіти західноєвропейського зразка. Слід додати, що саме латинські школи відкрили доступ багатьом українцям до вищої європейської університетської освіти. Лише у Краківському університеті в цей час навчалося понад 1200 вихідців з України [10; 297].

Проявом організаторської активності Польщі стало насадження на теренах руського воєводства закону Товариства Ісусового (єзуїтів). Польський музикознавець Р.Пельчар підкреслював, що одним із найважливіших завдань єзуїтського ордену була освітньо-виховна діяльність, що проводилася в середовищі молоді [11; 43]. З цією метою у кожному місті, де осідав орден, відкривалися школи гуманітарного профілю, звані колегіями. Такі колегії діяли у Станіславі, Ярославі, Львові, Луцьку. Слід додати, що освітянські послуги у єзуїтських навчальних закладах були безкоштовними, а з метою залучення православного юнацтва до єзуїтських шкіл, вводилася ще й церковно-слов’янська мова, елементи православної обрядовості. Тому цілком зрозуміло, що ці заклади приваблювали українську молодь як рівнем освіти, яка не поступалася провідним західноєвропейським університетам, так і світським характером навчання.

Згодом при єзуїтських колегіях організовано спеціальні школи для навчання музикантів – „бурси (вбогих) музик”. Термін навчання в цих закладах становив три роки і включав такі музичні дисципліни, як гра на музичних інструментах, теорія музики, композиція та хорівий спів. Основним завданням учнів музичних бурс стали концертні виступи під час різноманітних церковних, монастирських, міських, державних чи приватних урочистостей. Для виступів вибирали костели і прилеглі до них площі, зали і подвір’я колегій. В Станіславі, для прикладу, хорова капела мала обов’язок виступати в міському „колегіаті” (раді). Натомість у Львові кожної суботи і в марійне свято бурсаки співали в каплиці Божої Матері [11; 51]. Під час виступів виконували такі музичні твори, як меси, концерти, гимни, мотети, кантати тощо.

Підсумовуючи вище наведене, слід відзначити, що діяльність цих інституцій на території

Західної України мала такі позитивні моменти:

- знайомила українську молодь з музичними зразками західноєвропейського мистецтва;
- продемонструвала приклад організації музичної освіти та виховання, а разом із цим і форм концертно-виховної діяльності.

Паралельно з єзуїтськими колегіями, авторитет яких серед українського населення був надзвичайно високий, наприкінці XVI ст. відроджується інтерес до візантійської культури, поновлюються зв'язки з константинопольською церквою. В цей же час при православних церквах та монастирях виникають громадські організації – братства, які виступили на захист своїх національних і соціальних прав та спричинилися до розвитку української культури XVI-XVIII ст.

Братства вели велику просвітницьку діяльність. Їхніми зусиллями створюється широка мережа шкіл: греко-латинсько-руських, русько-польських, греко-слов'янських [10; 301]. За візантійською традицією це світські школи, у яких на особливому місці було вивчення музики (хорового співу). За братськими статутами музика належала до наук духовних, тому вимагала широкого впровадження у виховання з раннього дитинства. З цією метою у братських школах навчали хлопчиків співу з 4-5 років одночасно з вивченням грамоти і письма. З метою покращення вокальної підготовки учнів створювалися й співочі класи.

Братства великої уваги надавали якості хорового співу, тому для підвищення майстерності хорового виконання, вони відправляли на навчання за кордон, як співаків, так і вчителів.

Підручниками зі співу у цих школах були нотолінійні ірмології. Хоча, як свідчать реєстри братських бібліотек, до навчання залучалась і західноєвропейська друкована музична література – підручники з гармонії, методичні посібники з постановки голосу, партесна хорова література [10; 302]. В описі книг Львівського братства вже 1601 року значилась книга протестантського діяча Йоганна Шпангенберга „Питання музики”, що була дуже популярною у XVI-XVII ст., як у руському, так і польському середовищі [9; 106]. Натомість, у бібліотеці старшини Львівського Успенського братства Константина Мезапети наявна книга з гармонії – *Tabulatura musices* [9; 107]. Цілком імовірно, зазначає Л.Мазепа, що вчителі братських шкіл у своїй педагогічній практиці користувалися й іншими латинськими, німецькими та польськими трактатами.

Тобто не одного тільки хорового співу навчали у братських школах Львова, Луцька та інших міст. Учні вивчали теоретичні основи музики, знайомились із музичною літературою, поширеною серед фахівців тогочасної Європи. Найбільш здібні оволодівали професією „протопсалта”, регента, „гармонізатора”, композитора [9; 101].

Доречно в цьому контексті додати, що з діяльністю братських шкіл пов'язаний розквіт хорового багатоголосного співу в Україні. Цьому сприяли значні західні впливи, а також існуюча в католицькому середовищі краю, щонайменше вже з XV ст., практика багатоголосного співу разом із новітньою мензуральною нотацією [9; 101]. З цього приводу священник Миронко у статті „Про ірмологіони і його наспіви” зазначає: „Саме, наприкінці XVI ст. нова музична культура західноєвропейської музики проникла до нашого церковного життя, й була введена на Україні п'ятилінійнотактова нотація, звана київським знаменем, а на Галичині – ірмологійними нотами” [12]. А про чудові початки навчання і виконавської практики поліфонічного хорового співу у Львівському православному середовищі свідчить яскравий факт: у січні 1591 року київського митрополита Михайла Рогозу, що прибув до Львова, привітав потрійний, тобто 12-голосний, хор братських школярів [9; 101]. Після цієї події 1598 року східний патріарх Мелетій Пігас схвалив офіційно новий партесний спів.

Таким чином, підсумовуючи практику діяльності братських шкіл (система навчання, демократичний склад учнів, практика дитячого хорового виховання), можна стверджувати про їх відкритість для впливу західноєвропейської культури, й поширення на території Західної України музичного мистецтва Нового часу.

На підставі аналізу висвітлених вище відомостей про дитяче хорове виховання у Західній Україні періоду Середньовіччя, Ренесансу та Бароко, можна зробити наступні узагальнення:

- дитячий хоровий рух у Західній Україні (XIII-XVIII ст.) був пов'язаний з діяльністю церкви, а тому носив прикладний, культовий характер;
- основними осередками, де плекався дитячий хоровий спів, стали парафіяльні, монастирські та кафедральні школи латинського і візантійського зразка;
- становлення та розвиток дитячого хорового виконавства на теренах краю відбувалися у безпосередніх контактах із європейською практикою дитячого хорового виховання;
- пізнання новацій в галузі теоретичної думки, офіційне утвердження нового концертуючого стилю, перехід на лінійну нотацію, реформа музичної освіти (кін.XVI-XVIII ст.) відбулися завдяки мистецьким зв'язкам Західної України з європейською культурою.

Дана наукова розвідка не вичерпує усієї проблеми вивчення особливостей становлення та розвитку дитячого хорового виконавства у Західній Україні (XIII-XVIII ст.). Перспективи подальшого дослідження можуть стосуватися таких аспектів, як узагальнення теорії і практики дитячого хорового виховання у регіоні в контексті загальноєвропейських тенденцій розвитку дитячого хорового руху.

Джерельні приписи

1. Бабишин С. Школа грамоти XI-XIII ст. // Школа й освіта Давньої Русі (IX- перша половина XIII ст.). – К.: Вища школа, 1973. – С. 32-33.
2. Барвінський В. Церковна музика. Доба одноголосся. Початки більшоголосого співу // Історія української культури / За ред. І.Крип'якевича. – К.: Либідь, 1994. – С. 621-648.
3. Зосім О.Л. Українська духовна пісня західноєвропейського походження в історичному розвитку (XVII – XX ст.): Дис. ... канд. мист-ва. – К., 2004. – 182 с.
4. Ісаєвич Я. Братства й українська музична культура XVI-XVIII століть // Какофонія. – Львів, 2002. – С. 8-18.
5. Ісаєвич Я. Культура Галицько-Волинських земель: Доба середньовіччя, Галицько-Волинська держава: передумови виникнення, історія, культура, традиції. Галич, 19-21 серп. 1993: Тези доп. та повідомл. – Львів, 1993. – С. 4.
6. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. – Львів-Івано-Франківськ, 2001. – 142 с.
7. Корній Л. Історія української музики. У 4-х ч. – Ч.І. – Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. – С. 62, 93-94, 97.
8. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
9. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. – Львів: Сполом, 2003. – Т. 1. – С. 95-115.
10. Нариси історії європейської музичної освіти і виховання: Від Античності до початку XIX ст. / С.І. Уланова. – К.: Знання України, 2002. – 326 с.
11. Пельчар Р. Єзуїтська музична освіта в Руському воєводстві в XVII-XVIII ст. // Музика Галичини. – Львів, 1999. – Т.ІІ. – С. 43-58.
12. Стаття священника Миронка „Про ірмологіони і його наспіви”. Рукопис // ЦДІА у Львові. – Ф. 408, оп.1, спр.1238. – 1945. – 37 арк.
13. Шевченко М. Єзуїтське шкільництво на українських землях останньої чверти XVI-середини XVII століть. – Львів: Свічадо, 2005. – 314 с.
14. Ясиновський Ю. Генеза української гимнографії. Українська музика. Традиції та сучасність: Збірка статей / Ред. кол.: Ю.Булка, Л.Кияновська, Б.Луканюк, Я.Якубяк. – Львів, 1993. – С. 17.
15. Ясиновський Ю. Український нотолінійний Ірмолой як тип гимнографічного збірника: зміст, структура. Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії, Т. ССXXVI. – Львів, 1993. – С. 45.

Резюме

У статті здійснюється ретроспективний аналіз становлення та розвитку дитячого хорового виконавства у Західній Україні впродовж значного історичного періоду (XIII-XVIII ст.). Висвітлено основи та класичні принципи організації музичної освіти і виховання у контексті загальноестетичних тенденцій та педагогічних ідей Європи. Виявлено вектори впливу та процеси інтеграції вітчизняних і зарубіжних здобутків в дитячому хоровому співі.

Summary

The retrospective analysis of establishment and development of child choral performance in Western Ukraine during the substantial historical period (XIII-XVIII centuries) is carried out in the article. Fundamentals and classical principles of organization of music education and training in the context of generally aesthetic tendencies and pedagogic ideas of Europe are covered. Vectors of influence and processes of integration of native and foreign achievements in the field of child choral singing are revealed.

УДК [82+7] (477.83/86)

О.В. Граб

НАЦІОНАЛЬНА КОНСТАНТА ТВОРЧИХ ПОШУКІВ ПОЕТІВ- „МОЛОДОМУЗІВЦІВ”

Література зламу XIX-XX століть окреслюється у досить непростій і неоднозначній сукупності своєї проблематики та художніх прагнень, оскільки зазначений період став часом оновлення різноманітних видів і жанрів творчості та вироблення нового мистецького погляду на історію та сучасність. Ознакою творчого процесу стало, з одного боку, усвідомлення літератури як певного національного та історичного типу мистецької діяльності, а саме, акцентування уваги на її зв'язку з традицією, а з іншого – радикальна переоцінка, змагання різних тенденцій, зумовлених новітнім художньо-естетичним простором. Перехідний, критичний характер письменства аналізованої доби виявив себе з різних сторін, однією з яких є гострота ідейної й естетичної боротьби та різке поглиблення протиріч у поглядах на художній доробок і його призначення.

У сучасному літературознавстві український модернізм кінця XIX – початку XX століть означається як література „висока” (за Т.Гундоровою) [3], амбівалентна щодо західноєвропейського модернізму (С.Павличко) [20], міфологічна (Я.Поліщук) [21] та маргінальна (О.Забужко) [9]. Всі ці визначення більшою чи меншою мірою слушні, хоча й вимагають певних застережень. Важливе місце у контексті зазначеного посідає **аспект національної іманентності**, що підкерує низку складових знакової системи західноєвропейського модернізму, як орієнтаційних для українських митців.

У середовищі науковців художню творчість поетів-„молодомузівців” також аналізували Г.Грабович [1], Я.Грицьковян [2], В.Гуфельд [7], М.Ільницький [11-15], В.Дончик [16], В.Лучук [17], О.Луцький [18], М.Наєнко [19], О.Ріпка [22], Б.Романенчук [23], Ю.Шерех [28]. На окрему увагу заслуговує оцінка творчості „молодомузівців”, подана у спадщині І.Франка [24-27].

Фактично усі дослідники стверджували, що основну філософсько-естетичну спрямованість початків модерної самосвідомості найбільш виразно характеризує поняття індивідуалізму, в якому одночасно ставиться наголос на гуманітарному аспекті. І в цьому контексті особливу увагу привертає національність, що ідентифікується як етап на шляху людської суб'єктивності до себе, а стверджує цю суб'єктивність у своїй метафізичній суті націоналізм, покликаний водночас стати новим гуманізмом. Власне, окреслені передумови витворили новий, сутнісний буттєво-історичний вимір літератури і мистецтва в XX столітті, що, внаслідок заглиблення у національну свідомість, репрезентував результат подолання дистанції між фізичним і духовним

„Я” та усвідомлення національного буття, насамперед, як буття історичного.

Таким чином, модернізм одночасно містив сильний елемент національного й національно-визвольного піднесення і ця ознака, у першу чергу, пов'язана з умовами самоусвідомлення і самоствердження пригнічених у своїх можливостях духовної експансії „неісторичних” націй. Щодо української культури, то зазначене явище характеризувало собою прагнення до нових форм в соціально-політичній сфері, в суспільному житті, літературі та мистецтві, водночас репрезентуючи намагання свідомої верстви населення підняти українську націю, зокрема у мистецькій сфері – до рівня передових європейських.

Згідно з європейською традицією, творчість постає однією із сутнісних ознак діяльності в образі заново мислячого й „волюючого” себе українства. Насамперед, мова йде про українську літературу, як головний формотворчий чинник нації, що, зокрема, впливав на розвиток останньої більше, ніж нація на літературу. В окресленій атмосфері сформувалася мистецька свідомість та естетичний смак галицьких митців - членів об'єднання „Молода Муза”, до якого тяжіло чимало свідомої молоді, яка заявила про себе в різних галузях мистецтва, адже його представниками стали й композитор С.Людкевич, скульптор М.Паращук, живописець І.Северин, скрипаль і маляр І.Косинин та інші. Водночас „Молода Муза” відзначилася як одна із ланок в низці літературних організацій багатьох країн Європи, наприклад, таких як „Молода Бельгія”, „Молода Німеччина”, „Молода Франція”, „Молода Польща” тощо.

Тому закономірно, що вітчизняні митці-„молодомузівці” звертали свої погляди на Західну Європу, звідки в Україну й проникали нові художні і філософські ідеї. Саме з європейськими впливами на вітчизняний мистецький процес появу молодих репрезентатив національного письменства пов'язував І.Франко, адже західноукраїнські поети, борючись проти провінціалізму в культурі, протиставляли його європейськості, але водночас розуміючи, що молоді не повинні черпати в Європі всього змісту і всіх символів, а добирати ті, що підходять до душі нашої нації, яка має культуру старшу і глибшу, як Західна Європа, і виробляти власний стиль.

Симптоматичною ознакою творів українського модернізму, в яких у той чи інший спосіб обігруються цінності минулого, на думку Т.Гундорової [3], стало визнання величі та живучості „духу предків”, їхньої усюдиприсутності тощо. Процес модерної реінтерпретації старовини у художньому осмисленні митців набув нового, „свіжого” виміру, перетворюючи минуле в інтегральний елемент модерного часу. Тому світогляд митців-модерністів спонукав до „ревізії” усталених істин, перегляду традиційного минулого для відкриття у ньому нового інтелектуального, художнього потенціалу, нового простору пізнання й переоцінки цінностей, аналізу історії народної душі тощо.

Одночасно український модернізм відчував і гостру потребу осмислення романтичної традиції й намагався її (потребу) реалізувати практично. Але окрім привабливих естетичних принципів неоромантизм захоплював українських письменників модерної доби ще у двох вагомих аспектах. По-перше, як спроба захисту перед гострою критикою (яскравим виразником якої був, наприклад, І.Франко), що молодих митців диференціювала декадентами-занепадниками або (у кращому випадку) символістами, а по-друге, неоромантизм уже самою назвою та дефініцією декларував джерела своєї естетики, тобто – вказував на культурну традицію. Таким чином, на рубежі XIX – XX століть прикметною ознакою стає усвідомлення літератури як певного національного та історичного типу художньої творчості, з акцентацією уваги на її традиційності.

Цікавим, з точки зору В.Лучук, стає й осмислення посилення інтересу митців до фольклору, і хоча тривалий час у наукових колах із числа представників художньої творчості в аспекті фольклорних зв'язків розглядалися лише І.Франко та Леся Українка, однак ця доба дає особливо цікавий матеріал для дослідження фольклорних впливів, зокрема й у творчості поетів-„молодомузівців” (П.Карманського, В.Пачовського, Б.Лепкого, М.Яцківа, С.Чарнецького) [17]. Адже їх мистецька спадщина утвердила нову традицію емоційного й естетичного переосмислення народнопоетичних першоджерел, як певної опозиції до відживаючого

народницько-етнографічного побутописання. Натхнені романтичною гердерівською ідеєю емансипації національних культур, молоді поети-патріоти занурилися у стихію народної творчості, намагаючись пізнати в ній істинні джерела народного світогляду, нерозгадані таємниці народної душі та висвітлити їх у власних художніх зразках.

Своєрідним культом в естетиці модернізму стає й міф, а конкретніше – національна міфологія, що таїла для митців захоплення глобального відкриття. Загалом інтерес романтиків до зазначеної сфери був особливий і органічно перейшов у власне міфотворчість. Можна також сказати, що у народній міфології майстрів слова приваблювала перспектива освоєння цікавого літературного матеріалу, адже міф, як естетична структура, для романтизму був цінний втіленням багатоманіття в єдності, і, навпаки, єдності у багатоманітті. Відтак, у романтичній творчості, як зазначає Я.Поліщук [21; 78-90] блискучий розвиток здобув націотворчий міф, враховуючи детально окреслену його схематику (національні герої, легенда історії, доісторична пам'ять, культ народної культури, звичаїв та ритуалів тощо). Нова хвиля інтересу до фольклору і міфології на початку ХХ століття спостерігається як в українській, так і в світовій літературі загалом. І відтоді в поезії та прозі (зокрема вітчизняній) помітним стало спілкування з народною словесністю, використання джерел героїчного минулого, уславлення історичних постатей тощо.

Водночас фантастично-міфологічний простір раннього модерну знайшов адекватну форму вираження в сецесійному стилі, а фантастичні образи сецесії матеріалізували аберації модернізму, переконливо втілюючи ігрову домінують цієї естетичної моделі. Зазначені мотиви та образи також виразно виявилися у поезії „Молодої Музи”, у якій митці (П.Карманський, Б.Лепкий, В.Пачовський) найчастіше вдавалися до мотивів розчарованості, самотності, песимізму, життєвої втоми, меланхолійно-тужливих інтонацій, обумовлених реаліями доби [14]. Значним досягненням поетів угруповання стало введення в українську художню творчість сецесійних образів, що викликали асоціації зі світовим культурним контекстом (античністю, середньовіччям тощо). Власне сецесія в українській літературі перелому століть сприяла утвердженню естетики краси, насолоди, репрезентувала характерну для модернізму „естетику величного”.

Щодо фольклористичного аспекту розвитку художньої творчості поетів „Молодої Музи”, то критикою певний час ігнорувалося будь-яке звертання митців до народних джерел. Більше того, їм ставили тавро буржуазно-націоналістичних письменників, представників „чистого мистецтва”, adeptів західноєвропейського декадентства, а тому виникла потреба об'єктивно висвітлити засади національної творчості згаданих майстрів художнього слова. До того ж, у кожному випадку використання фольклорних елементів „молодомузівцями” свідчило про їх вияв глибокого зацікавлення минулим свого народу, демократизацію художніх поглядів та осмислення народних джерел, національної традиції у хронологічно „новій” соціокультурній площині.

Таким чином, однією із знахідок у пошуках нових мистецьких форм для поетів і став фольклоризм. Важливим у контексті розмови залишається той факт, що література початку ХХ століття прагнула максимально наблизитися до музики (зокрема й народної), стати „вищою культурою” [3; 280].

З метою глибокого проникнення в найпотаємніші закутки людської психіки літератори демонстрували неперевершений хист у творенні зорових і слухових образів, доводили необмежені можливості рідного художнього слова, його здатність синтезувати у собі елементи споріднених мистецтв, а також орієнтувалися на здобутки митців інших художніх сфер (наприклад, живописців, які використовували яскраві плями, напівтони, нечіткі контури, композиційні фрагменти задля того, щоб підкреслити враження від дійсності). Тому й не випадковими стали звернення до суміжних видів мистецтв, запозичення з живопису і музики етюдів, акварелей, ескізів тощо. Таким чином, синтетичні процеси у літературі початку ХХ століття також можна вважати яскравим виявом модерністських пошуків, а явище симфонізму, поліфонії, ритмічності, монтажу - характеристикою естетичної свідомості модерністів, у тому числі й поетів-„молодомузівців” [17].

Зокрема народна пісня посідала одне з поважних місць у творчості Б.Лепкого, адже навіть

свої ранні твори він наближав до народного мелосу. Свідченням зазначеному є психологічні паралелізми („Гей, ріко!... В тобі хвилі грають, в мені думи”), тропи і лексика („гай зелений”, „козацькая слава”), широкий діапазон почуттів ліричного героя, а саме: романтичний порив „до неба ближче”, захоплення красою Гуцульщини, „гір барвінкових”, осуд хижацького вирубування пралісів тощо.

Соціальні мотиви людського горя у вірші „Хрест на кручі” увиразнюються народнопісенною діалогічною формою із заспівним вигуком „Гей”, а також симетрією запитань-відповідей. У поезії Б.Лепкого простежується й притаманне народній ліриці безпосереднє звертання до об’єкту природи (релікт анімістичного світобачення), іменні демінутиви („квітонька”, „овечки”), пісенні внутрішні рими, коломийковий розмір. А один із віршів митця - „Журавлі” („Видиш, брате мій...”), „народну ноту” якого у свій час відзначав І.Франко, братом поета (Левком Лепким) був покладений на музику і став улюбленою в народі піснею. Впливом народного мелосу позначений і цикл „На позиченій скрипці”, більшість творів якого характеризували співтворчість митця з народною піснею.

Поезію майстра живить і оповідна фольклорна балада. А характерною художньою ознакою стало те, що зв’язок із фольклором у творчості Б.Лепкого простежується на всіх рівнях: від відтворення особливостей народного світогляду до символіки. Репрезентація митцем народнопісенних мотивів та образів поглиблює емоційну експресивність поетичних творів, а значить – специфічно впливає на свідомість і психологічний стан читача. Фольклоризм поета став важливою і органічною складовою демократичної народності його кращих творів та засвідчив глибoku обізнаність із духовною спадщиною українського народу.

Пісенні мотиви зустрічаються й у творчості П.Карманського, зокрема у його дебютній книжці „З теки самоубийця” (в якій простежувалися паралелі з творами інших авторів (наприклад, „Страждання молодого Вертера” Гете та „Зів’яле листя” І.Франка), де головний персонаж, висловлюючи відтінки почуття, емоційного стану (зокрема кохання), вдається і до репродукції фольклорних засобів поетизації. Зазначене стосується вірша „Заскоро ви, квіти”, а також зорієнтоване на сирітські пісні віршів („Сам! Ні батька ані неньки”, „Цвітом ти мене дарила” тощо) [14]. Портрет коханої героя автор теж створює відповідно до фольклорної характеристики („личко рум’яне”, „руса коса”, „очі чорні”, „мережана сорочка” тощо), та й постає вона перед читачем із народною піснею про кохання („Ой вишеньки-черешеньки”). Плодом „скорбної” (через сльози українського народу) музи доробку П.Карманського стала збірка „Ой, люлі, смутку”, всебічно переповнена песимістичними настроями. Цікаво, що у ній, відповідно до творчого задуму, поет часто демонструє фольклорну стилістику і символіку, підпорядковуючи їх вираженню індивідуального чуття (вірш „Навіщо сі думи?”). Особливості змісту деяких поезій митця („Над колискою”, „Бурлацька”) визначають народні колискові та бурлацькі пісні, а також і присутні в них нетрадиційні поетизми („Спи, пахуча, яра квітко”).

Своєрідним художнім явищем у доробку поета стали й вірші „прихованого” фольклоризму. Так, наприклад, народнопісенну символіку виразу „Гей, завалило шляхи снігами для тебе, сину, нещасний сину!” можна зрозуміти лише у контексті поетики рекрутських пісень. Як антитеза до церковних співів у заключній строфі твору виступає туга батька за сином, який з „чужої чужини” так і не прийшов „коляд співати” [17].

На основі розмірів народнопісенної силабіки розроблялася й силабо-тоніка віршів В.Пачовського, що наближало його поезію до попередньої літературної традиції XIX століття, зокрема у творчості поетів-романтиків. Ранні збірки поета містять значну частку силабіки з акцентом на найвідоміших народнопісенних мотивах. Тяжіння до народної пісні одночасно виявляється і у численних вишуканих стилізаціях, модифікаціях, поетичних експериментах на основі народнопісенних розмірів. До того ж, у поезії В.Пачовського чи не вперше в українській модерній поезії починають з’являтися наспівні дольники і тактовики, пов’язані із знайомством та їх запозиченням із німецької поезії, зокрема Й.Гейне. Значну кількість дольників знаходимо в автора на тлі трискладників у поезіях любовного, еротичного змісту:

Мій жар на ягодах уст
Твоїх малинових горів;
З твоїх поцілунків я млів,
Падучи на обнажений бюст –
А озеро Гарда горіло...

Близькість до народнопісенної стихії та відчутний вплив романтичної поезики обумовлюють особливу увагу і до засобів римування поетом. Експериментуючи з метрами, ритмо-мелодикою вірша він звертається до рими як до обов'язкового засобу, що організовує рядок і строфу, а серед вживаних поетом здебільшого традиційних рим звертають на себе увагу неточні рими, котрим на початку ХХ століття було надано право на існування.

Добре опанування джерел фольклору простежується в першій збірці пісень та віршів В.Пачовського „Розсипані перли”, підґрунтям чому стало особисте спілкування автора (сільського хлопця) з народною піснею в її живому побутуванні. Саме цей факт і сприяв емоційно-естетичній трансформації мотивів і образів народного мелосу в більшості поезій митця і вже перша із них, що й дала назву збірці, вивершується фольклорною символізацією: „Де розсипались ті перли, ...Незабудки походили...”). А у віршах „Розцвілися вишні”, „Ой, як море, стогне горе”, „Чого кричеш, гайвороння”, „Не зозулька пір'я ронить”, „За лебідку круки б'ються” тощо головне не стільки звернення поета до народнопісенних композицій, символіки, парного римування, як те, що він опанував і майстерно відтворив саму фольклорну атмосферу, особливу, просту й водночас образну, тональність народного мелосу, зокрема про кохання. Тому не випадково, оцінюючи талант митця та, зокрема, збірку „Розсипані перли” І.Франко писав: „Пачовський талановитий поет, що незвичайно глибоко вслухався в мелодію нашої народної пісні і нашої мови, що володіє технікою вірша, як мало хто у нас” [26; 176].

Таким чином, пошуки поета в галузі віршування та удосконалення засобів виразової мови також, певною мірою, зорієнтовані на досягнення музичної виразності поезії; мелодизація віршів митця пов'язана з процесом трансформації силабіки, що корінням сягає народнопісенних традицій, збережених у галицькій поезії до початку ХХ століття.

Іншим важливим принципом поетичної творчості В.Пачовського стало наближення його поезії до музики більш складної, симфонічної, коли її структурні наслідування передбачали спроби опертя в композиції поетичного твору на структурні засади музичних композицій. Суттєво, що „симфонічний” принцип побудови поезій митця відображається як у сфері інтонаційно-композиційній, так й інтонаційно-емоційній, а субстанційні наслідування полягають у створенні почуттєво наповнених образів, спрямованих впливати на читача, відповідно налаштованого завдяки ритмізованим звучанням. У зв'язку із зазначеним змінюється й типовий для народнопісенної лірики рефрен, що вже не пов'язується з рефреном-приспівом, а співвідноситься з лейтмотивом, темою, зразком для чого стає музика „поважна”, подібна до творів Р.Вагнера.

Використання фольклорних елементів простежується і в художній спадщині С.Чарнецького, а найбільше це явище помітне у творах „Баркарола” та „Гуцульська пісня”, зокрема остання є вдалою спробою відтворення самого „духу” і традиційних прийомів народного мелосу. Характерно також, що у деяких поезіях („Говерла”, „Хом'як”) фольклорні паралелізми, пряме звертання до об'єктів природи, уособлення в першу чергу спрямовані на увиразнення, уточнення думки митця.

Відтак, лірика й епічна поезія „молодомузівців” переконує, що вона залишалася явищем модерністського типу, не оминаючи синтезу засобів індивідуально-літературних із фольклорно-традиційними. Зазначене спілкування митців із уснопоетичною творчістю та укорінення її елементів у власних художніх зразках виявляється на всіх рівнях: від композиції і характеротворення до стилю і ритміки. Генеза віршової системи представників „Молодої Музи” пов'язана з традиціями романтизму, якому належить спроба переосмислення можливостей народнопісенних розмірів. За словами М.Ільницького, „фольклорне начало, успадковане від

романтизму,... поступово поставало в новій функції: якщо у Б.Лепкого знаходимо ще прямі ремінісценції з українських народних пісень ..., то у В.Пачовського пісенні образи вже творчо переосмислені й трансформовані..." [14; 22]. Відтак, творче спілкування „молодомузівців” із фольклором, зокрема з народною пісенністю, збагатило поезію не тільки вищезгаданих творців, але й українську поетику загалом.

Суттєво, що Б.Лепкий поділяв державотворчі концепції І.Франка, теж вважаючи, що виключна роль в житті суспільства належить інтелігенції – енергетичному, культурному потенціалу народу, на допомогу якої й чекає пригнічений матеріально і духовно рідний етнос. До того ж, на думку письменника, „народна робота”, щоб не втратити свої ідейні основи, повинна бути безкорисливою та самовідданою. Відтак, в думках Б.Лепкого чітко простежується визвольна ідеологія І.Франка, що й стимулювала митця у творчому процесі.

Цікавим виявився і шлях переходу Б.Лепкого від народництва до модернізму, що починався із сприйняття нового досвіду європейських літератур. Захоплення письменника філософськими концепціями відомих європейських митців у подальшому призвело до психологізації прози – звернення митця (та інших членів „Молодої Музи”) до зображення внутрішнього життя людини, її почуттів тощо. Відтоді однією з визначних рис модерності прози письменника стає ліризм, виражений тим, що митець прагнув до живописання словом, скорочення описових елементів та лаконізму викладу. Ще однією рисою оновлення його творчості визначається „філософія серця”, що ототожнювалася Б.Лепким із душею, а сентименталізм і чуттєвість, як відомо, є ознаками ментальності українців.

Однак у 1920-х роках письменник еволюціонує у зворотньому напрямі - від модернізму до народництва, опинившись перед вибором: мистецтво чи служба громаді [14]. Виявом відданості поета народові, осмислення й репрезентації національної ідеї є його звернення до жанру історичної повісті, що стала свідомою даниною творця добі. Таким чином, Б.Лепкий, як й І.Франко, репрезентував риси **типу письменника-універсала**, який, дбаючи про пріоритет української культури, брався до праці у найбільш занедбаних її ділянках. Відтак, творчість митця відзначається глибокою внутрішньою суперечністю, адже у ній поєднуються естетизм і моралізаторство, оспівування самотності, утвердження християнських цінностей, ліризм, експресія тощо.

Зміни, що відбувалися як у художньому, так і суспільному житті Західної України досліджуваного періоду репрезентувала й творчість ще одного із яскравих представників „Молодої Музи” – В.Пачовського, активна діяльність якого припадає на час, коли нові художньо-естетичні ідеї вже заявили про себе і все глибше спрямовувалися на пізнання внутрішнього світу особистості й витворення нового типу **вищої людини**. Та й загалом у творах митців молодшої генерації все відчутнішою ставала екзистенційна проблематика – пошуки сенсу буття людини, вивчення її внутрішнього світу тощо. Тому персонаж В.Пачовського виник як особистість, яка відчуває й усвідомлює всю складність стосунків із людьми та навколишнім світом. Одночасно творчість письменника засвідчила факт активного зближення понять „ліричний герой” і „поет”. Суттєво, що персонаж В.Пачовського усвідомлює місце митця серед народу, але не стільки як особистості вищої, а як **людини абсолютно іншої**, яка має право на власний життєвий шлях і вільну самореалізацію.

Своєрідністю художнього процесу початку ХХ століття і ще одним важливим фактором у творчості представників „Молодої Музи” (зокрема В.Пачовського) стало усвідомлення ними того, що людина по-справжньому може реалізувати себе лише у **вільному суспільстві, державі**, де народ – це нація зі своєю ментальністю, історією та культурною спадщиною. Тому в аналізовану добу українське населення західних теренів посилювало значення державної ідеї та боролосся за відновлення власної незалежності. Відтак й у творчості згаданого поета простежується плекання проблематики, котру не відкидали представники українського модернізму – ідея державності України.

Усвідомлення В.Пачовським причин бездержавності свого народу знову ж призводить до їх аналізу й вирішення в історичній площині. Та й ідейно-теоретичні, емоційні, ментальні

настанови національного характеру він вважає невід'ємним компонентом структури історичного плану, тобто, проблема національної психології нерозривно пов'язується і висвітлюється у поєднанні з проблематикою національної історії. Окрім зазначеного, митець наголошував на ролі й долі національних провідників, наділених вольовими якостями, відчуттям „духу” нації тощо, які були справжніми будівничими незалежності України. Так, у поетичній збірці „Дзвін слави князям” митець звертається до характеристики відомих історичних постатей (князі Святослав, Володимир Великий, Ярослав Мудрий), які відзначалися сильним характером, незламним прагненням зберегти духовну спадщину українців, удосконалити та примножити її масштаби, а також символізували етапи національного самоусвідомлення українського народу. Зокрема образ князя Святослава репрезентував ознаки лицарської звитяги й хоробрості, а його меч уособлював ту силу, що в сміливих і чесних руках здобуде народові волю. Відтак, поет формує культ **героя-борця**, який концентрує в собі всі найкращі риси легендарних предків.

Митець своєю творчістю прагнув сформуванню й репрезентувати **новий тип українця-патріота**, вихованого на національній історії, виразними рисами якого стали б національна гордість і самоповага, свідомість і відданість державницькій ідеї, жага до реалізації споконвічної мрії тощо. Тому докором вітчизняній інтелігенції у художній спадщині поета постало те, що українця обграбовано з його геройської історії, обкидаючи великі індивідуальності його нації болотом за одну хибу – за їх „недемократизм”. Поет одночасно підтримував і консервативну доктрину В.Липинського, який руйнівні наслідки в існуванні колоніальних націй ставив у залежність від слабкості національного консерватизму. А цей факт надзвичайно важливий, адже консервативність передбачає зв'язок із духовним минулим, внутрішнім переданням досвіду, укоріненням й осмисленням того, що в ньому є найбільш священним.

Сама ідея свободи, на думку митця, виступає в історії тисячолітнього життя українського народу як руйнуючий і будуєчий елемент власної держави, а культ волі, даний українцям від природи, пронизаний розумінням користі власної держави, внаслідок чого він і стане позитивним моментом історії. Щодо образу України у творах письменника, зокрема в епосі „Золоті Ворота”, то вона в очах автора постає не лише в патріотичному чи національному освітленні, а в сенсі буттєво-історичному. І з цього погляду В.Пачовського Україна – це те, що **потрібно створити і полюбити кожному свідомому українцеві** для того, щоб вона могла ствердитися в історичному майбутньому. Лише внаслідок зазначених дій письменник пророчим поглядом бачить подальше воскресіння свого народу, який, витворивши з себе свідому націю, зможе стати динамічною силою в національній історії.

Продовжуючи думку додамо, що твори В.Пачовського, присвячені національній тематиці, наскрізь символічні і це допомогло авторові „закодувати” таємниче, недоступне розумові, свої найпалкіші бажання та мрії – те, що можна відчути лише душею. Зокрема, одним із символів державності творець обирає Грааль – міфічну смарагдову чашу Христа з Тайної Вечері, знайти яку, у розумінні автора, означає – визволитися із неволі. Наскрізним символом у творах стали також і дзвони, що характеризують пробудження народу, спроможність його самоутвердження як свідомої нації тощо.

Отже, національна ідея будила живе натхнення письменників-„молодомузівців”, які приписували українській душі особливі риси характеру, однією із яких стала модерність українців. Підтекстом для таких стверджень стало свідоме заперечення меншовартості українців перед модерним світом, провінційної вітчизняної культури перед європейським культурним життям тощо. Загалом відзначимо, що у поезії представників „Молодої Музи”, на підставі вищесказаного, простежуються й особливості внутрішнього світу декадентського (на думку критиків) героя, пов'язані з переживаннями його власної ущербності та неможливості самотужки щось змінити у чинному порядку речей. Тому й не дивно, що ліричний суб'єкт у „молодомузівців” постійно переходить у психічний стан редукації та незадоволення, що тематизується та варіюється у нових зв'язках.

Специфічним спектром настроїв та емоційних модулів, закладених у ліричній творчості

поетів об'єднання, визначається комплексна схема, виконана у традиції комбінаторики з окремих найхарактерніших конструктів:

- почуття: меланхолія – безсилля – песимізм – ізоляція;
- модель редукції буття: вичахлість – звіданість – марнотність;
- модель руху: блукання – пошук – сходження – падіння.

Тому типовий внутрішній стан ліричного персонажа викристалізовується у страждання, коли світ сприймається у меланхолійно-розпачливій площині, одночасно демонструючи той факт, що оптимістичні враження буття або вилучаються поза маргінеси естетичних мотивів, або трансформуються у такий спосіб, що лише підсилюють страждальницький стан героя.

Зокрема смуток, меланхолія, безнадія стали домінуючим настроєм художньої творчості П.Карманського, репрезентуючи органічно сприйняті декадентські настрої:

Снується сіра тінь задуми,
Як сумерк серед сонних піль,
Веде з собою скорбні думи
І незміримий, лютий біль.

Меланхолійно-тужливі інтонації природні для П.Карманського настільки, що становлять основу його естетичного світовідчуття, тому поет схильний до пошуку гармонії саме в площині тужливого, розпачливого й кінцесвітнього світосприйняття:

Ой люлі, люлі, дрімливий смутку!
Давно вже сонце пірнуло в гай,
Поснули квіти, в пеленах м'яти,
Перлистосяйний журчить ручай.

Проте його поезія (збірки „Ой люлі, смутку!” (1906р.), „Блудні огні” (1907р.), „Пливем по морі тьми” (1909р.) „молодомузівського” періоду збагачувалася й новими мотивами, водночас засвідчуючи міцні ноги громадянськості. Настрої поета відбилися й у збірці „Al fresco”, антитезою якій стала збірка „За честь і волю”, де замість іронії та гротеску з'являється піднесеність, викликана обуренням народу, який виступав за своє природне право бути вільним на своїй землі, за право будувати власну державу, плекати й оберігати рідну культуру.

Мінорна тональність простежується і в доробку Б.Лепкого, хоча вона й дещо пом'якшена ліричною філософічністю. Зокрема настрої поета органічно співзвучні з осінню і виявляються у характерних для неї градаціях станів – від тихого світлого смутку до глибокої і важкої туги, підкріпленої передчуттям загальної, всесвітньої смерті. Одночасно тужливу тональність у творчості митець пояснював і вагомими соціальними причинами, що інтегрувалися у загальний образ сецесійної загроженості:

Життя, мов скрипку музикант,
Строїло все мене –
Сумний мій спів, товаришу,
Бо все кругом сумне.

Власне помічаємо, що страждання ліричного героя стає безальтернативною домінантою його життєвої позиції і перетворюється у своєрідний культ, котрий засвідчив думку, що окреслений внутрішній стан персонажа – це спосіб існування, єдиний спосіб усвідомити, що людство ще живе. Відтак мова йде про типового **героя свого часу**, слабкість та невротичність якого сформувалися під впливом пригнічуючих обставин суспільного буття, і, як наслідок, неможливості чи неприйнятності активної життєвої позиції.

Характерно, що окреслена демонстрація слабкості викликала хвилю різнопланових нападів на митців- „молодомузівців”, яких критика окреслювала як декадентів. Зокрема, позиція поетів не сприймалася народницькою критикою, основною вимогою якої у художній творчості була потреба постійно підкреслювати громадянський обов'язок митця та ідеалістичну заданість його праці на благо народу. Однак наполягати на занепадницькому характері творів поетів „Молодої Музи” не зовсім доречно, адже в них мінорні настрої

митців органічно поєднуються із культом **сильної особистості** в душі Ф. Ніцше та з мотивами патріотичного обов'язку, успадкованими від народницького світогляду. До того ж, декаданс суттєво сприяв модернізації нашого письменства, репрезентованої **новою моделлю героя, новим типом світовідчуття** тощо. У контексті розмови відзначимо, що декадентська свідомість справила певний вплив і на багатьох визначних письменників доби – від І. Франка („Зів'яле листя”) та Лесі Українки („Блакитна троянда” тощо), до М. Рильського (рання лірика) і М. Хвильового (новели 1920-х років).

Цікавими виявилися й основи полеміки І. Франка із письменниками-„молодомузівцями”, навколо чого у вітчизняному літературознавстві й мистецтвознавці розвинувся своєрідний міф про несприйняття І. Франком модернізму, а відтак і критичного оцінювання художньої спадщини поетів-модерністів. Зрозуміло, що у часи „Молодої Музи” зазначене питання не могло набути об'єктивної оцінки, і не лише тому, що тяжів авторитет самого І. Франка, а через необхідність історичної перспективи для його кращого осмислення. Сучасний погляд на розвиток літературного руху початку ХХ століття, творчі контакти між митцями різних поколінь та художніх напрямів, зокрема І. Франка та поетів-„молодомузівців”, дозволяють ствердити, що критик справді уважно стежив за художньою манерою молоді генерації, однак зазначена думка потребує уточнення, адже відомий критик не сприймав у їхній творчості не сам стиль модернізму, а ту вторинність, безсмак, налаштованість на маломайстерне наслідування європейських зразків, якими поети повчали українське письменство, як нібито провінційне й відстале. Тому, власне, його гострого слова в „Молодій Музі” неабияк боялися, але одночасно й поважали та шанували. Але І. Франко одночасно й схвалював стремління молодих „вирватися із офіційних шаблонів і шукати приюту для свого „Я” свobodно, де лише серце рветься” [18; 179]. Тобто, хоча його думка щодо творчості „молодомузівців” часто була надто критичною, проте репрезентувала й інший напрям оцінювання, за яким їх праця вважалася цікавою і небезкорисною у розвитку української естетичної думки. Відтак, митець, певною мірою, щиро вітав появу молодих людей, об'єднаних спільними поглядами, намаганням служити одній ідеї та гуртувати навколо себе інших митців.

Особливими були й творчі контакти І. Франка з одним із фундаторів „Молодої Музи”, редактором її друкованого органу (журналу „Світ”, 1906-1907рр.) В. Бирчаком, ранні твори якого хоча й не демонстрували патріотичних гасел і фраз, проте з контексту чітко простежувалося намагання змалювати процес становлення української інтелектуальної еліти, яка сприймає як даність, як довершений факт свою майбутню працю на благо Української держави. Характерно, що творчо переосмислюючи ідеї, образи в поезії та прозі Каменяра В. Бирчак черпав у них натхнення до написання власних притч, оповідань, повістей. Зокрема епіграфом до збірки „Урвана пісня” (1904р.) поет взяв слова І. Франка з „Поезії” (1893р.), що увійшла до циклу „Профілі і маски” збірки „З вершин і низин”:

...Та де з ким тісніше злучив тя шлях долі
Чи в бою, чи в праці на рідному полі,
Живеш поруч нього, смієшся і плачеш,
Здається, всі думи в душі його бачиш,
Здається, все ясне, і гнів його й ласка,
Аж глянеш пильніше: все маска і маска!

Цікавим моментом є й те, що у праці „Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах” І. Франко порівнював талановитого митця з деревом, що корінням тягне соки з рідної землі, а кроною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань. Суттєво, що творцем саме такого гатунку В. Бирчак уявляв собі й І. Франка, тому, використовуючи символічний образ дерева-тотема, дерева-верховного бога язичників Перуна, поет пише притчу „До дуба”, що стала своєрідним гімном генієві Франка. Відтак, у Бирчаковому творі могутній дуб, як символ влади, розуму і величі став образним втіленням таланту і сили духу І. Франка.

Ще за життя Каменяра „молодомузівець” почав працювати над історичним твором „Василько Ростиславич” (1912р.), певним орієнтиром для написання якого була повість згаданого митця „Захар Беркут”. Та й наступна повість І.Бирчака „Володар Ростиславич” (1930р.) „духом”, світоглядною основою теж нагадує названий вище твір І.Франка. Оскільки в обох згаданих творах герої-галичани, завдяки злагодженим діям, перемагають представників пануючої верстви, можна ствердити, що В.Бирчак зробив спробу наслідувати Учителя, який був для нього незаперечним авторитетом. Свідченням істинності попередньої думки є й багаторічне вивчення, студіювання В.Бирчаком творчої спадщини І.Франка.

Суттєво, що і під час Другої світової війни митець вважав за потрібне знову звернутися до творчої спадщини І.Франка, щоб простежити еволюцію постаті франкового борця за вселюдські ідеали, адже у розумінні письменника сподвижницька доля І.Франка була невід’ємною складовою образу „цілого чоловіка” – особистості свідомої, з сильним духом, чистим серцем і бажанням служити суспільним інтересам. І саме такі „цілі” люди, на думку В.Бирчака, могли здобути незалежність Українській державі.

Таким чином, можна ствердити, що оцінка І.Франком творчості поетів „Молодої Музи” більшою мірою мала позитивний характер, адже, як вже зазначалося, критик схвалював прагнення митців на модерній основі формувати й розвивати українську творчість і репрезентувати її своєрідність. Одночасно критичний огляд спадщини „молодомузівців” підносив прагнення молодих поетів заглибитися і в фольклорну скарбницю свого народу, осмислити народнопоетичні першоджерела, виявляючи певну опозиційність до народницько-етнографічного побутописання тощо. А загалом, підсумовуючи підняту проблематику, відзначимо наступне:

- на межі XIX-XX століть яскраво постала українська художня творчість нового естетичного „гатунку”, зумовлена загальними модерністичними віяннями в європейському мистецтві;

- орієнтація галичан-літераторів на європейське культурне життя і безпосередній зв’язок із ним частково компенсувала провінційність суспільно-політичного життя краю. Та й чимало галицької молоді навчалося в університетах Західної Європи, а відтак – мали більший доступ до ознайомлення з європейськими художніми зразками, зокрема із центральноєвропейських осередків – Відня, Варшави, Праги, Кракова. Власне під впливом краківської „Молодої Польщі”, яка свою творчість протиставляла соціально-побутовому реалізмові і демонстративно орієнтувалася на західноєвропейських модерністів, в Галичині сформувалася „Молода Муза”, представники якої вже у першому числі свого двотижневика „Світ” (лютий 1906р.) виклали своєрідний маніфест „Наше слово”;

- українські поети-„молодомузівці” виступили ідеологами національної доктрини, дбаючи про відповідність модерного художнього мислення „національному духу” народу; їх творчість стала виявом історично зумовленої реакції галицького письменства на складні обставини доби;

- літератори-модерністи акцентували увагу як на етноохоронних завданнях, захисті національного існування, так і на потребі самореалізації у повноцінному мистецтві, творенні за найвищими естетичними критеріями художньої дійсності тощо;

- в аналізованій період цілком закономірно прозора постає криза реалізму, зокрема його натуралістичних модифікацій, обґрунтованих естетичними теоріями, пов’язаними із статичним раціоналізмом у європейській філософії;

- більшості творів „молодомузівців” притаманною стала національна тематика, що постійно простежувалася у їхній художній спадщині. Молоді українські модерністи прагнули поєднати національну традицію з новою манерою поетичного письма, шукали в цій традиції, зокрема фольклорній, символіку, одноголосну з космічними візіями, містичними мотивами, що трактувалися як прагнення подолати межі часу й простору, відведені кожній людині в її біологічному існуванні;

- актуальною, у контексті вищезазначеного, стала й розробка „молодомузівцями” й

„вічних” мотивів, спроба виходу на загальнолюдську духовну проблематику, увага до світу „Добра і Краси” тощо;

- молоді поети, доробок та художньо-естетичні концепції яких аналізувалися, й надалі активно працювали на літературній ниві, творчо зростали та здобували авторитет і визнання як творці національної культури.

Джерельні приписи

1. Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму // Грабович Г. До історії української літератури. – К.: Критика, 2003. – С. 522-535.
2. Грицковян Я. До питання про „Молоду Музу” // Варшавські українознавчі записки. – Варшава, 1989. – Ч.1. – С. 21-23.
3. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – 426 с.
4. Гундорова Т. Франко – не Каменярь. – Мельбурн: Ун-т ім.Монаша, 1996. – 326 с.
5. Гундорова Т. Реалізм і неоромантизм в українській літературі початку ХХ століття: Теоретико-методологічний аспект // Проблеми історії та теорії реалізму української літератури ХІХ – поч. ХХ ст. – К., 1991. – 251 с.
6. Гундорова Т., Шумило Н. Тенденції розвитку художнього мислення (початок ХХ століття) // Слово і час. – 1993. – №1. – С. 58.
7. Гуфельд В. Іван Франко і модерністи // Літературна критика. – К.: Держлітвидав, 1940. – №10. – С. 3-31.
8. Забужко О. Філософія і культурна притомність нації // Сучасність. – 1993. – №3. – С. 117-128.
9. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К.: Факт, 2001. – 160 с.
10. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період. – К.: Основи, 1993. – 196 с.
11. Ільницький М. Краси свічадо // Розсипані перли: Поети „Молодої Музи”. – К.: Дніпро, 1991. – С. 5-17.
12. Ільницький М. Західноукраїнська і емігрантська поезія 20-30-х років. – К.: Знання, 1992. – 48 с.
13. Ільницький М. Література українського відродження. – Львів, 1994. – 325 с.
14. Ільницький М. Від „Молодої Музи” до „Празької школи”. – Львів, 1997. – 132 с.
15. Ільницький М. Літературний Львів першої половини ХХ ст. // Львів. Історичні нариси. – Львів: Інститут українознавства НАН України, 1996. – 245с.
16. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн.1: Перша половина ХХ ст.: Підручник / За ред. В.Г. Дончика. – К.: Либідь, 1998. – 461 с.
17. Лучук В. Повернення навіки // Молода Муза: Антологія західноукраїнської поезії початку ХХ століття. – К.: Молодь, 1989. – 237 с.
18. Луцький О. Молода Муза // Остап Луцький і сучасники: Листи до О.Кобилянської й І.Франка та інші забуті сторінки. – Нью-Йорк-Торонто, 1994. – 427 с.
19. Наєнко М. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – К., 2000. – 312 с.
20. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. – 447 с.
21. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.
22. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. – Львів: Каменярь, 1996. – 286 с.
23. Романенчук Б. Модернізм і модерністи // Київ (Філадельфія). – 1960. – №2. – С. 13-

23.

24. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. – Т. 35. – К., 1982. – С. 36-49.

25. Франко І. Маніфест „Молодої Музи” // Зібр. творів: У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 37. – С. 410-418.

26. Франко І. Наша поезія в 1901 році // Зібр. тв.: У 50-ти т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 33. – С. 172-199.

27. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах // Зібрання творів: У 50-ти томах. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 31. – С. 33-45.

28. Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. – К., 1993. – 427 с.

Резюме

У статті аналізується творча спадщина поетів-„молодомузівців”, які прагнули сформуванню якісно нову культурну основу життя українців, використовуючи досвід інтелігенції Західної Європи. Увага акцентується на націотворчих поглядах митців, перенесенні їх у зміст творів, відродженні народної духовності, а також на оцінці таких практичних спроб поетів відомим громадсько-культурним діячем І.Франком.

Summary

It Is Organized artistic analysis creative activity poet of the association „making look younger muse”, which wanted to create the qualitative new base to lifes ukrainian, using at experience to intellectualse of the west Europe. Attention is accented on national glance artist, carried by them in contents of their own product. Emphases is spared creative activity I. Franc.

УДК 78.071(477)

Л.Й. Назар-Шевчук

ФЕНОМЕН ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО: КОМПЛЕМЕНТАРНИЙ ХАРАКТЕР ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ (ДО 120-ЛІТТЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Заповнення „білих плям” в українській музичній культурі служить не лише відновленню історичної правди, але й має значно важливішу духовну мету. Феномен художньої культури у світлі контекстуального аналізу явищ мистецтва з багатогранністю зв'язків своїх складових елементів відновлює цілісність гармонійної картини світу, втраченої через зумисне втручання тоталітарних ідеологічних догм, а відтак відповідає активно зростаючій пізнавальній потребі людської психіки, а також поглибленим відчуттям культурної пам'яті. **Актуальність** у цьому контексті відновлення й осмислення усїєї багатогранної творчої, педагогічної і культурно-просвітницької спадщини Василя Барвінського полягає не лише в заповненні чергової „білої плями”, а в поверненні цілісності духовного континууму нації, виповненні об'єму національної музичної традиції, виправленні порушеної і деформованої „генетичної формули” музичної культури.

Патріарх професійної композиторської та піаністичної школи на Галичині першої половини ХХ ст., видатний композитор, педагог, піаніст, музиколог, громадський діяч (33 роки очолював Львівський Вищий Музичний Інститут ім. М.Лисенка), doctor honoris causa Вільного Празького Університету В.Барвінський, скерований на музичну дорогу М.Лисенком, мав тісні творчі контакти з учнем А.Дворжака В.Новаком (у якого студіював композицію у Празькій консерваторії), Е.Жак-Далькрозом, Б.Бартоком, К.Шимановським, А.Шептицьким, Б.Лепким, О.Новаківським, О.Кошицем, П.Козицьким, В.Косенком, Л.Ревуцьким. Він сам був аніматором тогочасного музичного життя Західної України, творцем найширшого масштабу, що охопив

багату жанрову палітру. В.Барвінський є автором перших в українській музиці Прелюдій (1908 р.), однієї з перших Віолончельних сонат (1926 р.), першої в ХХ ст. української Фортепіанної сонати (1910 р.), першим почав роботу над українським Фортепіанним Концертом (1917 р., закінчив у 1937 р.) та й у багатьох інших жанрах проявив яскраво новаторську індивідуальність. Невипадково В.Барвінський є одним із перших українських композиторів, що отримали *світове визнання*. Його твори видавалися в Європі, США, Японії (видання „Peters”, „Universal Edition”, „Nakamura”). Вони звучали на багатьох європейських сценах, у радіо- і телепередачах свого часу (Відень, Ляйпціг, Берлін, Стокгольм, Турін, Прага, Варшава, Краків та ін.). Знаменним є той факт, що в одній з перших телепрограм Лондона на зорі розвитку телебачення 21 травня 1937 року транслювався концерт із творів В.Барвінського та Н.Нижанківського у виконанні відомої в цілм світі піаністки Любки Колесси, яка презентувала, окрім всього, ще й український народний стрій перед англійською публікою та телеглядачами [20]. Великими шанувальниками та інтерпретаторами творчості В.Барвінського були і є не лише українські виконавці, але й митці різних національностей. До прикладу, славетний німецький органіст Міхаель Грілл переклав вагому частку фортепіанних творів композитора для органу та записав на платівки з фортепіанними творами, а в міжнародному конкурсі колядок для хорових колективів перше місце в Європі посіла „Небо і земля” В.Барвінського у виконанні хору Мюнхенського радіо в 1998 р. Особливу сторінку визнання серед творів В.Барвінського становить його „Колискова”, яку О.Кошиць „оркестрував” для свого живого фантастичного оркестру, завдяки гармонічним вартостям та мелодичним візерункам фортепіанного твору Барвінського, вривається в нашу пам’ять як *найбільше, осягнене коли-небудь чоловіком чудо*” [9; 115].

Учні В.Барвінського піаністи Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, а також скрипаль Роман Придаткевич, співаки світового рівня Ірина Маланюк, Марія Сокіл, Євгенія Зарицька, Модест Менцинський, М.Скала-Старицький не дозволили згинуть творам українського композитора. Адже В.Барвінський пройшов трагічну хресну дорогу зі своїм народом до національної Голгофи: десять років мордовських концтаборів та жахливий факт спалення режимом практично всіх рукописів мали залишити нам у спадок „композитора без нот”, як з гіркотою охарактеризував себе сам автор після повернення із заслання [6].

Симптоматично постає ряд проблем під час дослідження творчості В.Барвінського, композиції якого наперекір фатальним обставинам віднайдені і починають нове життя в українському музичному просторі, звідки майже на півстоліття був вилучений яскравий і багатий у всіх відношеннях світ композитора, рівно ж як і досі замовчувані факти його багатогранної діяльності. В останнє десятиліття значно зріс інтерес і до наукового осмислення, і до виконання творів В.Барвінського. Першою монографією про композитора стала праця відомого музиколога, сподвижниці відродження імені В.Барвінського, доктора С.Павлишин. **Музикознавчу базу** дослідження склали праці сучасників композитора – С.Людкевича, Б.Кудрика, З.Лиська, а також сучасних учених С.Павлишин, Ю.Булки, Л.Кияновської, О.Козаренка, Н.Кашкадамової, Л.Ніколаєвої, М.Загайкевич, В.Грабовського та чимало новіших дисертаційних досліджень Р.Стельмашука, Г.Жук, С.Салдан та ін. У науковий обіг входять також музикознавчі праці вчених діаспори, присвячені В.Барвінському, що належать В.Витвицькому, І.Коваліву, Р.Савицькому-мол., а також архівні матеріали (зокрема періодика, листування композитора, віднайдені документи).

Однак досі не було зроблено спроби цілісного дослідження творчості В.Барвінського і з огляду на велику кількість втрачених творів, і з огляду на ідеологічні перепони, які не дозволяли ґрунтовно та всебічно висвітлювати постать митця. Велетенський спектр різнобічної діяльності В. Барвінського, який охопив майже всі ланки музичної культури, як соціально-історичного явища, надає можливість розглядати постать митця як культурологічний феномен свого часу, що і становить **мету цього дослідження**. У кожному ділянку музично-культурного процесу Галичини В. Барвінський зробив вагомий внесок, чим засвідчив себе як особистість універсалістського порядку, а його діяльність стала непересічним культурно-історичним явищем. Слід зазначити,

що у всіх видах багатогранної діяльності В. Барвінський був насамперед творцем, і відгукуючись практично на безпосередні потреби часу, і закладаючи у своїх починаннях далекоглядні ідеї та перспективи, які й досі мають величезну актуальну спроможність.

Творчість. Торкнемося найбільш видимих та значимих досягнень у сфері композиції, оглянувши лише жанрові різновиди творчості В.Барвінського. Так, у **вокально-інструментальній музиці** композитор чи не вперше репрезентує жанр фольклорного дійства „Українське весілля” (виконаного з успіхом у Празі знаменитим чеським „Глаголом” під батудою Я.Кржічки). В.Барвінський є автором кантат-поем („Заповіт” на сл.Т.Шевченка, „Наша туга, наша пісня” на тексти С.Черкасенка), типу необарокової кантати – „Урочиста кантата, присвячена А.Шептицькому”, сольних вокально-симфонічних поем („Сонет”, „Місяцю-князю”, „94 псалом Давида”). В **інструментально-симфонічній музиці** композитор створив різновиди Фортепіанного концерту-поєми, Ліричного віолончельного концерту, одну з перших українських симфонічних рапсодій. В **інструментальній музиці** – це прообраз концепційної сонати з фугою (Фортепіанна соната), першої української Віолончельної сонати, новий тип синтетичного фортепіанного необарокового циклу („Українська сюїта” для фортепіано), програмного символістичного циклу „Любов” для фортепіано; тип жанрової сюїти („Українська сюїта” для віолончелі, „Лемківська сюїта” для нового типу пластики Е.Жак-Далькроза, взоруючи її на національному ґрунті), перші в українській музиці Прелюдії, цикли програмних жанрових мініатюр („Колядки”, „Обробки українських народних пісень”, „Шість мініатюр на українські народні теми» для фортепіано). У **камерно-інструментальній спадщині** В.Барвінський дає різновиди та закладає основи багатьох жанрів, переосмислюючи їх в авторському прочитанні (Тріо, Квартет, Квінтет, Секстет). У **вокальній, хоровій** музиці – мініатюра-пейзаж у жанрі хорової обробки народної пісні („Уже сонечко закотилося”), оновлює жанр хорової духовної пісні („Пісні з „Богогласника”), різновид лірико-патріотичних хорів (хори на сл. Б.Лепкого „Шевченкова хата”, „Ой, колосися, ниво”). У **сольній вокальній музиці** – вокальна картина-пейзаж, вокальна поема, драматична сцена. Уперше в українській музиці використовує перекомпоновану партію фортепіано в обробках народних пісень. Окрім того, він є автором багаточисленних творів дидактичного спрямування, хорових та сольних обробок пісень національно-визвольних змагань.

Цей перебіг лише жанрового порядку підкреслює велику художню та стильово-естетичну значимість В.Барвінського для української музики. Якщо ж врахувати „великий синтез” тогочасних і мистецько-естетичних напрямів (імпресіонізм, символізм, сецесія, експресіонізм, новий фольклоризм, вітаїзм, нова простота та ін.), які схрещуються у творчості митця, але й оперування ним сучасними композиторськими техніками (В.Барвінський поряд з експериментами Г.Коуела та Ч.Айвза є винахідником кластеру – „Жаб’ячий вальс”; рівно ж випереджує на 40 років знамениту систему варіабельних метро-ритмічних швидкостей Б.Бляхера – „Прелюдія методом Далькроза”, сольна обробка народної пісні „Вийшли в поле косарі”, Фінал Фортепіанної сонати), то унікальна постать галицького композитора гідна подиву. Рівнозначно вагомою є і його багатомірна діяльність: виконавська, педагогічна, диригентська, публіцистично-критична, культурно-громадська, усі види якої є комплементарними складовими та невід’ємними компонентами і стилю, і творчої постаті митця в цілому.

Виконавство. Вихід В.Барвінського на музичний виднокіл відбувається насамперед в амплу виконавця – блискучого піаніста свого часу. Першою вчителькою композитора була мати – Є.Любович – учениця К.Мікулі (довголітнього ректора Львівської консерваторії, учня Ф.Шопена). Згодом В.Барвінський потрапляє в клас провідного чеського педагога, який працював на той час у Львові – Вілема Курца, заняття з яким практично вирішили музичне майбутнє. Стосунки В.Курца та В.Барвінського сповнені дружнім теплом та взаєморозумінням¹. За порадою В.Курца В.Барвінський їде до Праги на навчання (у чому немало роль відіграв і М.Лисенко, який, прослухавши гру юнака, переконує батьків у його музичній кар’єрі). В.Курц рекомендує юного музиканта до Празької консерваторії в клас Л.Готфельда – фортепіано та В.Новака (учня А.Дворжака) – клас композиції. Блискучі успіхи на ниві виконавства йдуть

поруч із композиторськими. Ще студентом він отримує визнання празької публіки як один із найталановитіших піаністів. Завжди скромний і стриманий, критичний у самооцінці, Барвінський здобуває великий авторитет: стає постійним учасником концертного життя Праги і Відня, виступаючи в різноманітних концертних залах і товариствах. На одному з великих концертів серед усіх учасників єдиного і наймолодшого Василя Барвінського було відзначено масивною посрібленою лірою з лавровим вінком. Його запрошують у гроно празьких музикантів для гастролей в Амстердамі. Він виступає також і в Кракові, куди часто їздить на запрошення Б.Лепкого, який – парадоксальний факт – створив чимало поезій під впливом музики молодого композитора [13].

В.Барвінський здобуває великий успіх і як ансамбліст та концертмейстер. Його призначають акомпаніатором для празької групи знаменитого Е.Жак- Далькроза, у якій він був і танцівником, адже для запланованих концертів у Лондоні зголосився виступати за фортепіано сам Е.Жак- Далькроз. Йому пропонують співпрацю славетні співаки, наприклад, солістка Берлінської та Нью-Йоркської опери мегазірка Елішка Дестінова [1]. В.Барвінський – активний учасник камерних концертів, де часто ансамблює з блискучим віолончелістом Богданом Бережницьким у тріо.

У репертуарі В.Барвінського – Ф.Шопен, Л.ван Бетговен, Ф.Ліст, Й.С.Бах, яким особливо захоплюється молодий композитор. Зрештою, як видатні сучасники та попередники В.Барвінського – Ф.Шопен, Ф.Ліст, С.Рахманінов, М.Лисенко, він входить у сферу композиторської творчості через рідне та близьке для нього фортепіано. І, подібно до С.Рахманінова, починає творчий шлях професійного композитора з жанру Прелюдій, одразу фіксуючи головні творчі засади стилю, створюючи рівночасно і цикл перших українських Прелюдій, і високохудожні мистецькі полотна.

Рівень Барвінського-піаніста можна визначити за рівнем його фортепіанних творів, піаністична майстерність яких надзвичайно висока. Окрім володіння практично всім арсеналом високої постлістівської піаністичної техніки, твори В.Барвінського межують із трансценденталістськими виконавськими можливостями, виходячи на рівень гри духовного порядку. Грандіозні полотна Фортепіанної сонати, „Української сюїти” для фортепіано, неймовірна технічна насиченість і смислова значимість фортепіанної партії в Обробках народних пісень та Солоспівах – досі постають перед піаністами як складні завдання не лише в технічному плані, але насамперед в аспекті інтерпретаційному – аспекті „стилю музичного інтерпретування” та „художнього музичного мовлення” [14].

Дещо згорнулася виконавська діяльність композитора після приїзду до Львова, адже нелегкі обов’язки ректора Вищого Музичного Інституту ім. М.Лисенка, велике педагогічне та культурно-громадське навантаження не дозволяли активно концертувати. В.Барвінський усе ж не полишає сцени, постійно виступаючи у ролі акомпаніатора, а назви його творів дедалі частіше трапляються на афішах багатьох виконавців, у тому числі – його учнів. Серед найбільш яскравих виступів В.Барвінського того часу – концерти з М.Менцинським, О.Любич-Парахоняк, Б.Бережницьким, А.Крушельницькою.

Епохальними для митця стали гастролі з Б.Бережницьким по Великій Україні (Київ, Харків, Одеса) у 1928 р., заінспіровані П.Козицьким, з яким композитор був раніше знайомий і якому присвятив одне з найцікавіших полотен – „Українську сюїту” для віолончелі, написану в 1927 р. Концертний репертуар складали віолончельні та фортепіанні твори В.Барвінського. Репрезентація власної музики перед великоукраїнцями стала свого роду актом єднання, взаємовизнання та взаєморозуміння як єдиної неподільної національної культури. Захоплені відгуки В.Косенка, В.Беклемішева, М.Грінченка, П.Козицького, М.Вериківського про музику та піаністичну майстерність В.Барвінського – свідчення високомистецького виконавського рівня.

У листах до С.Людкевича з Праги 1929-1930 рр., куди майже на рік поїхав В.Барвінський, він згадує про концертні виступи, але з характерною скромністю, як завжди, пише більше про

інших, ніж про себе, хоч, за словами С.Павлишин, ще й досі пражани пам'ятають виступи українського піаніста. Практично не виступає В.Барвінський у складний воєнний час, повертаючись до фортепіано аж у 1956 р. в далекій Мордовії, де після повного вичерпання сил, врешті переведений на роботу в концтабірний клуб, де був акомпаніатором та організатором агітаційних концертних програм. В одному з листів композитор описує, яке враження справили на в'язнів його Прелюдії, під час виконання яких люди плакали. Велетенський виконавський досвід і колосальні знання композитор передав своїм учням, вбачаючи у педагогіці один із генеральних рушіїв музичної культури.

Педагогічна діяльність В. Барвінського має кілька резонансних вимірів. **Викладацька діяльність**, яку композитор розпочав ще в Празі (навчав немало дітей не лише родин української діаспори, але працював з учнями-чехами) і не полишав до останніх днів². З його класу вийшли знамениті піаністи – Р.Савицький, Д.Герасимович (фаворитка першого шопенівського конкурсу), Д.Гординська-Каранович, Г.Клим, М.Крушельницька, О.Криштальський, М.Крих, О.Процишин-П'ясецька, В.Климків, Д.Личковська, Г.Созанська, Н.Кашкадамова та багато інших. Плеяди їх учнів – зоряні суцвіття сучасного українського піанізму. Серед найяскравіших – лауреати міжнародних конкурсів, визнані у світі – Е.Чуприк, Й.Єрмін, Г.Блажкевич, Я.Боженко, О.Кушнір, М.Котес. Успіхи учнів та „внуків-правнуків” В.Барвінського – свідчення його високої викладацької майстерності [6; 7; 10; 11; 15; 16]. Так, виступами своїх учениць Д.Гординської та Д.Каранович у Варшаві В.Барвінський виборов право легітимності українського музичного інституту (дипломи цього та інших українських навчальних закладів вважалися недійсними в Польщі), був нагороджений за педагогічні заслуги „Золотим хрестом” Польського уряду в 1938 р. Діяльність його учнів за кордоном та в Україні, а також об'ємна фортепіанна спадщина репрезентує композитора як одного з фундаторів галицької фортепіанної школи. Більш як 30-літня діяльність на посаді ректора ВМІ ім. М.Лисенка, обов'язки якого він виконував із повною віддачею та самопоświęтою (це відзначали чи не всі сучасники, викладачі та студенти закладу) – подиву гідна спроможність В.Барвінського, який, очевидно, бачив призначення музиканта не лише у творчості, а часто їй на шкоду, займався безліччю справ, необхідних та актуальних для свого часу, хоч генеральним вектором усієї багатоманітної діяльності митця було майбутнє.

Педагогічний репертуар включає в себе кілька фортепіанних циклів, між іншими – „*Наше сонечко грає на фортепіані*”, виданого кількома мовами, славнозвісний „*Шість мініатюр на українські народні теми*” (які входили до репертуару зрілих піаністів та принесли композиторові світову славу, можуть бути використані й у фортепіанній педагогіці), „*Обробки українських народних пісень для фортепіано*” та ін. З дидактичною метою написані твори для інших інструментів, у т.ч. „*Молодіжний квартет*”, *кілька п'єс для скрипки, кларнету*. П.Пшеничка був ініціатором віолончельного педагогічного репертуару, переклав багато фортепіанних творів композитора для віолончелі. Твори В.Барвінського для дітей – високопрофесійні, включають, по суті, всю мистецько-художню гаму композиторського ідейно-образного світу. Окрему групу становлять танки та п'єси для пластики – ритмічної гімнастики за системою Е.Жак-Далькроза. І якщо квінтесенція бахівського стилю втілюється у його музиці для дітей та дидактичному репертуарі („ДТК”!), так само і В.Барвінський виявляє в цій ділянці творчості ґрунтовні стильові закономірності, а яскраві дитячі мініатюри можуть конкурувати з „дорослими” творами за своєю вишуканістю та досконалістю форми. Цікавими з огляду на педагогічні засади композитора та підходи до дидактичного репертуару є судження самого автора у пресі, адже вагома частка його статей присвячена власне цій темі.

Хоч принципи піанізму та загальнопедагогічні засади композитора не були викладені в окремих методичних постулатах, зате активну науково-методичну діяльність розгорнули його учні – Р.Савицький, М.Кравців-Барабаш, Н.Кашкадамова (провідний науковець у сфері досліджень методики та фортепіанного виконавства), Г.Созанська. Педагогічною діяльністю займаються практично всі учні В.Барвінського (як за кордоном, так і на Батьківщині), продовжуючи починання вчителя, розвиваючи і примножуючи традиції галицького піанізму³.

Праця у сфері музики для дітей надала самій творчості високого ступеня комунікативності, акумулювала творчий потенціал у концентрованій формі. Серед головних концентрів педагогічних засад творця можна визначити: високий професіоналізм, вироблення високого художнього смаку, глибокі знання, гармонійне поєднання національного та світового. Його головні педагогічні ідеї, які можна почерпнути з прикладу самого митця, співмірні з високими гуманістичними концепціями ХХ ст. – у сфері музичного виховання (М.Леонтович, Б.Барток, З.Кодаї), у загальнопедагогічній сфері (О.Барвінський, С.Русова, Г. Ващенко, М. Сухомлинський). Він викладає у ВМІ ім. М.Лисенка, у польській консерваторії ім. К.Шимановського (учні з теоретичних предметів: Н. Нижанківський, М.Колесса, З.Лисько, А.Рудницький).

Освітнянська реформа, яку В.Барвінський впроваджував разом із С.Людкевичем, після ґрунтовної підготовки, у 1928 р. проводиться силами ВДМІ ім. М.Лисенка. Вона дала унікальну „безпрецедентну в цілій Європі” (С.Людкевич) систему музичної освіти, покривши сіткою філій інституту практично всі більші населені пункти Галичини. Пописи елевів (учнів), які відбувалися щорічно у цих філіалах, за короткий час засвідчили високий професійний рівень викладання, постійно зростаючу музичну активність. Цей факт без перебільшення має велетенське історичне значення для музичного розвитку української музики в цілому.

Згодом в активній діяльності СУПроМу також прослідковується значна увага до проблем освіти. Так, секцією №1 була педагогічна, а гасло „Музика – дітям!”, висунене В.Барвінським та активно підтримане галицькими композиторами, і досі залишається актуальним. Популяризація музичного мистецтва, „радієві авдиції”, клопотання про організацію багатьох музичних акцій та активна в них участь, заангажованість музично-освітніми проблемами, навіть у нелегкий час змін суспільно-політичної формації – В.Барвінський знаходиться в епіцентрі подій, залишаючись до останнього рушієм та генератором багатьох мистецько-суспільних процесів.

Загалом педагогічна діяльність заслуговує окремого дослідження, рівно ж як критично-публіцистична та громадсько-культурна, оскільки становлять собою велетенську площину для виявлення соціально-культурних інтенцій та творчих засад композитора, експонує риси його світогляду.

Публіцистично-критична діяльність. На сторінках тогочасної преси В.Барвінський, подібно до С.Людкевича, В.Витвицького, Б.Кудрика та ін., виступає в найрізноманітніших жанрах, торкаючись широкого кола проблематики: загальномистецька тематика, рецензії на концерти-фестини, святкові імпрези, ювілеї і т.д.; особливої уваги серед яких заслуговують Шевченківські святкування, найрізноманітніші концерти багаточисленних товариств, огляди тогочасного мистецького життя, розвідки про окремі жанри та висвітлення окремих композиторських постатей. У поле зору митця потрапляють і аматорські музичні акції, і серйозні класичні концерти, рецензії на які можна вважати високомистецькими зразками музикознавчої критики. Рецензії та огляди концертів, як правило, містять у собі судження композитора про виконавський рівень та інтерпретаційні можливості, окреслення творчої постаті виконавця чи колективу, виділення його характерних рис⁴. Часто у своїх статтях автор відзначає характерні ознаки та стильові закономірності того чи іншого композитора, іноді з детальним, іноді з концентрованим аналізом виконуваного твору, чим прагне, очевидно, просвітити та підняти рівень знань читачів. В.Барвінський постає у своїх статтях як блискучий музикознавець, виважений критик і тонкий аналітик⁵. У багатьох із них автор дотично дає характеристики композиторам чи їх творам, враховуючи магістральні особливості їхньої стилістики, практично висловлюючи своє бачення різних епох та їх представників. Так постає, немов мозаїчно розсіяна перлами-висловами В.Барвінського (художній вислів якого надзвичайно шляхетний та поетичний, колоритний та соковитий), історія музики. З точки зору дослідження стилістики композитора, саме його судження на сторінках преси допомогли визначати стильові пріоритети та уподобання, стосунок до тих чи інших музичних явищ. Слово В.Барвінського, починаючи з батьківського „Руслана” (Тарасове свято у Львові, 1914, ч. 54 – одна з перших статей композитора), прозвучало на сторінках дуже багатьох тогочасних видань і не лише музичних⁶. Серед більших праць митця

слід відзначити одну з перших історичних музикознавчих робіт, присвячених українській музиці – „Огляд української музики”, рецензію на збірник „Пісні Холмщини і Підлясся” Ф. Колесси, видану у Львові в 1917 р. силами НТШ, статті в енциклопедіях, а також короткі огляди української музики в іноземній пресі⁷.

Культурно-громадська діяльність. Будучи великим подвижником та пропагандистом національної та взагалі музичної культури, В. Барвінський стає організатором багатьох концертів; з його ініціативи починаються радієві авдиції, часто виступає з рефератами та вступними словами на різних концертах⁸.

Окремою сторінкою в культурно-музичному житті Галичини стає діяльність СУПроМу, першим головою якого обрано В. Барвінського. Він по суті, формує генеруючі основні напрями діяльності спілки, що збереглися в Протоколах СУПроМу [8]. Вболівання за розвиток та популяризацію національної культури простягається не лише в регіональних вимірах. Будучи заангажованим ще в Празі, як європейський композитор та визнаний у цілому світі, В. Барвінський домагається визнання для всієї української музики, пропагуючи її кращі зразки. Красномовним є факт старання ще батька композитора О. Барвінського про постановку „Різдвяної ночі” М. Лисенка у Відні та Празі, починання якого продовжив і син. Постійне прагнення до співпраці з митцями Великої України, плідні творчі контакти з ними, листування, обмін нотами, популяризація музики Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського та ін. на Галичині – ще одна вагома сторона музично-громадської діяльності В. Барвінського.

Диригування. Слід згадати також і про диригентуру, якою, хоч не часто, але все ж займався композитор. Він диригував неодноразово центральним Львівським та периферійними „Боянами”, беручи активну участь у хоровому русі Галичини загалом. Знайомство з хором, його виразовими властивостями, глибоке проникнення в таємниці хорової фактури та виконавських можливостей дало змогу композиторові створити яскравий хоровий пласт музики від монументальних кантат до шедеврів хорової мініатюри. З хором, зрештою, пов’язане аранжування фортепіанної колискової О. Кошицем. У хоровій ділянці творчості В. Барвінський розвиває і продовжує галицькі традиції, наповняючи, проте, її цікавими тембрально-фактурними вирішеннями, по-новому підходячи і до хорових жанрів, і до якості виконання. Поряд із довершеними хоровими полотнами велику частку хорових творів становлять зразки просвітянського типу („*Соняшне завтра*” на сл. А. Курдидика, „*Ой, колосися, ниво*” на сл. Б. Лепкого, *обробки стрілецьких пісень, хорові обробки колядок, хори* радянського періоду). Розраховуючи на виконання аматорськими чи напівпрофесійними хорами, композитор умисне обирає непереобтяжену фактуру, хоч мистецька якість цих творів від цього абсолютно не страждає. Зразками такої манери письма композитора можуть слугувати концтабірні твори, написані в нелюдських умовах. Два хори на сл. Лесі Українки, обробки народних пісень для концтабірного хору засвідчують блискуче вміння В. Барвінського, залишаючись у площині соціалітарного блоку (по суті масової культури), створювати професійні зразки. Ця риса, присутня в композиторському почерку, визначає один із векторів бачення мистецького процесу – активне задіяння в безпосередніх суспільних рухах, чим визначається частково актуалізація та включеність творчої особистості в реальні проблеми соціуму. Це накреслює ще одну засадничу рису митця, спрямовану в майбутнє. Уміння єднати елітарне з популярним – адже поруч себе стоять Віолончельний концерт, Квінтет та кільктактові обробки, у яких рівнозначно виявляється рука майстра. В ширшій проекції цю рису спостерігаємо в багатьох творах композитора, адже вміння поєднувати одиничне, глибоко індивідуальне з масовим загальним вирисовує ще одну гармонічну пропорцію між суб’єктивним та об’єктивним, при чому цей рівень буде постійно присутнім чи не в кожному творі митця. Диригентські починання В. Барвінського продовжили його учні Б. П’юрко, В. Витвицький, М. Колесса, закладаючи основи професійної галицької диригентської школи.

Ідейно-етичні домінанти В. Барвінського. Охоплення всіх найважливіших сторін музичного життя сучасності, активна включеність у культурно-громадське життя, виконавська, педагогічна, критично-публіцистична, диригентська та творча композиторська діяльність – лише

сума цих складових творчої особистості дозволяє визначити В.Барвінського як культурологічний феномен, який, пройшовши нелегкий життєвий та творчий шлях, виявляючи обличчя митця-гуманіста, яскравої духовної одиниці, залишався Людиною-творцем у всіх вимірах цього поняття.

Важкі випробування – концтабір, спалення нот, суспільна ігнорація, вилучення з мистецького життя, реабілітація після смерті – В.Барвінський витримав більш як півстолітнє мовчання своєї музики на рідній землі. В останні роки життя (1958-1963) поновлює спалений Секстет, розшукує ноти, листується з давніми друзями, зокрема родиною Лисенків, збирає матеріали, таємно займається педагогічною практикою. Важко хворий, „ворог народу”, він знаходить у собі відвагу звернутися з Листом до голови урядового республіканського комітету по преміях Т.Г. Шевченка академіка О.Корнійчука, де доводить необхідність вшанування цією премією М.Лисенка (посмертно) та С.Людкевича за „Кавказ”. Лист був датований 17.03.1963 р., менше як за три місяці до смерті композитора. Лебедина пісня В.Барвінського прозвучала в обороні найкращих представників української музики [3].

Поїздка до Києва після приходу радянської влади, у березні 1940 р., принесла особисте знайомство з Б.Лятошинським, який, довідавшись про смерть В.Барвінського, напише в листі до А.Кос-Анатольського (який добився реабілітації імені В.Барвінського) від 16.07.1963 р.: „Ровно неделю тому назад 3 числа я узнал о смерти Василия Александровича от одного из артистов Львовского оперного театра, а ни в одной из газет не видел об этом сообщения! Удивительно. Мне очень грустно, что жизнь его окончилась уже; жизнь настоящего музыканта. Он испытал много горя в недавние годы после войны” [19; 358]⁹.

В.Барвінський залишається шляхетною людиною до останніх днів. Не маючи практично матеріального забезпечення, він вважав своїм обов’язком покладення квітів на могилах В.Косенка, М.Лисенка, П.Козицького, М.Заньковецької у дні їх іменин, пересилаючи систематично кошти Раді Лисенко. За словами Б.Фільц, „Рада Остапівна згадує В.Барвінського з великою любов’ю і повагою, наголошуючи на тому, що ця людина з великим і ніжним серцем для неї як ікона, до якої можна і треба молитись” [17; 128].

Парадоксально, але цей величний митець, твори якого звучали і звучать у Галичині, що зробив безцінний внесок у розвиток музичного шкільництва та освіти, і досі не має вшанування свого імені у Львові, епіцентром музичного життя якого був більше як 33 роки. Ідеться, очевидно, про справу перейменування спеціальної музичної школи-інтернату, що носить ім’я С.Крушельницької. Мегазірка оперної сцени отримала своє заслужене визнання іменуванням Львівського театру опери та балету, що вповні відповідає її діяльності. А її зоряний шлях почався з хору „Руська бесіда” в Тернополі, яким керувала мама В.Барвінського – Є.Любович-Барвінська, яка чи не перша визначила геніальне обдарування Соломії. Коли ж про В.Барвінського не можна було і згадувати, не мріялося і про музей співачки (один із кращих музеїв Європи, яким тепер так пишається Львів), саме школа, яку композитор очолював і провадив у ній активну педагогічну діяльність, створюючи для її учнів фортепіанний і не лише педагогічний репертуар, що приніс йому світове визнання, виявила сміливість взяти ім’я С.Крушельницької. Відновлення історичної пам’яті – річ складна, але необхідна. Названі на честь В.Барвінського музичне училище Дрогобича, одна з музичних шкіл Тернополя та Івано-Франківська, у Львові є вулиця Барвінських (на честь іменитого та славного в українській культурі та історії роду), але реабілітації – визнання музичною громадськістю Львова на державному рівні імені В.Барвінського – поки-що не відбулося, хоч саме Львів мав би пишатися і бути гідним честі, що ця видатна людина присвятила йому своє життя. Адже, обіймаючи велетенське поле діяльності, В.Барвінський постає як художник універсалістського типу пан-національної значимості, який не оминув практично жодної ланки тогочасного музичного життя, вносячи в кожную з них своє яскраве новаторське бачення, дух гармонії, рівноваги, подвижництва та служіння нації.

¹ У листах В.Барвінського до батька багато уваги присвячено описам занять із В.Курцом, якого В.Барвінський глибоко шанував, відчуваючи надзвичайну відповідальність перед учителем, який просить навзаєм свого наполегливого учня не пересаджувати в заняттях, а все-таки відпочивати. Натомість спеціально для юного піаніста в табір Лютовиськ було привезене фортепіано, щоби навіть на канікулах В.Барвінський міг постійно вправляти [1].

² Викладацьку роботу В.Барвінський не полишав навіть у важкі концтабірні часи (читав охочим курси гармонії, теорії та історії музики), а після повернення із заслання педагогіка залишилася єдиним, чим опальний композитор міг таємно займатися. Очолюючи 33 роки Вищий Музичний Інститут ім. М.В. Лисенка у Львові, у важкі воєнні лихоліття (німці закрили всі вищі навчальні заклади) очолював десятирічку, на роботу до якої безстрашно приймав єврейських викладачів – між ними – піаніста світової слави Л. Мюнцера, а після повернення із заслання – виснаженому і хворому – йому дозволяли інколи відвідувати дитячі академконцерти та „прикривали око” на кількох приватних учнів.

³ У даному контексті слід зазначити, насамперед, діяльність викладачів УМІ США – Р.Савицького, Д.Гординської-Каранович, М.Кравців-Барабаш, Г.Клим, Н.Богданської. Серед відданих учнів В.Барвінського, які, незважаючи на заборони та замовчування, проводили ідеї вчителя у своїй педагогічній діяльності, виділяються відомі музиканти, які, студіюючи згодом у Московській, Петербурзькій, Київській та інших консерваторіях, отримували заслужене визнання для свого педагога – М.Крушельницька (аспірантура в класі Г.Нейгауза), О.Криштальський (у Файнберга).

⁴ Особливої уваги заслуговують статті про Любку Колесу, Галю Левицьку, М.Менцинського, М.Голинського, Л.Мюнцера, Р.Савицького, М.Сокол та А.Рудницького, хор Д.Котка, Є.Перфецького, М.Маслюка-Мартіні. Не оминає В.Барвінський і наймолодших музикантів, присвячуючи їм немало статей, рівно ж як піднімає в публіцистиці проблеми освіти.

⁵ Так, висвітлені творчі постаті В.Косенка, Б.Бартока, О.Нижанківського, В.Новака, С.Людкевича, М.Равеля, Л. ван Бетговена, М.Лисенка, В. Матюка, П.Ніщинського, Ф.Шуберта, В.-А. Моцарта, К.Стеценка, Й.Сука, С.Нев'ядомського, К.Шимановського, Н.Нижанківського, Д.Бортнянського, Я.Лопатинського є чудовими глибокими зразками високомистецької публіцистики.

⁶ Це мистецькі видання: „Українська музика”, „Мистецтво”, „Література і мистецтво”, „Артистичний вісник”, та немюзичні видання: „Діло”, „Новий час”, „Наш прапор”, „Назустріч”, „Громадська думка”, „Українське слово”, „Життя і знання”, „Неділя” та ін. Ще потребують поглибленого дослідження матеріали польської, чеської та австрійської преси того часу, де друкувалися статті В.Барвінського.

⁷ Українська народна пісня і українські композитори. Вступ до брошури з текстами українських народних пісень для концерту хору „Глагол”. – Прага, 1914; Barvinski W. Muzyka ukrainska. – Lwowskie wiadomosci muzyczne i literackie. – 1934. – №81.

⁸ Реферати, прочитані В.Барвінським, завжди викликали щире захоплення публіки.

⁹ Як пише К.Шамаєва: „... Борис Лятошинський з сумом пише про смерть „справжнього музиканта” Василя Барвінського. В підтексті звучить щире співчуття до померлого, неприйняття існуючої політичної кон'юнктури в культурі та пресі” [18].

Джерельні приписи

1. Барвінський В. Листи до О. Барвінського з Праги від 18. 05. 1907р., 15. 09. 1905 р., 10. 10. 1907р., 4.04. 1908 р., 14.12. 1908 р. // ЛНБ ім.В. Стефаника НАН України. – Відділ рукописів. – Ф. 80, п.13.

2. Барвінський В. Листи до родини Лисенка // В.Барвінський. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи. – Дрогобич: Коло, – 2004. – С. 175-216.

3. Барвінський В. Лист Голові урядового республіканського комітету по преміях імені Т.Г. Шевченка академіку О.С. Корнійчуку // В.Барвінський. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 216-223.

4. Барвінський О. Матеріали конференції, присвяченої 150 річниці від дня народження О.Барвінського. – Л.: НТШ, 2001. – 380 с.
5. Барвінський О. Спомини з мого життя. – К.: Смолоскип, 2004. – 528 с.
6. Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників як складова частина Львівської піаністичної школи: Матеріали наук.-практ. конференції. – Львів: ЛДМА ім. М. Лисенка, 2006. – 104 с.
7. Витвицький В. Василь Барвінський у тридцятиліття творчості й праці // В.Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003. – С. 52-54.
8. Дувірак Д. СУПром в контексті епохи // Союз українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи. – Львів: Сполом, 1997. – С. 7-15.
9. Кошиць О. З піснею через світ. – К.: Рада, 1998. – 326 с.
10. Кашкадамова Н. Василь Барвінський про фортепіанне виконавство // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 118-130.
11. Кашкадамова Н. Василь Барвінський як фортепіанний педагог // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів: НТШ, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 312-322.
12. Лепкий Б. Листи (1899-1930). – ЦДІАЛ, ф. 362, оп.1. – № 334-337.
13. Москаленко В. До визначення поняття „музичне мислення” // Українське музикознавство. – 1998. – Вип. 28. – С. 48-53.
14. Назар Л. Штрихи до творчого портрету Василя Барвінського // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури. Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції. – Сімферополь-Харків: СОНАТ. – 2005. – С. 111-117.
15. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
16. Павлишин С. На пошану Василя Барвінського – композитора, піаніста, педагога // І-й Всеукраїнський конкурс юних піаністів ім. В.Барвінського. – Дрогобич, 2005. – С. 2.
17. Фільц Б. Славетний митець і людина благородної душі // Василь Барвінський: статті та матеріали. – Дрогобич: Відродження, 2000. – С. 122-129.
18. Шамаєва К. З епістолярної спадщини Б.Лятошинського // Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії. – Львів: НТШ, 1996. – Т. ССХХХII. – С. 353-359.
19. Успіхи Любки Колесси в Лондоні // Жіноча доля. – 1937. – 15 липня. – Ч. 14.

Резюме

У статті розглядаються особливості композиторської творчості відомого західноукраїнського композитора В.Барвінського в контексті української музичної культури другої половини XIX – початку XX століття.

Summary

Particularities creative activity known open In article in West Ukraine of the composer Vasiliya Barvinskogo in context of the Ukrainian music culture of the second half XIX – begin XX centuries.

УДК 784.(477)

Б.І. Забута

РОМАНТИЗМ У ТВОРЧОСТІ о. МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

У плеяді видатних діячів української музичної культури о. Михайлові Вербицькому

належить особлива роль. Не тільки тому, що він є автором музики національного гімну „Ще не вмерла Україна” та засновником перемиської, тобто першої композиторської школи на Західній Україні, яка значно вплинула на творчість наступних поколінь музикантів і залишила свій слід у вітчизняній музичній культурі. Не менш важливим є його місце в українському музичному мистецтві в час, коли Східна Україна не висувала таких значних постатей, як Д.Бортнянський на зламі ХУІІІ-ХІХ століть, або М.Лисенко в останніх десятиріччях ХІХ століття. Отець Михайло Вербицький належить до кола тих громадянсько зорієнтованих українців (як їх називали у Галичині – русинів), які поруч із діячами Руської трійці (М.Шашкевичем, І.Вагілевичем, М.Головацьким), артистами аматорських театрів, а дещо пізніше – театру „Руська бесіда”, а також художниками К.Устияновичем, Ю.Панькевичем та іншими закладали фундамент професійної культури, спрямованої на формування національної свідомості на західних теренах України. Перемиська школа, хоч і представлена найповніше лише двома іменами – о.М.Вербицьким та о.І.Лаврівським, мала дуже сильний вплив на творчість усіх пізніших галицьких композиторів – о.В.Матюка, о.П.Бажанського, А.Вахнянина, о.І.Воробкевича, о.Й.Кишакевича. Ця школа, хоча й опосередковано, вплинула на художнє світобачення митців ХХ століття – В.Барвінського, С.Людкевича, А.Кос-Анатольського, Р.Сімовича, Є.Козака, а почасти навіть і М.Колесси. Під таким кутом зору о.Михайло Вербицький цілком заслуговує на визнання його однією із ключових постатей в історії українського мистецтва.

Саме о.М.Вербицький підхопив естафету музичного мистецтва, котре після смерті Д.Бортнянського у Східній Україні зосереджується на домашньому музикуванні, другорядних опусах композиторів-аматорів. М.Вербицький природньо продовжує українську національну традицію як у духовних, так і світських жанрах, переосмислює інтонації національного фольклору відповідно до нових художніх пошуків європейських шкіл. Якщо Д.Бортнянський завершує добу класицизму в українському музичному мистецтві, а А.Ведель, незважаючи на трансформацію ще барокових засад духовного концерту, у мелодиці та тематизмі підхоплює віяння сентименталізму, то о.Вербицький у музичній українській культурі стверджує засади романтизму. Європейським стильовим прообразом романтичної естетики о.Вербицького найбільш впевнено можна окреслити шубертівсько-веберівський романтизм. Крім того – і це особливо помітно в о.Вербицького – майже завжди романтична творчість підлягає істотній еволюції і приходять на певному етапі до впровадження нових, нетрадиційних форм трактування народнопісенних джерел. Це підтверджується такими творами композитора, як „Літургія та хори” на слова В.Шашкевича, „Жовнір” на сл. І.Гушалевича і, найперше, у Шевченковому „Заповіті”. Фольклорні звороти вплітаються композитором у контекст поетичної драматургії, поєднуються з речитатівністю, винахідливо оздоблюються інструментальними звукозображувальними прийомами, внаслідок чого їх музична мова наближається до пануючої в той час „синтетичної” мелодици. Цікаво зазначити, що поетизація, образне поглиблення побутових жанрів у масштабних творах типу опери, симфонічної увертюри чи хорової поеми призводять до поступового подолання вузькоетнографічного трактування національного фольклору та появи таких дещо незвичних накладень, як коломийкові звороти і чардаш у знаменитому хорі о.Вербицького „Гей, браття опришки” зі співогри „Верховинці”. Отже, еталон раннього романтизму був найбільш співзвучним багатьом національним професійним школам, які знаходились на етапі свого становлення, передусім завдяки наближеності до пісенних джерел, до легенд, обрядів, звичаїв і казкового фольклору, тобто давали можливість апробувати новітні прийоми гармонії, фактури, способів розвитку на знайомому інтонаційному матеріалі. Пізніше, розмаїто втілюючись в індивідуальній манері М.Лисенка, К.Стеценка, Д.Січинського і С.Людкевича, ці засадничі ознаки романтичного стилю збагатяться іншими впливами і дозволять композиторам більш яскраво виявити свою художню образність [1].

Не тільки музичний стиль, але й життєвий шлях о.М.Вербицького складався досить непросто, певними трагічними колізіями нагадуючи біографії найвідоміших західноєвропейських митців-романтиків з усіма їх прикметами - конфліктами із захисниками консервативних устроїв,

несприйняттям широкими колами публіки його творчості за життя, недооцінкою, а то й забуттям на довгі роки творчої спадщини після смерті, матеріальними нестатками та хисткою соціальною позицією.

Творча спадщина о.М.Вербицького на сьогодні у повному обсязі ще не встановлена, низка творів приписується композитору на підставі опосередкованих доказів – як, наприклад, солоспів „Плач вдовиці”, – інші ж збереглися не в автографах, а у пізніших копіях, що ставить під сумнів автентичність і точність тексту. Ще деякі твори, про які збереглися спогади у пресі чи приватних джерелах, взагалі загублені. Але попри всі ці несприятливі обставини, можна стверджувати, що мистецький доробок о.Михайла Вербицького достатньо вагомий: понад двадцять співоігор, біля сорока церковних композицій, тридцять хорів світського змісту, театральна музика, кільканадцять оркестрових увертюр (симфоній) та декілька солоспівів [2; 287]. У більшості жанрів о.Вербицький закладає підвалини західноукраїнської школи, демонструючи неабияку майстерність адаптації європейських художніх норм до національного фольклорного ґрунту.

Еволюцію стилю композитора можна поділити на два періоди: перший - від 30-х до 50-х років XIX століття, другий – від 60-х років до смерті. Рамки цих періодів визначаються не лише відповідно подіям його життя, але й на основі аналізу стильової манери, змін у трактуванні форми, драматургії, системи музично-виразових засобів. Безперечно, що в останні роки життя о.Вербицький демонструє істотно відмінний від попереднього тип музичного мислення, тяжіючи до сміливішого, вільнішого застосування експресивних, драматичних прийомів, глибше й уважніше вслухаючись у поетичне слово, шукаючи для нього найбільш відповідний музичний вираз. Справедливо стверджувати, що композитор проходить типовий для романтичних митців шлях еволюції від безпосереднього, пісенно-узагальненого сприйняття поезії, використання жанрових стереотипів для конкретизації образного змісту на ранньому етапі розвитку стилю, до переважання речитативно-драматичних зворотів у мелодиці, індивідуалізації форми, важливої ролі театральних прийомів, тобто до органічнішого синтезу принципів різних форм мистецтва.

Музичний романтизм сприяв розвитку камерної вокальної лірики та опери. Відповідно ідеалам романтизму, в реформі вокальної музики головну роль відіграє поглиблення синтезу мистецтв. Вокальна мелодія чутливо відгукується на виразність поетичного слова, стає більш деталізованою та індивідуалізованою. Інструментальні партії втрачають характер нейтрального супроводу і стають все більш насиченими образною змістовністю. Серед вокальних жанрів зростає роль балади, монологу, сцени, поеми; пісні починають об'єднуватися у цикли. Романтична опера розвивається в різних напрямках, невпинно посилюється зв'язок музики, слова, театральної дії. Цій меті слугують система музичних характеристик і лейтмотивів, розробка мовних інтонацій і речитативів, злиття логіки музичного і сценічного розвитку, використання багатих можливостей симфонічного оркестру.

Для Львівського українського театру о.М.Вербицький написав чимало музично-драматичних творів та музики до драматичних вистав. Це, зокрема, побутові опери „Сільські пленіпотенти” („Сільські уповноважені”), „Простачка”, „Не до любові”, музика до історичних драм „Настася”, „Федько Острожський” та ін. Надзвичайно популярною стала музика о.М.Вербицького до п'єси Гушалевича „Підгір'яни”. У 1865 році композитор і письменник одержали за цей твір першу премію на конкурсі, оголошеному Театральним комітетом товариства „Руська бесіда” у Львові. Жюрі конкурсу відзначило, що п'єса (або оперета, як її ще називали) становить цінність лише разом із музикою, тому премія належить і драматургу, і композитору, хоча участь останнього у конкурсі не передбачалась. Чотирнадцять музичних номерів „Підгір'яни” – сольні пісні, ансамблі і хори – різнобічно і правдиво характеризують основних персонажів п'єси і дають влучні замальовки побуту селян. До кращих сольних номерів належать пісні Олі з другої дії („Не можна серцю двох любити”) і Трофима „Поле моє, поле”. В будові мелодії пісні Олі зустрічається багато прикмет українських ліричних пісень, водночас більш стримана і зосереджена пісня Трофима пов'язана з народними, зокрема ліро-епічними піснями. Використання о.М.Вербицьким народної

творчості у вокальних номерах (солоспіви, хори) мало важливе значення. Саме так проходив у Галичині процес формування української національної професійної музики, в яку все більше проникала народна творчість.

Увертюри о.М.Вербицького для симфонічного оркестру, які сам композитор називав симфоніями, збагатили сучасну йому інструментальну музику. Вони свідчили про використання композитором одночастинної вільної форми, в якій романтизм поєднує сонатне алегро, сонатний цикл і варіаційність. У короткій інструментальній п'єсі композитор-романтик фіксує момент, настрій, пейзаж, характерний образ. Увертюри о.М.Вербицького дуже близькі до життєвих першоджерел музики – пісні, танцю, водночас мають оригінальну кольористику, коли певні відтінки видобувались із натуральних ладів, які підкреслювали народний або архаїчний характер музики. У вступних і головних темах, в епізодах увертюри використовується як народна у відповідному аранжуванні, так і авторська музика композитора, наближена до народнопісенних джерел – наприклад, коломийка з увертюри №6.

Творчість о.М.Вербицького у своїх основних засадах цілком органічно вписується у контекст ранньо-романтичного мистецтва. Ставлення до фольклорних джерел, пріоритет певних жанрів, система музично-виразових засобів вказують на домінування тих художніх еталонів, що склались у європейському мистецтві першої половини ХІХ століття, насамперед в Австрії та Німеччині, а відтак розповсюдились у деякі інші країни Європи. Особливо сильним був їх вплив у тих національних школах, які саме закладали підвалини своєї професійної музики та надзвичайно великої ваги надавали втіленню патріотичних ідей, пробудженню громадянської самосвідомості, намагались усілякими засобами підкреслити неповторність і оригінальність власного мистецького обличчя. Звідси випливає ряд наслідків, зокрема схильність до етнографізму, яка по-різному, але достатньо яскраво проявилась у норвезькій і чеській, іспанській і українській та інших культурах. Аналогічні процеси відбувались і в інших видах мистецтва – літературі, поезії, театрі, живописі й у прикладних формах. Домінування національно своєрідних прикмет, які створювали яскравий візерунок на усталених, частково стереотипізованих ранньоромантичних канонах, спричинило множинність і певну розмитість меж стильового еталону, які часто губляться за фасадом індивідуально-національного. Тому в працях, присвячених вивченню творчості національних романтиків – Е.Гріга чи А.Дворжака, І.Альбеніса чи Ф.Шуберта насамперед акцентується їх внесок у розвиток національної культури. Саме у цьому ракурсі розглядаються специфічні особливості їх індивідуального стилю, а вже потім опосередковано зазначаються загальні романтичні засади [3; 4]. Романтичний стиль української композиторської школи з'явився пізніше аналогічного в європейській музиці, однак не виглядає вторинно. Саме творчість композиторів перемиської школи та їх послідовників стала у певному сенсі переломним етапом української музичної культури.

Німецько-австрійська школа романтизму формувалася під сильним впливом естетики і творчості попередньої доби класицизму. Можна згадати роль світогляду, творчості і особистості Л.Бетховена у становленні естетичних поглядів Ф.Шуберта та Е.Т.А. Гофмана, вплив опер В.А. Моцарта на стиль К.М. Вебера. Проте естетика класицизму була романтиками ґрунтовно переосмислена, пристосована до віянь нового часу. Так і о.М.Вербицький, розвиваючись під знаком музики Д.Бортнянського, не копіює її форм та принципів, а знаходить інші, власні стильові ракурси, обирає власний творчий шлях. Саме для ранньоромантичного періоду характерна плинність, поступовість переходу від чіткості класицизму, виразності структур, гармонічної логіки, конструктивності тематизму до вільнішого, суб'єктивнішого тлумачення творчих засад, від безособового утвердження вічних істин гармонії і краси до експресивного монологу ліричного героя. Іноді один і другий підхід можуть співіснувати у творчості композитора, як, наприклад, у симфоніях Ф.Шуберта панує стилістика класицизму, а у піснях – зовсім інше світобачення. Аналогічне явище можна відмітити і у творчості о.М.Вербицького: в одночастинних увертюрах (симфоніях) переважають чіткі, повністю відповідні стереотипам класицизму структури, гармонічні послідовності, часто тематизм головних партій спирається на ходи по звуках тризвуків, традиційним є і трактування оркестру. Можна відзначити їх спорідненість

з увертюрами Дж. Россіні та Ф. Обера, яка проявляється не тільки у спільних формальних ознаках побудови, але й у значнім насиченні увертюри італійськими мелодійними зворотами, головним чином у кантіленах. Слід згадати, що це коло інтонацій і прийомів було невід'ємною ознакою галицького музичного життя. Так і в симфоніях о. М. Вербицького коломийкові ритми, жваві танцювальні або ліричні пісенні мелодії, нерідко цитовані автором за знаменитим збірником В. Залеського „Pieśny polskie i ruskie ludu galicyjskiego”, досить декоративно зіставляються із західноєвропейською стилістикою. Натомість у ряді його світських хорів, церковних композицій та солоспівів, котрі спираються на фольклорні українські джерела, суб'єктивне ліричне начало виступає значно яскравіше, і пластична гнучка виразна мелодика дуже чутливо передає не лише загальний образ і ситуацію, окреслену в тексті, але й окремі смислові нюанси. Звідси тяжіння о. Вербицького, особливо у пізніх творах, зокрема „Заповіті”, до речитативності, декламаційності, які насичують вокальні і хорові партії.

Вибір жанрів та форм композитором також досить чітко вказує на його романтичну орієнтацію, котра іноді виявляється навіть важливішою суто за національною традицією. Адже, незважаючи на захоплення творчістю Д. Бортнянського, ніхто із композиторів перемиської школи не обирає характерних жанрів його музики – хорового концерту, клавірних сонат тощо. Безумовно, свою роль відіграли тут і можливості виконання, і професійна підготовка західноукраїнських митців, проте варто враховувати і світоглядну позицію авторів, образну палітру їх творчості, укладену вже за іншими художніми установками. Як і в австро-німецькій школі, польській, чеській та інших національних культурах, музичний романтизм на Західній Україні розвивається у тісних взаємозв'язках із літературою та театром, котрі, у свою чергу, зазнають неабиякого впливу фольклорних досліджень, підносять сюжети, теми та образи, почерпнуті зі збірників народних пісень, переказів, легенд. Можна навести навіть деякі фактичні паралелі. Для австро-німецької культури надзвичайно велику роль відіграв збірник Й. Арніма та К. Brentano „Чарівний рік хлопчика”, для чеської школи великим імпульсом стали „Краледвірський рукопис” і „Зеленогірський рукопис” В. Ганки [5]. Так само формування професійного мистецтва в Галичині відбувалося під знаком дослідження і популяризації народнопісенних та поетичних джерел. Можна зазначити, що Маркіян Шашкевич як поет виростає з народної пісні. У найбільш знаних його поезіях „Туга”, „Вірна”, „Розпука”, „До милої”, „Над Бугом” та інших, немовби написаних „на мелодію”, багато пісенних образів і прийомів. Під віршем „Хмельницького обступленіє Львова” так і зазначено: „Строєм народної пісні”. Привертає увагу переважання у творах М. Шашкевича тем, сюжетів і образів, аналогічних для інших європейських романтичних шкіл – суб'єктивна лірика, тема нещасливого кохання, страждання, символічне тлумачення сил природи, які ніби резонують почуттям ліричного героя. Тракткування історичних подій і персонажів також овіяне романтичним піднесенням та збагачене типово фольклорними образними паралелізмами [6; 31].

Отець М. Вербицький у своїй вокальній та хоровій творчості не звертався безпосередньо до поезії представників „Руської трійці”, проте як митець він сформувався у стінах тієї самої Львівської духовної семінарії, куди прибув лише за рік по тому, як М. Шашкевичем та його однодумцями упорядкована була рукописна збірка „Син Русі” [7; 13]. Очевидно, вплив їх національно-патріотичних ідей, як і загального емоційно-образного змісту поезії, не міг не зачепити уяви о. М. Вербицького. Якщо звернутись до тем і образів поетичних текстів його хорів і солоспівів, то можна відзначити переважання тих же тужливих, елегійних настроїв, символіку образів з природи, фольклорних обрядів, які своїми коренями сягають язичницьких часів, опоетизовано-піднесене трактування патріотичних сюжетів, легендарних постатей національної старовини – як от у хоровому творі „Тост до Русі” на слова І. Гушалеви́ча або у „Лірнику” на слова Т. Падури.

В останні роки життя о. М. Вербицький написав 14 хорів на слова В. Шашкевича, сина М. Шашкевича. Серед них особливу увагу привертають хори „Заспів” і „Квітка молитви”. Виразність, характерний інтонаційний склад, близький до народної пісні, роблять ці мініатюри яскравими зразками західноукраїнської хорової музики романтичного інтонування. У цей же час композитор створив дві визначні композиції, в яких відверто прозвучали соціально-визвольні мотиви. Це згадуваний вище чоловічий хор „Тост до Русі” та „Заповіт” на слова Т. Шевченка, присвячений сьомим роковинам із

дня смерті останнього. „Заповіт” був задуманий о.М.Вербицьким як розгорнутий героїко-епічний твір. Написаний він для двох хорів – чоловічого і змішаного, соло баритона і оркестру. У своєрідній формі тут відбився вплив монументального хорового стилю Д.Бортнянського у поєднанні з прийомами оперного письма – речитатив оперного типу для баритону.

Таким чином, відповідно до умов національного розвитку українського мистецтва в Галичині, у творчості о.М.Вербицького перебігають всі основні тематичні сфери загальної європейської романтичної естетики – конфлікт ліричного героя з оточуючим середовищем, автобіографічність сюжетів, підкреслена увага до внутрішнього світу особистості ліричного героя, звернення до фольклорних джерел як до генетично невід’ємної частини власного „я”, втеча у пошуках ідеалу у світ фантастики, давнини, екзотики. Ці три романтичні світи в українській культурі часто зливаються в одній іпостасі – легендах та переказах язичницького, праслов’янського походження і, залишаючись певною мірою протиставлені пізнішим християнським поглядам, сповідують містичне, ірреальне поклоніння силам природи. Казково-фантастичний світ знайшов своє відображення у музиці о.М.Вербицького до театральних постановок аматорського театру у Перемишлі – „Жовнір-чарівник”, „Запропашений котик”, „Старий перевозчик Петра III”.

Варто відзначити, що композитор о.М.Вербицький демонструє власний, неповторний, сформований на українському народнопісенному ґрунті, а проте невіддільний від європейського романтизму, підхід до музичного трактування хорової та сольної вокальної музики, церковних композицій, театральних співоігор, оркестрових увертюр (симфоній). М.Вербицький був першим західноукраїнським композитором-професіоналом, який оволодів різними жанрами. Його творчість заслуговує і потребує подальшого вивчення. Як справедливо зазначав один із найвидатніших композиторів-наступників о.Вербицького і дослідник української музики Станіслав Людкевич, перший видатний західноукраїнський митець „...разом із своїм народом перебув усю революцію тих років, як це видно з текстів його пісень: від рутенської, мряковинної поезії Гушалевиців, Наумовичів, Дідицьких він прямував духом до чимраз яснішого національного світогляду, до поезій Шевченка, Федьковича, врешті – до „Заповіту” Шевченка” [8; 184].

Джерельні приписи

1. Історія української дожовтневої музики / За ред. О.Я. Шреєр-Ткаченко. – К.: Музична Україна, 1969. – С. 254-469, 526-571.
2. Кияновська Л. О. Михайло Вербицький як український романтик // Український альманах 2000 / За ред. проф. С.Заброварного. – Варшава: ОУП, 2000. – С. 286-291.
3. Кремлев Ю. Прошлое и будущее романтизма. – М.: Музыка, 1968. – 210 с.
4. Белза И. Исторические судьбы романтизма и музыки. – М.: Музыка, 1985. – 280 с.
5. Друскин М. История зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 4.
6. Ткачук Н. Сияние „Русалки Дністрової” // Зеркало недели. – 2007. – №37.
7. Гаврилюк Ю. Надсанскими следами автора музыки украинского гимна // Зеркало недели. – 2007. – №31. – С. 13.
8. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – К.: Музична Україна, 1976. – С. 170-210.

Резюме

Аналізується творча спадщина одного із яскравих представників Перемиської школи композитора М.Вербицького. Акцент зроблено на літургійних творах митця.

Summary

The creative heritage of one of the bright representatives of the artistic school Peremyshlya Mihaila Verbickogo is Analysed. The Main attention is spared feature his liturgical product.

Ж.Й. Зваричук

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДУХОВНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА У ГАЛИЧИНІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Українська духовна хорова творчість своїм розвитком і розквітом на межі ХХ–ХХІ ст. значною мірою зобов'язана різним регіональним школам, завдяки яким були збережені і примножені давні національні традиції. Одним із таких центрів стала Галичина, де відбувалося цілеспрямоване плекання національної хорової культури, де виховувалися покоління українських хорових диригентів і композиторів, а за зміни суспільно-політичних умов інтенсивно розгорнулися питомі чинники українського богоспівочого мистецтва.

Актуальність теми зумовлена потужним розвитком музичної регіоналістики, потребою культурологічних та спеціально-фахових узагальнень щодо формування історичних, стильових, виконавських традицій українського хорового співу.

Мета і завдання дослідження полягають у розгляді виконавських традицій в духовній хоровій творчості Галичини як регіонального своєрідного явища та його зв'язку з побутуючими народними та давніми церковно-співочими традиціями

Історія християнського богослужбового співу в Галичині сягає джерелами Галицького князівства. Проте тільки у другій третині ХІХ ст. внаслідок різноманітних суспільно-ідеологічних та культурних процесів тут відбувся потужний сплеск українського духовного мистецтва у творчості Перемиської школи та у наступний період – у мистецтві львівських хорів.

Культурно-ментальні особливості Галичини істотно посилювали національно-громадянські аспекти цього процесу. Усвідомлення українськості як одного з першорядних факторів у середовищі духовенства сприяло плеканню національно-зорієнтованого мистецтва. Окрім цього, виняткового значення набуло те, що галицька духовно-виконавська культура того часу органічно і закономірно виявляла риси культури перехідного типу, поєднуючи в собі не тільки фактори панівного романтизму та згодом сецесії, але й відтворюючи закономірності такого явища, як бідермаєр і, глибше, українського бароко в його особливих формах, що побутували в Галичині. Тому в ній достатньо повно відображені національні особливості світосприйняття.

Основним джерелом і фактором осмислення специфіки національного виконавського стилю у сфері духовної музики Галичини є різноманітні публікації в тогочасній пресі, зокрема „Діло”, „Слово”, „Руслан”, „Зоря”, „Галичанин”, календарі „Просвіти” тощо, що у ХІХ столітті належить не фаховим дослідникам, а тим, хто насамперед висловив емоційне сприймання і враження.

Систематизація критичних та інформативних матеріалів, що стосувалися б безпосередньо виконавських процесів у богослужбово-музичній галузі, уривчастих згадок про манери диригування, зміст регентсько-хорової освіти у Галичині (зважаючи, що саме у семінаріях краю були виховані основні виконавські сили) дає можливість розширити коло дослідницьких завдань. Винятковий інтерес у цьому контексті становить вивчення аспектів виконавства колективів та диригентів, суто стилістичні риси, зокрема – характерні особливості звучання і стильової репрезентативності хорів, адекватності до стилю і церковного середовища, взаємозв'язків із католицькою і православною традицією тощо.

Специфіка виконавської манери у богослужбовому виконавстві Галичини виявляє істотну залежність від поширеної фольклорної та інтеграції з академічною манерами виконання. Водночас тут виявляються впливи європейських (особливо польських, чеських та німецьких), „київських” та суто регіональних чинників. Основою для такого підходу є методика, застосовувана українськими мистецтвознавцями щодо композиторської творчості, зокрема роботи Л.Кияновської. У статті „Церковний спів галицької композиторської школи” цей аспект наголошений спеціально: „...якщо розглядати сакральну спадщину галицьких композиторів у європейському контексті, цей доробок і відповідав певним загальним тенденціям еволюції

художнього мислення, і водночас був достатньо унікальним, відкрystalізованим у неповторних соціокультурних обставинах краю. Разом з тим, зазначені „загальні тенденції” теж не були одновимірними й односпрямованими, а відображали множинність духовних орієнтирів, котра особливо виразно визначилася в першій половині ХХ ст.” [16; 141].

Поліпараметровість і багатоманітність його рівнів і властивостей, зумовлені відкритістю системи виконавських традицій, попри важливість різноманітних впливів, збагатили автентичність хорового виконавства регіону. Духовне хорове виконавство краю є мистецько-культурним феноменом, який виявляє національну та регіональну своєрідність, володіє тембральною специфікою і типовими історико-мистецькими формами, окреслюючи свою своєрідність у певній виконавській стилістиці. Важливою його ознакою є адекватність культовим потребам; не настільки професіоналізм хорових колективів, наскільки відповідність потребам релігійної громади та традиціям того чи іншого місця або регіону. Натомість критеріями для професійних колективів виконання духовних творів є насамперед професіоналізм, який включає стильову відповідність певній традиції, високий рівень виконавсько-співочої майстерності, динамічність розкриття жанрово-інтонаційних особливостей твору, багатоманітність репертуару та індивідуалізація виконавського й композиторського стилю.

Традиції концертного виконання літургічних та паралітургічних творів, що склалися синхронно з традиціями світського професійного і фольклорного виконавства, відображають спільні закономірності цього процесу, а саме: визначалася специфіка художньо-організаційних засад, розвивалися структурні особливості виконавських колективів, усталювалися принципи сценічного виконання та формувалися основні репертуарні орієнтири хорів різних рівнів. Основною домінуючою установкою галицького духовного виконавства ХІХ ст. була просвітницька діяльність із метою піднесення культурного рівня і нарощення мистецького досвіду як окремої релігійної громади, так і громадськості регіону загалом. Активізація концертних виступів різних хорів стала додатковим чинником на шляху зростання їх мистецького рівня, піднесення професіоналізму у суто духовному виконавстві.

Регіональна своєрідність у межах цілісної національної традиції виявляється у виконавській манері, що визначається особливостями відтворення цієї традиції в певному регіоні у стилістичному, тембральному, мовленнєво-інтонаційному ракурсах, на який істотний відбиток накладає етнорегіональна специфіка звукоутворення (сильний, легкий або приглушений; м'який чи форсований звук), натомість значно менше – тембральні якості співочих голосів. Процеси у богослужбовій хоровій практиці Галичини означеного періоду спрямовувалися у напрямку від дотримання засад народного хорового виконавства і побутового музикування (переважно – паралітургічного), через створення аматорських колективів, діяльність яких ставила за мету забезпечення літургічних відправ (сільські та містечкові хори) до професійних (або професійно підготовлених для такого виконання) здобутків. Аматорське виконавство того часу було зорієнтоване на фольклорну манеру і тому найістотніше відбивало особливості автентичного тембро-інтонаційного „ідеалу”, а також традиції гуртового співу в аспекті відтворення різновидів гуртів у якісних складах хорів (жіночий, чоловічий та мішаний), що позначалося на потенційних можливостях колективів.

Домінування фольклорних орієнтирів за умов різнобічного осягнення європейського музичного професіоналізму як широкого, всеохопного поля (потрібно обумовити, що до нього в той час для галицьких митців належали й стильові координати наддніпрянських композиторів та диригентів), по суті, не позначилися безпосередньо у богослужбових зразках того часу. Їх заміщували місцеві традиції самоїлкового та загальнонародного співу та, як найяскравіші ідеали богослужбового мистецтва, твори Д.Бортнянського в інтерпретуванні вихованців Перемиської школи. Такий вузько специфічний „регіоналізм” створив феномен унікальної консервації місцевих традицій, на котрі мусив зважати навіть С.Людкевич при упорядкуванні своєї збірки церковних творів 1922 р. Зміни культурно-соціальної структури відтворювалися тут дуже повільно. Навіть кристалізація нового стилю національної музичної мови, що відбувалася в інших галузях музичного мистецтва, не мала в цій царині значення першорядного фактора

внаслідок консервативності мислення й особливого пієтету до столітньої традиції.

Тільки поступово створювалася розгалужена інфраструктура світських хорів, що еволюціонували від колективів, зорієнтованих на повсюдні світські традиції аматорського музикування, до концертності колективів професійно високого рівня, здатних адекватно відтворити стильові засади виконуваних творів та виявити стильові парадигми певного масиву композицій у спеціальних тематичних програмах. Тут свою роль відіграло те, що не було тих необхідних взірців культивування національного хорового стилю (як в українській церковній творчості Наддніпрянщини, що яскраво піднеслася там, щоправда, на початку ХХ ст.). Споглядальність, інтравертивність світовідчуття породжували цілком відповідні виконавські особливості. Стиль церковних композицій представників галицької церковної творчості, з характерним формотворенням, інтонаційними узагальненнями пісенно-романсової мелодики „старогалицького” типу, специфічною фонічністю розгортання фактури, і при цьому кордоцентризмі як панівному емоційному орієнтирі, вимагав адекватного виконання, часто можливого тільки за умов „авторського” диригування.

У процесі аналізу критичних відгуків, рецензій і принагідних оголошень виокремлено аспекти щодо виконавських особливостей „звучання” і стильової репрезентативності духовної музики, необхідних складових якісного виконання цих творів, зокрема адекватності до стилю і церковного середовища, взаємозв’язків з католицькою і православною традицією тощо, важливих для розуміння галицької музичної громадськості.

Вагома роль у цьому процесі належить дискусіям довкола актуальних проблем української музики. Уже на межі 1890-х рр. окреслюється розмежування між критикою „професійного” рівня та аматорськими відгуками, яскраво виявлена у рецензіях слухачів-аматорів, критиків-немузикантів та ґрунтовних зауваженнях музикознавчих рецензіях. Ця полеміка виявилась надзвичайно плідним ґрунтом для подальших розробок про сутність українського богослужбового музичного мистецтва. Виникла потреба в усвідомленні фахових підходів до духовного хорового виконавства і була сформована позиція довкола таких понять, як „дилетантизм”, „аматорство”, „епігонство”, „професіоналізм” та ін. У центрі дискусій виявилась досить непроста тема – спадщина Д.Бортнянського. А виконання його музики сприяло, як свідчать ці матеріали, осягненню і втіленню ідей національного мистецтва, впровадженню критеріїв національної самобутності у повсякденне культурне життя.

Серед яскравих прикладів формування нової парадигми хорового виконавського мистецтва у богослужбовій сфері – чоловічий хор Ставропігії, який використовував сопранові та альтові партії: їх виконували, очевидно, хлопчики та юнаки до періоду мутації (Б.Кудрик говорить про фальцетний спів). У 1830-х роках для нього було характерним наслідування київському напіву, суворий, аскетичний стиль співу, орієнтація на самолівкові традиції як „руської” форми співу. Це було типово для Галичини, де повсюдно використовувалася ерусалимка і найпростіші форми загальнонародного співу. Тому таке нововведення, як виконання творів Д.Бортнянського під час богослужінь, зустріли протидію духовенства. Тільки 1835 р., коли хор Львівської духовної семінарії (швидше це був ансамбль у складі 8 осіб) виконав архієрейську літургію за упокій Франца І, нотний хоровий спів набув провідного становища у церковних відправах, поступово витісняючи давні дяківські співи з недільних та святкових відправ і поширюючись в інших церквах міста. Зміни стали особливо відчутними у 1840-х рр., коли з хорами Львівської семінарії та Ставропігії співпрацювали М.Вербицький та І.Лаврівський. М.Вербицький працював як регент Ставропігії у 1840-1842, 1843-1845, можливо, також у 1849-1850 рр.

Безумовно, що надзвичайно важливим питанням є з’ясування особливостей звучання тогочасних хорів названих навчальних закладів: і з точки зору втілення Вербицьким його бачення традицій хорового співу доби Бортнянського, і в аспекті майбутніх виконавських процесів. Адже, за висновками Б.Кудрика, „Церковна музика Вербицького... це якби звучача емблема нашої галицької духовенщини. Є у ній також сильний локальний колорит – річ, якої ніяк не охопити в утерті формулки шкільної музикології, а треба тільки відчути!” [4; 94]. Зрозуміло, що Кудрик говорить про „емблему” музично-літургічної творчості другої половини ХІХ ст., що є „ключем”

до коду галицького духовного хорового виконавства того часу.

Найяскравіший прояв стилю М.Вербицького – у специфічній просодичності його творів, що, на нашу думку, засвідчує переважання уваги саме до цього ракурсу в богослужбовому виконавстві. Можливо, у такій пріоритетності тексту, властивій галицькому духовному співові, криється одна з основ теоретичних поглядів П.Бажанського, котрий, як і М.Вербицький, однією зі стильових опор творчості мав традиції ірмологічного співу. Зокрема у праці „История русского церковного пения” він пише: „Наше пение ирмологическое построено на тексте по числу слогов..., немає музичного такта і не може мати, а співається мимо то добре, „стройно, согласно”, як духові церкви приналежить. Сим видно, що всяке заходне тактовання не лише до стихів коляд і проч., но також до всякого прочого церковного текста муз. єсть противно природне, не виплило з натури текста церковн., путає, розриває гадки текста, розрушає риторичний акцент” [1; 85]. Звідси – й одне з джерел такої свободи мелодичних „розливів”, властиве літургічній музиці Вербицького. Можна на основі цього припустити також, що регентська практика (принаймні у часи навчання обох композиторів) використовувала хейронімічну систему (а не традиційне згодом тактування).

На відміну від „київської” манери виконання, галицький спів у своїй „інтравертивності” тяжів до дещо сповільненого руху, що відобразилося у богослужбовій музиці Вербицького. Це виявляється і в особливостях музичної мови цього пласту його творчості: „З давньої обрядової традиції, зі стильових особливостей ірмологічних напівів, партесного багатоголосся, кантів і псалмів впливає сповільнений рух його творів, перевага вузькооб’ємних інтервалів мелодичної лінії, закінчення на тонічній терції, плагальні каданси, а передусім – зосереджено-молитовна палітра співу” [5; 75].

Отже, „камерність”, „ліричність”, „суб’єктивність” загальною настрою з одного боку, та відтворення регіональної традиції співу (своєрідна інтравертивність) – з іншого, і є рисами того „еталону” звучання, який реалізував М.Вербицький у своїх творчій та регентській діяльності. Беручи ж до уваги загальноприйнятту тезу про нього, як „засновника Перемиської школи”, логічно доходимо висновку, що цей „еталон” також став загальноприйнятим і відіграв чільну роль у галицькому духовному виконавстві другої половини ХІХ ст. Пам’ятаючи про активність виконавських еталонів звучання композицій Д.Бортнянського в Галичині того часу, можна говорити не тільки про взаємодію між ними, а й співдію, спрямовану на створення, сучасною термінологією, своєрідного толерантного середовища, у якому можливі різноманітні за стилістикою, але цілісні за походженням вектори розвитку духовної виконавської традиції.

Поміж характеристик звучання церковних колективів у 1850-і рр. вирізняється допис Н.К. у „Зорі Галицькій” щодо хору Львівської духовної семінарії (у церкві св. Георгія (Юра) „...пение пречудесное неумолимых питомцев наших, коли иде о слову народности або обряду, мающої вже предание за собою, сего разу самого себе перевисшило. Добрани хори, звучавшиї пречудесною гармонією от надземського пения серафимів, аж до всестрясающего подвалинами грома, прехороші; з найбільшою прецизією виконані соло, задивляющіє слушателя своєю чистотою і вправою, добивалися до розчувствованих грудей кожного, і довольно в них владающе, відносили мислі і чувства до країн надзвездних – до вічного джерела чувства і любви” [9; 272].

За необхідності аналізу хорових уподобань другого за „ієрархією” представника Перемиської школи – І.Лаврівського – зіштовхуємося з набагато поміркованішою, більш консервативною позицією. І.Лаврівський був регентом Львівської семінарії у 1863-1866 рр. (до цього у 1848-1854 рр. – диригентом хору Перемиської катедри). У той час семінарський хор налічував до 60 учасників, а відгуки в пресі того періоду дають підстави для припущення про посилення концертних чинників у галицькому духовному виконавстві вже з 1860-х рр.

Наступний етап пов’язаний з працею П.Бажанського. За його згадкою, у Ставропігійській бурсі протягом 1850-х і перших років наступного десятиліття хоровий спів не викладався. Призначений на посаду вчителя музики, церковного уставу та ірмологічного співу в 1863 р., П.Бажанський „застав в бурсі 3-голосове ерусалимське пение. Через 10 літ по Рудковському вже ніхто не вчив нотного музичного пения. Наука розпочалася наново. При прийняттю до бурси вагу

кладено на добрий голос” [1; 85].

Це свідчення виявляє існування у Львові на початку 1860-х двох різних за стильовими характеристиками осередків церковного співу: хорового в семінарії та „традиційного” – у Ставропігії. Бажанський переписав існуючі в бібліотеці Ставропігії партитури, а також дістав чотириголосні твори Д.Бортнянського та П.Турчанинова.

З того часу почалася нова хвиля піднесення духовного хорового виконавства: маючи добірні голоси, хор Ставропігії плекав виконання творів Д.Бортнянського, що співалися вже й поза церквами (втім, практика співу за єрусалимкою не припинялася й надалі). Технічна майстерність співаків зростала; відгуки у пресі засвідчують вільне володіння різноманітними виконавськими прийомами і достатньо високий рівень хорового ансамблю. Промовистим із цього огляду є допис у „Слові” в липні 1865 р. про виконання хором Львівської бурси трьох концертів Д.Бортнянського (на жаль, без вказівки назв). Очевидно, що його автором є очевидець досягнень Перемиського хору: „Прекрасні, чудові, чудні то псалми! Ми чули їх уривково в мужеському хорі, але не було такої сильної дії. Ті бо приємні дитячі голосочки, та легкість, солодкість і колоратура в випровадженню загально всіх церковних пісень цього хору істинно полонить серця. Щось подібного чути можна було колись-то в однім тільки Перемишлі. Кожний, хто спів нинішній Львівської бурси чув, дуже мило собі пригадує”. Заслужують уваги не тільки суперлятиви, а й окремі акценти на динаміці розвитку цього колективу, зокрема урізноманітнення репертуару.

Подальші відомості про хор Львівської семінарії стосуються 1887 р., коли вчителем співу було призначено А.Вахнянина, а диригентами працювали особи, вибрані з-поміж семінаристів. Виконавські досягнення цього колективу не викликають сумніву. П.Бажанський, засвідчуючи достатній рівень хорового виконання того часу, говорить про незнання єрусалимки. Так само промовистим – адже належить не українському, а польському дописувачу – є наступний відгук 1889 року: „Тії русини так заспівають своє хоть би коротеньке „Господи помилуй”, так якось наскрізь прошибнуть чоловіка проймаючим своїм співом, що й не отямишся, як в твоїм оці засвітить ясна сльоза глибокої печалі” [7; 194].

Із поширенням хорового співу теренами краю духовне хорове виконавство виходить на якісно новий рівень: поряд із забезпеченням богослужбових потреб, активізується і розгортається духовне хорове виконавство як важлива галузь концертної практики. У Львові ця галузь забезпечена працею хорів Ставропігійської бурси та Львівської духовної семінарії, до якої долучаються виконавські сили деяких церков та музичних товариств. Духовні твори належать до репертуару і вже численних світських колективів краю, хоча й поступаючись перед кількістю різножанрових світських композицій та опрацюваннями народних пісень.

Очевидно, що база духовного виконавства була створена насамперед освітніми процесами в релігійних установах. Вихованці духовних закладів мали необхідні музичні знання та певний виконавський досвід, набутий у практиці освітніх хорових ансамблів. Природно, що саме у церковних хорах Львова, як культурно-адміністративної столиці краю, зосереджувались кращі виконавські сили. До того ж історично зумовлено, що на духовне виконавство почали впливати й світські хори, потенціал і можливості яких на межі століть були настільки значними, що відбувалося істотне оновлення хорового виконавства загалом. Концерти проходили у різноманітних церквах та кращих залах Львова і приваблювали широку аудиторію. Навіть польська та проросійська преса, що не надто цікавилася українським мистецтвом, надавала рецензіям на ці виступи шпальти своїх видань. Процеси такого роду охопили різні міста й поширювалися також на творчий потенціал окремих сільських місцевостей. Тому в цей час можна говорити про новий щабель у розвитку українського хорового виконавства Галичини.

На відміну від хорового мистецтва, що репрезентували іншонаціональні спільноти у Львові, українське хорове виконавство було спрямоване на пропагування надбань вітчизняного мистецтва. Твори іноземних композиторів (західноєвропейську хорову творчість презентували композиції Й.Гайдна, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Г.Берліоза, Я.Галля та ін.;

російську – О.Архангельського, А. Рачинського, О. Бородіна, А.Рубінштейна, П.Чайковського, В.Серова, А.Аренського, Ц.Кюї, В.Іполітова-Іванова та ін.) хоча й належали до репертуару, але не мали першорядного значення. Розвиток професіоналізму відбувався на українському музичному матеріалі, що забезпечувало, так би мовити, „національно зорієнтовану цілісність” виконавському процесу та його характерним стилістичним проявам. Істотний вплив мало ознайомлення з аналогічними процесами у Наддніпрянській Україні під час культурного обміну. Тому духовне хорове виконавство виконувало роль чинника національного самоусвідомлення.

Однією з першорядних форм духовного виконавства стали виступи, афішовані як „Страстні псалми” (перші повідомлення про такі акції з’являються 1875 р.). По суті, це була ідея моножанрових концертів, у яких формувалися принципи осягнення різних відтінків духовного споглядання й переживання однієї сакральної події поза межами літургійного богослужіння. Водночас численність оголошень (з детальним переліком виконуваних творів) про такі імпрези дає можливість простежити процес формування репертуару різних колективів і у різний час, дозволяючи висвітлити сутнісні моменти для духовного хорового виконавства Галичини. Основне значення надавалося ефектним концертним творам. Поміж імен Д.Бортнянського, Й.Гайдна тільки прізвище І.Лаврівського засвідчує спорадичне представлення перемиської традиції. Натомість оголошені до виконання твори М.Рудковського, що на сьогодні є фактично невідомими навіть фахівцям, становлять інтерес в аспекті з’ясування їх стильових доміант як такі, що покажуть виконавські орієнтири тогочасних концертно-духовних виступів. Зіставлення двох стильових парадигм – католицької німецько-австрійської (Й.Гайдна, М.Рудковського) та православної „італійського звучання” (Д.Бортнянського) була типовою впродовж багатьох років.

Виконання програм „Страстних псалмів” у наступні роки в різних містах Галичини засвідчували сталість репертуару (фактично поодинокі впроваджені нові композиції – це твори місцевих регентів).

Тільки на межі століть простежується певне оновлення репертуарної бази цих імпрез. Так, у виступі хору бурси Ставропігійського інституту поряд із традиційними композиціями Д.Бортнянського („Благообразний Іосиф”, концертами №32 „Скажи ми, Господи, кончину мою” та №33 „Вскую прискорбна”) прозвучали твори Б.Галуппі „Суди Господи обидящіє мя” F-dur, П.Бажанського „Днесь ад” Es-dur та С.Давидова „Обновляйся, Новий Іерусалиме” C-dur [14; 3].

Традиція такого роду духовних концертів, започаткована Львівськими духовними хорами, була підхоплена і стрімко поширювалася теренами Галичини. Поміж виконавцями – Перемиські хори (семінаристів під орудою Будзиновського, хор „Бояна” М.Копка); хор Станіславівського музичного гуртка п/к І.Біликовського, Снятинський міщанський хор; хор любителів під керуванням о.П.Дуркота (Сянок); мішаний і чоловічий хори Станіславівського „Бояна”, міщанський мішаний хор м. Скала; Коломийський міщанський чоловічий хор під управою о. Карп’яка; хор читальні „Просвіта” та інші духовні та світські колективи. Поміж інших імпрез такого роду – концерти, присвячені вшануванню духовних осіб та культурно-мистецьких подій. Так, 1893 р. відбулося чимало концертів, присвячених 50-річчю діяльності папи Льва XII. 1899 р., напередодні дня Андрія, у Станіславові відбулося вшанування А.Шептицького.

Систематизовані вище матеріали свідчать, що духовне виконавство львівських хорових колективів до кінця XIX ст. і впродовж початкових років XX ст. досягло неабиякої потужності. Хоча процес нарощення зразків суто духовної музики в репертуарі галицьких світських хорів є нерівномірним, можливо, навіть імпульсивним (часто залучення того чи іншого твору було принагідним, тобто спрямованим на виконання під час того чи іншого святкування), уже домінує цілком окреслена тенденція до різностороннього збагачення творчого потенціалу колективів, зростання їх мистецького професіоналізму. Це найбільш очевидно простежується у сфері оновлення й ускладнення репертуару.

Значення першорядного імпульсу розгортання творчих процесів, своєрідного „прикладу

для наслідування” належить саме львівським колективам, котрі з метою популяризації ідеї професійності духовного хорового виконавства та можливості досягнення найвищих рівнів богослужбових відправ здійснювали поїздки до різних місцевостей. В останній третині століття поширюється традиція виїзду частини складу хорів Львівської духовної семінарії та Ставропігійської бурси для участі у святкових богослужіннях в інших містах та селах Галичини, про що свідчать численні відгуки в тогочасній пресі. Згодом такі виїзди, спрямовані на підтримку потреб місцевих церковних громад і пропагування високомистецького хорового співу, відбуваються майже регулярно, впроваджуючи високі взірці мистецького хорового звучання та виконавської майстерності. Зокрема, здійснюючи „вандрівку” на теренах Галичини, 30 липня 1897 р. у Тернополі п’ятнадцять хористів-„академіків”, „котрих добірні, сильні і звучні голоси зливаються в такий чудовий хор, що наші знатоки-музики, як о. Вітошинський з Денисова і о. О. Нижанківський не могли доволі налюбуватися ним та похвалитись. Справді годі сказати, котрі голоси кращі одні від других, чи ніжні тенори, чи дзвінкі баритони, чи грімкі баси; все то зливається в таку одну спільну гармонію, що єю одну лиш чуєш, тремтиш та душею підносишся” [15; 3].

До цієї практики в останні десятиліття XIX ст. долучилися й хори світських музичних товариств. Провідна роль, безумовно, належала хорам „Бояну”, діяльність яких від часу утворення належала до найпотужніших чинників розвитку хорового руху в Галичині. Багата репертуарна база цих колективів (народні – українські, польські, німецькі та ін. – пісні у різних опрацюваннях, твори Д.Бортнянського, М.Вербицького, І.Лаврівського, А.Вахнянина, Д.Січинського, М.Лисенка, О.Нижанківського тощо), творча мобільність, стильове багатство репертуару надали хорам товариства виняткового статусу серед громадськості. З іншого боку, організовані товариством школи та курси для сільських диригентів (серед них, можна припустити, були й регенти сільських парафій) істотно спричинилися до піднесення загального рівня хорового виконавства. Та, що найголовніше, – поступове плекання професійних підходів до виконання хорової музики, до хормейстерського мистецтва не могло не вплинути на зростання уваги до цих факторів у діяльності інших колективів, у т.ч. і церковних.

Розгляд творчих процесів у царині духовного виконавства Галичини в контексті української музики XIX століття істотно збагачує знання про специфіку розгортання виконавських і наукових зацікавлень та є спробою з’ясувати тільки окремі актуальні питання, передбачаючи потребу подальшого поглибленого вивчення як часткових проблем, так і загальних тенденцій у цій галузі та аналогічних процесів в українській культурі.

Джерельні приписи

1. Бажанський П. История руського церковного пенія. – Львов, 1891. – 85 с.
2. Бажанський П. Гдешо про музику взагалі, а про спів пригробний в особенности // Діло. – 1881. – Ч. 37. – 13/25 мая. – С. 1.
3. Бурбан М. Українське хорове виконавство. – Ч. 1. Хори. – Дрогобич, 2005. – С. 255.
4. Вахнянин Н. Два реформатори церковного співу // Артистичний вісник. – 1905. – Зошит 1. – Січень. – С. 2-5.
5. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995. – 128 с.
6. Загайкевич М. Михайло Вербицький: Сторінки творчості. – Львів, 1998. – 145 с.
7. О.Бендрик М. Літургія М. Вербицького і проблеми сприймання духовної музики // Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині. – Дрогобич, 1992.
8. Діло. – 1889. – Ч.194.
9. Слово. – 1865. – Ч. 19. – 6/18 березня.
10. Слово. – 1865. – 26.06/8 липня. – С. 4.
11. Зоря Галицька. – 1851. – Ч. 33. – 18/30 квітня. – С. 272.
12. Львівська співно-музикальна консерваторія // Слово. – 1865. – Ч.77. – 29.09/11.10.
13. Слово. – 1870. – 11/23.06. – С. 4.

14. Слово. – 1885. – Ч. 41. – 17/29 квітня. – С. 3.
15. Страстные псалмы // Галичанин. – 1900. – 2/15 апреля. – Ч.76. – С. 3.
16. Концерт русских академиків дня 8 серпня в Тернополи // Руслан. – 1897. – 30 липня/11 серпня. – Ч. 171. – С. 3.
17. Кияновська Л. Церковний спів Галицької композиторської школи // Калофонія. – Ч. 1. – Л., 2002. – С. 146.

Резюме

У статті розкриваються деякі регіональні аспекти духовного хорового виконавства Галичини XIX століття, специфіка національного виконавського стилю у сфері духовної музики на основі вивчення матеріалів періодичних видань зазначеного періоду.

Summary

The author of the article makes conclusions about the peculiarities of the national spiritual music performing in Halychyna of the late XIXth century, about spiritual choir performing, about the development and productive application of the national on the basis of the criticism in the periodicals.

УДК 785.1(477.8)“18/19”

М.А. Воловець

ДІЯЛЬНІСТЬ ОРКЕСТРОВИХ КОЛЕКТИВІВ В ОСЕРЕДКАХ ТОВАРИСТВА „БОЯН” В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ (ДРУГА ПОЛОВИНА XIX – ПЕРША ТРЕТИНА XX СТОЛІТТЯ)

Відтворення усього спектру духовного життя західноукраїнських теренів неможливе без глибокого вивчення культурної спадщини, залучення нових архівних матеріалів до наукового обігу. І в цьому контексті діяльність мистецьких товариств краю, характеристика репертуару художніх колективів, концертних виступів є підтвердженням високого рівня їх керівників та загалом духовного клімату Галичини.

Зазначена проблема частково ставала об'єктом досліджень провідних вітчизняних науковців, проте її комплексне розв'язання ще попереду.

Метою нашої розвідки є аналіз діяльності оркестрових аматорських колективів (на підставі архівних джерел) на шляху їх професіоналізації.

Наприкінці XIX століття перед музичною елітою Західної України постала важлива проблема – незначна кількість оркестрових колективів та їх низький професійний рівень. Тому при різноманітних товариствах почали створюватися численні духові, струнно-смічкові, мандолінові колективи, але повноцінного симфонічного оркестру, створено так і не було. Оркестри, що називали себе такими, за складом учасників та кількістю відповідних інструментів відповідали тільки малому складу симфонічного оркестру, а часто й струнно-смічкового з доданням кількох духових інструментів. Особливо гостро ця проблема виявила себе після Першої світової війни – велика кількість музикантів змушені були покинути країну, а ті, що залишились у Львові, не могли самі створити потужний оркестровий колектив. За висловом С.Людкевича – „Плекання збірної інструментальної музики у нас – все ще пісня майбутнього” [20; 368].

Одним із головних у становленні і розвитку оркестрового виконавства західноукраїнських земель в окреслений період стало музичне товариство „Боян” з його розгалуженою мережею бібліотек, музеїв, музичних шкіл. Організуючи свята, конкурси, концерти, сконцентрувавши в собі майже все музичне життя української громадськості краю, товариство відіграло на той час роль сучасної філармонії та мало велике значення для відродження і розвитку українського професійного музичного мистецтва.

Товариство „Львівський Боян” було засноване 1890 року [21; 176]. „Це товариство,... – писав С.Людкевич, – поставило собі за ціль, закріплену постановами статуту, – плекати українську національну музику, і дійсно розвинуло в цьому напрямку дуже плідотворну діяльність та підготувало, можна сказати, нову добу в розвитку музичного життя на галицькому ґрунті” [18; 250]. До організаційного комітету увійшли – В.Шухевич, А.Вахнянин, С.Федак, Е.Барвінська. Був складений статут товариства.

При товаристві створено „Музичний кружок”, при якому відкрились курси вивчення нотної грамоти, гри на різних інструментах та почав функціонувати струнний оркестр, у репертуарі якого переважали твори українських композиторів [21; 109].

Заснування при товаристві оркестру дало змогу включати до репертуару концертів великі ораторіальні твори західноєвропейських та українських композиторів: „Христос” Ф.Мендельсона, „Олаф Трігвасон” Е.Гріга, „Ізраїль в Єгипті” Г.Генделя, „Хор половців” О.Бородіна, „Радуйся, ниво неполита” М.Лисенка [20; 381-382]. „Боян” стає осередком національно-культурного відродження не тільки Львова, а й усієї Західної України.

16 березня 1894 року „Львівський Боян” бере участь в концерті пам’яті Т.Шевченка у Львові. Попурі з арій опери Б.Сметани „Продана наречена”, Кантату М.Лисенка „Радуйся, ниво” виконав оркестр 80 військового полку, що викликало схвальні відгуки в пресі: „Оркестр вірцево виконав твір Сметани. ... Найтруднішим номером програми була кантата Лисенка „Радуйся, ниво”. ... Дещо слабше звучали солісти, але хор і оркестр виконали твір дуже добре” [7].

26 березня 1896 року хор товариства разом з оркестром цього ж 80 військового полку взяв участь у святкуванні на честь Т.Шевченка у Стрию, де окрім хорових творів було виконано й „Вечорниці П.Ніщинського” [3; 24-25].

У зв’язку з десятилітнім ювілеєм „Львівського Бояна” 29 червня 1901 року відбувся з’їзд галицьких „Боянів” з метою їх об’єднання в одне товариство. Більшістю голосів підтримана пропозиція Т. Кармаша про утворення спілки товариств та обрано комітет із питань підготовки статуту, до якого увійшли В.Шухевич, О.Нижанківський, С.Федак, Я.Вітошинський, Ф.Колесса та С.Людкевич. На перших загальних зборах „Союзу українських співацьких і музичних товариств”, що відбувся 28 червня 1903 року, ухвалено змінити статут „Союзу” з правом відкриття консерваторії і приступити до видання музичного часопису. Була створена навіть перша професійна музична організація, яка об’єднала діячів культури, композиторів, диригентів, різноманітні колективи.

З 1907 року „Союз Боянів” переіменовано на „Музичне товариство ім. М.Лисенка”. Дане товариство влаштовувало концерти українських митців і художніх колективів, як місцевих, так і приїжджих, а також утримувало Вищий музичний інститут (далі ВМІ) у Львові з філіями в інших містах Галичини. У концертах, що влаштовувало товариство, брали участь симфонічний оркестр ВМІ під керівництвом С.Людкевича, струнний оркестр під орудою М.Колесси, Тернопільський симфонічний оркестр під орудою Юрія Криха, Коломийський симфонічний оркестр під керівництвом Романа Рубінгера та хорові товариства „Боян” і „Бандурист” [21; 111, 248].

Великий духовний концерт за участю цього товариства, а також хору Духовної семінарії та хору учнів української гімназії, відбувся 24 листопада 1904 року під патронатом митрополита А.Шептицького. На завершення свята об’єднані хори у супроводі оркестру під керівництвом А.Вахнянина виконали молитву „Під твій покров” з опери „Купало”.

На Прикарпатті перша спроба заснувати „Боян” була зроблена 1895 року в Коломиї Денисом Січинським. Першим його диригентом став отець Теодозій Кирп’як. При товаристві, крім хору, працював симфонічний оркестр, що брав участь в усіх значних музичних заходах, які відбувалися в місті. До репертуару колективу входили досить складні твори: музична драма Е.Гріга „Олаф Трігвасон” у трьох частинах, кантата-симфонія „Кавказ” С.Людкевича тощо, що є свідченням високого виконавського рівня учасників колективу.

Розквіт „Коломийського Бояна” припадає на 20-30-ті роки ХХ століття. Тоді ж відбуваються спільні виступи хору і симфонічного оркестру під орудою Романа Рубінгера, тодішнього директора музичної школи. За цей час у репертуарі колективу з’явилися такі твори, як симфонія

М.Вербицького, музична картина „Гитар” Б.Вахнянина, увертюра до опери „Наталка-Полтавка” М.Лисенка, кантата-симфонія „Кавказ” С.Людкевича тощо. Оркестр бере участь у численних заходах, що проходять в місті та отримує визнання за його межами.

„Станіславівський Боян” заснований 16 червня 1896 року завдяки Денису Січинському, який 1899 року переїхав до Станіслава. Він був диригентом хору та редактором музичного видавництва „Боян”, а також засновником першої української музичної школи, що виникла 1902 року [24; 10-11]. Під керівництвом Р.Зарицького при Товаристві працював музичний гурток (інструментальний ансамбль), що брав активну участь у концертах „Бояна”. Так, 7 жовтня 1902 року колектив був зідіяний в авторському концерті Д.Січинського. Серед великої програми прозвучали твори „Дніпро реве” та „Лічу в неволі”, що виконав хор у супроводі оркестру [30; 84].

40-літній ювілей „Коломийський Боян” святкував пишно і урочисто 17 лютого 1935 року. У заході брали участь „Станіславівський Боян”, хор „Думки” та симфонічний оркестр Музичного інституту ім. М.Лисенка, що виконав симфонію М.Вербицького D-dur [21; 546].

Великий концерт духовної музики у 1904 році влаштував і „Станіславівський Боян”. Розпочався захід промовою К.Студинського. Участь у концерті взяли хор „Бояну”, учні Львівської духовної семінарії, які виконали твори Д.Бортнянського та М.Кумановського. Колективами керував Денис Січинський. Військовий оркестр 24 полку піхоти під керівництвом капелмейстера Соучека виконав інструментальний твір Франца Шуберта „Ave Maria”.

У Станіславі у грудні 1908 року „Боян” влаштував ювілейний концерт на честь папи Пія Х. Розпочався захід виступом військового оркестру, що виконав твори Д.Россіні, О.Варламова, К.Вебера. Окрім цього виступив зведений хор „Станіславівського Бояна”, учнів Духовної семінарії та інституту сестер Василіянок під керівництвом капелмейстера В.Меренькова.

У 20-30-х роках створюються „Бояни” у Калуші, Дрогобичі та Бродах. В останньому з названих міст розпочинають свою діяльність духовий та малий симфонічний оркестри, головним організатором та диригентом яких став Михайло Осадця. Симфонічний оркестр „моцартівського” складу нараховував 24 музиканти, що давало змогу виконувати окремі симфонічні твори П.Чайковського, М.Завадського, Ш.Гуно, Д.Пуччіні тощо. Так, один із найкращих концертів симфонічної музики відбувся 4 травня 1930 року. Звучали твори Ф.Мендельсона, Ж.Оффенбаха тощо. Великий концерт оркестру відбувся 12 березня 1939 року, на якому прозвучали увертюра до опери „Танкред” Д.Россіні, увертюра до опери „Норма” В.Белліні, „Гумореска” А.Дворжака, „Баркарола” П.Чайковського, „Шумка” М.Завадського, „Ляро” Г.Генделя тощо.

Статут товариства „Тернопільський Боян” затверджений 17 січня 1901 року. Першими диригентами колективу стали Остап Нижанківський і Денис Січинський, а пізніше – професор Терлецький. У 1926 році при Товаристві починає працювати і оркестр, що бере постійну участь в усіх значних імпрезах міста. Репертуар хору та оркестру був різножанровим та цікавим (фрагмент з опери „Купало” А.Вахнянина, „Хор паломників” з опери „Тангейзер” Р.Вагнера). Окрім виступів із власним оркестром Товариство запрошувало до співпраці військовий духовий оркестр, яким керував І.Мозак. При „Бояні” функціонував ансамбль скрипалів-гімназистів, серед яких найбільш відомим був Мар’ян Крушельницький. Керував колективом І.Левицький – скрипаль та диригент [22; 74]. На Тернопільщині струнний оркестр працював у с. Волківці Борщівського району, духовий оркестр у с. Денисів під орудою Йосипа Вітошинського, оркестр з 22 осіб у с. Кобиловолоки на Теробовлянщині під керівництвом місцевого вчителя І.Беднарського [3; 128].

У 1899 році за прикладом галицьких сусідів, буковинці на базі „Руського драматичного товариства”, створили „Буковинський Боян”. Товариство мало на меті „плекати руську пісню, музику і штуку драматичну” [1]. Першим його головою став Омелян Попович, а з 1903 року – М.Левицький. З ініціативи останнього при „Бояні” виникає оркестр та музичний гурток, в якому співаки хору мали можливість вчитись гри на різних музичних інструментах [30; 93].

Недостатня кількість професійних виконавців на духових інструментах, необхідна для

повноцінного функціонування симфонічного оркестру, змушує товариство залучати до своїх концертів військові колективи.

У 1905 році на Шевченківському концерті саме військовий оркестр вперше познайомив буковинців із симфонією С-Dur М.Вербицького. Інструментальні твори, названі Вербицьким „симфоніями”, – це, по суті, увертюри, призначені для виконання в театрі, адже симфонічних колективів, які б могли виконувати повноцінні симфонічні полотна в той час практично не було. Хоча, потрібно відмітити, що увертюри М. Вербицького були першими і єдиними протягом всього ХІХ століття спробами створити в Західній Україні національну симфонічну музику на професійній основі.

У травні 1904 року за участю військового симфонічного оркестру „Буковинський Боян” гучно вітав другий приїзд до Чернівців М.Лисенка. В залі „Музичного товариства” прозвучали такі великі полотна, як інтродукція до п'єси М.Старицького „Остання ніч”, кантати „Б'ють пороги” та „На вічну пам'ять Котляревському”, антракт з опери „Тарас Бульба”. Виконанням кантати „Б'ють пороги” диригував сам автор [2]. Згодом товариство засновує свої філії у містах Кіцмань, Садгород, Вашківці, Заставна, Вижниця.

Для виховання нових музичних кадрів при Товаристві організовувались музичні гуртки, де мали змогу навчатись грі на різноманітних музичних інструментах обдаровані діти. Займаючись у таких гуртках учні вивчали нотну грамоту. Дуже часто після закінчення курсів випускники ставали керівниками нових оркестрових колективів. Так, у жовтні 1897 року при „Львівському Бояні” організовано „Музичний гурток”, в якому учні навчались грі на скрипці, віолончелі, флейті, бандурі, контрабасі. До керівництва гуртком був запрошений Р.Ганінчак. У репертуарі членів гуртка невеликі ансамблеві твори, з якими вони виступали на концертах. Гурток налічував 20 учнів [3; 25].

Один із таких концертів пройшов 25 березня 1892 року на честь Т.Шевченка. Серед насиченої хорової програми оркестром 55 військового полку було виконано Симфонію b-moll М.Вербицького, а також спільно з хором „Б'ють пороги” М.Лисенка та хор з опери „Купало” А.Вахнянина [30; 19].

З 1920 року „Буковинський Боян” переіменовано на „Буковинський кобзар”, головним завданням якого було поширення української пісні, музики, театрального мистецтва. При Товаристві існували хорова, драматична та оркестрові секції. Членами-засновниками оркестру стали – Є.Сохор, брати Мигасюки, М.Павлусевич, О.Горвацький, М.Івасюк та інші. Найвидатніші учасники – Галя Тимінська-Василяшко – піаністка, Франческа Жуковська – віолончелістка, брати Я. та Б.Мигасюки, О.Стратичук, С.Яременко, Д.Омельський – скрипалі, О.Горвацький та Лікперта – альтисти, Яворський – контрабасист і т.д. Першим диригентом колективу став Олесь Микитюк, а пізніше – Іван Жуковський. В 1936 році оркестр налічував 35 музикантів. В основі репертуару колективу – твори українських композиторів [2; 106]. Перший концерт „Кобзаря” відбувся 11 квітня 1921 року на вечорі з нагоди 60-річчя від дня смерті Т.Шевченка. Серед інших творів у виконанні симфонічного оркестру прозвучала увертюра до опери „Остання ніч” М.Лисенка [5; 111-113].

За час свого існування хори „Бояну” інколи піднімалися до значного виконавського рівня, включаючи до свого репертуару великі оркестрово-хорові твори („Оляф Тригвазон” Е.Гріга, „Ізраїль в Єгипті” Г.Генделя, „Радуйся, ниво непоплитая” М.Лисенка, „Кавказ” С.Людкевича тощо). Для виконання таких полотен „Боян” запрошував до співпраці військові оркестри, адже своїх власних товариство мало обмаль. Такі колективи брали участь у концертах за згодою військових властей, та за певні гонорари. Програми подібних заходів узгоджувались керівниками хору та оркестру. Так, „Львівський Боян” до участі у спільних концертах запрошував оркестри 55, 95, 80, 15 військових полків. Програми цих концертів узгоджувались заздалегідь керівниками хору та оркестру, проводились спільні репетиції. Оркестровки для таких заходів переважно створювались керівниками оркестрів або композиторами, що співпрацювали з „Бояном” (О.Нижанківський, А.Вахнянин, Д.Січинський, С.Людкевич) [22; 19].

Таким чином, активна музично-просвітницька діяльність оркестрових колективів товариства

„Боян” сприятливо позначилася на розвитку українського професійного оркестрового та диригентського мистецтва Західної України. Адже навколо товариства гуртувались молоді музиканти-виконавці та композитори, що нерідко були керівниками та диригентами хорів та оркестрів, а отже, маючи змогу пропагувати населенню краю симфонічну та вокально-симфонічну музику, твори українських композиторів різних стилістичних напрямів й національних композиторських шкіл. Діяльність товариства дала поштовх до поступової професіоналізації виконавців та диригентів, збагачення концертного репертуару оркестрових колективів.

Джерельні приписи

1. Буковина. – 1844. – 16 квітня.
2. Буковина. – 1904. – 11 квітня.
3. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля у взаємозв'язках з суспільно-художнім життям і авторським мистецтвом другої половини XIX – середини XX ст. // Наукові записки. Тернопільський державний педагогічний університет. – 2000. – №1 (4). – 144 с.
4. Гнатюк В. Національне відродження австро-угорських українців (1771-880). – Відень. – 65 с.
5. Демочко К. Музична Буковина. – Київ: Музична Україна, 1990. – 121 с.
6. Діло. – 1882. – Ч. 36.
7. Діло. – 1986. – Ч. 63.
8. Діло. – 1889. – Ч. 60.
9. Діло. – 1890. – Ч. 268.
10. Діло. – 1899. – Ч. 275.
11. Діло. – 1910. – Ч. 238.
12. Діло. – 1939. – Ч. 83.
13. Дуда І. Тернопіль під владою Польщі // Тернопіль вечірній. – 1999. – №36.
14. Галичина. – 1899. – Ч. 289.
15. Завадська М. Мій спогад про музичне життя Бродів // Броди і Бродівщина. – Т. XLVII. – Торонто, Онтаріо, 1988 – С. 419.
16. Звіт про діяльність Галицького музичного товариства у Львові за 1872-1873 р.р. // ЦДІА України у Львові. – Ф. 146, оп. 7. – 116 арк. – С. 4070.
17. Звіт дирекції Галицького музичного товариства за 1876-1877 р.р. // ЦДІА України у Львові. – Ф. 146, оп. 7. – 116 арк.
18. Історія української музики. В 4-х т. – Т. IV. – Київ: Наукова думка, 1993. – 350 с.
19. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: СМП „Астон”, 2000. – 420 с.
20. Лисенко О. М.В. Лисенко у спогадах сучасників. – К., 1968. – 450 с.
21. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. В 2-х т. – Т. II. – Львів: В-во М.Коць, 2000. – 619 с.
22. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної Академії у Львові. Монографія. – Львів: Сполом, 2003. – Т. I. – 287 с.
23. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. – Львів: Сполом, 2001. – 279 с.
24. Народня просвіта. – 1926. – Ч. 9-10.
25. Нечай О. Діяльність музичного товариства ім. С.Монюшка // Записки наукового товариства ім. Т.Шевченка. – Т. ССXLVII. – Львів, 2004. – 566 с.
26. Павлюк О. Буковина. Визначні постаті. 1774-1918. – Чернівці, 2000. – 172 с.
27. Повідомлення Вахнянина про діяльність культурно-освітніх товариств Галичини // ЦДІА України у Львові. – Ф. 818, оп. 1, спр. 20. – 44 арк.
28. Про наявність в м. Станіславі музичного товариства імені С.Монюшка // ЦДІА України у Львові. – Ф. 146, оп. 51 а. – 9 арк.

29. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ ст.: Монографія. – Ужгород: ПоліПрінт, 2002. – 206 с.
30. Ст.Л. Музичні листи // Музичний вісник. – Ч.1. – Станіславів, 1921.
31. Ханик Л. Історія хорового товариства „Боян”. – К., 1999. – 117 с.
32. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х., 1930. – 288 с.
33. ЦДА України у Львові. – Ф. 146, оп. 58, спр. 1242. – 48 арк.
34. ЦДА України у Львові. – Ф. 146, оп. 58, спр. 1248. – 46 арк.
35. ЦДАЛ, ф. 146, оп. 1, спр. 665. – С. 15-48.
36. Drogoczne koncert uczniow Konserwatorjum // Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1928. – Nr. 416.
37. Kurjer Stanislawowsky. – Stanislawow, 1911. – Nr. 1324.
38. Kurjer Stanislawowsky. – Stanislawow, 1935. – Nr. 1001.

Резюме

Стаття висвітлює діяльність оркестрових колективів товариства „Боян” в Західній Україні, розглядає процес переходу від аматорства до професіоналізації оркестрових колективів (друга половина ХІХ – перша третина ХХ століття).

Summary

The article elucidates the activity of orchestral associations association „Bojan” in the Western Ukraine, it is considered the process of transition from amateur to professional orchestral collectives (the second half of XIXth and one third of XX centuries).

УДК 008:7(477.83) “1900-1939”

І.Л. Бермес

КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКІ ТОВАРИСТВА ДРОГОБИЧЧИНИ В РОЗБУДОВІ МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ РЕГІОНУ (1900-1939 рр.)

Початок ХХ ст. – період перебування Галичини в складі Австро-Угорщини, а з 1919 р. – Польщі. Незважаючи на поневолення українців, ця доба характеризується піднесенням усіх сфер культурно-громадського життя. Тож роль просвітницьких товариств („Рідна школа”, „Просвіта”, „Союз українок”, „Пласт”, „Січ” тощо) у розвії Галичини всебічно висвітлено в науковій літературі. Найбільш ґрунтовним є „Нарис історії „Просвіти”, виданий 1993 р.; про це громадське товариство в 20-30-х роках ХХ століття писали також М.Возняк, М.Голубець, В.Дорошенко, І.Крип’якевич, І.Раковський, С.Рудницький й ін.

Діяльність „Рідної школи” достатньо розлого представлена в працях Б.Ступарика, на сторінках журналу з аналогічною товариству назвою.

Жіночий рух і його організація стали предметом зацікавлення М.Богачевської-Хом’як, Н.Кобринської, Н.Дорошенко та ін. Ці дослідження торкалися, передовсім, львівських централей; провінційні ж філії були обділені такою увагою, хоча їхня праця на ниві піднесенні духовної культури гідна подиву.

Не були винятком у цьому починанні й Дрогобицькі філії вищеназваних товариств, про які є спорадичні публікації Ж.Ковби, Р.Пастуха, П.Сов’яка, М.Волошина, Л.Бурачинської, М.Мінчака, С.Гавришука та ін.

Функції просвітницьких організацій у розвитку музично-хорового життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. висвітлено в дисертації автора цієї публікації, втім не акцентовано саме на їхніх видах діяльності.

Мета статті полягає в накресленні головних починів просвітницьких товариств на

культурному тлі регіону.

На початку ХХ ст. українське національне життя всебічно розвивалося. Першим осередком, організованим 8 грудня 1868 року з ініціативи А.Вахнянина, О.Огоновського, Ю.Лаврівського, В.Федоровича, О.Партицького було, як відомо, українське громадське товариство „Просвіта”, найважливішим завданням якого стало поширення освіти серед української людності для піднесення її національної свідомості. Діяльність товариства виявляла виразно українську природу, спрямовувалася на обстоювання національної ідеї.

Дрогобицька філія „Просвіти” провадила ті форми роботи, що рекомендувалися львівською централлю. Першу в регіоні читальню „Просвіти” започатковано у с.Снятинка 3 листопада 1901 року; до неї вступило 50 осіб [35; 7]. Проте організаційно філія сформувалася дещо пізніше, з обранням її управи.

Дрогобицьку філію цього товариства засновано 1903 р. [19; 4]. Після перших загальних зборів, що відбулися 6 липня того ж року, було влаштовано вечорниці, присвячені пам’яті Т.Шевченка. Вже через 3 роки Дрогобицька філія „Просвіти” налічувала 44 осередки [12; 460].

Чи не найбільшим досягненням просвітян у перші роки діяльності стало заснування музичної школи в с.Улично, ймовірно, першої на Дрогобиччині [12; 460]. Навчальна установа давала змогу дітям простого люду навчатися музичного мистецтва, підносила культурний рівень сільської громади, позаяк учні долучалися до різних артистичних імпрез. Навіть початкова ланка мистецької освіти певною мірою сприяла розвою національної культури, професійному зростанню українських музичних кадрів.

Дрогобицька філія „Просвіти” влаштовувала літературно-музичні та музично-вокальні вечори, концерти, свята, фестини, подорожі по краю; засновувала народні школи тощо. До найважливіших починань Товариства віднесемо організацію Шевченківських концертів і академій, що були важливим засобом у боротьбі за відродження українства в Галичині.

Товариство насамперед прислужилося справі культурного піднесення українського народу через заснування хорових колективів, театральних гуртків і оркестрів, улаштуванням найрізноманітніших мистецьких заходів. Здебільше сільські громади Дрогобиччини утримували при читальні хор, подекуди театральний гурток чи оркестр. Взірцеві хори діяли в селах Більче, Воля Якубова, Гаї Вижні, Добрівляни, Медвежа, Млинки Шкільникові, Нагуєвичі та ін.

Аматорські театральні та хорові гуртки функціонували при читальнях у селах Вацевичі, Ріпчиці, Воля Якубова, Волоща, Стебник, Новий Кропивник, Орів, Уріж тощо. Так, керівник аматорського театального гуртка О.Свищ (с.Новий Кропивник) знав ноти, грав на скрипці. Він був дяком у церкві, навчав дітей письма у школі „дяківці”. З допомогою о.В.Коростенського (пароха села, шанувальника музичного мистецтва – І.Б.) він здійснив постановку таких п’єс, як „Підгір’яни”, „Вифлеємська ніч”, „Наталка Полтавка”, „Ой, не ходи Грицю”, „Дай серцю волю”, „Світання на Гончарівці” та „Ох, не люби двох” [21; 287]. Отож, до роботи з просвітянськими гуртками включалися найчастіше священики й освічені жителі села.

Винятковою завзятістю вирізнялися жителі с.Нагуєвичі: тут при читальні діяло кілька творчих одиниць: театральний і танцювальний гуртки, хор та оркестр [30; 335].

Заслуженою популярністю користувався хор читальні с.Грушів під орудою проф. Івана Чаповського. Щонеділі керівник „...відбував проби з хором або драматичним гуртком. Він (І.Чаповський – І.Б.) мав добрий голос і добрий слух та вмів диригувати хором, членів якого вивчив читати ноти. ...Цей хор мав славу в цілому повіті” [28; 257]. І.Чаповський – випускник Дрогобицької гімназії та Українського таємного університету у Львові – працював у кооперативній установі Дрогобича, регулярно приїздив у рідне село, був небайдужим до його культурного піднесення. Завдяки старанням керівника просвітянський хоровий гурток с.Грушів набув достатньої виконавської майстерності.

Зазначимо, що хорові колективи „Просвіти” вели жваву концертну діяльність не тільки у

своїх населених пунктах, а й у сусідніх селах. Інколи – обслуговували недільні Служби Божі в місцевих церквах.

У квітні 1933 р. свято на честь Т.Шевченка було проведено в декількох селах Дрогобиччини. Аматорський хорвий колектив с.Ластівки влаштував святкування в с.Ісаях, с.Снятинка – у с.Брониця, с.Меденичі – у с.Криниця. Хор читальні з Грушова підготував концерт на честь І.Мазепи для мешканців с.Літиня. Така співпраця сприяла піднесенню виконавського рівня просвітянських гуртків, розширенню їхнього репертуарного реєстру.

Деякі читальні утримували оркестри: наприклад, у с.Колпець діяла „...духова оркестра, добре вишколена, яка часто брала участь в імпрезах повіту в часі походів, народних здвигів, як теж в часі Богослужень грала релігійні пісні” [16; 282]. Духовий оркестр під керівництвом Є.Мінчака функціонував і в сусідньому с.Солець. Загальне визнання на Дрогобиччині здобули два сільські струнні оркестри с.Криниця під орудою місцевих любителів музики І.Дубика і О.Мацейка [16; 284]. Хоча інструментальні форми музикування при читальнях „Просвіти” не мали такого поширення, як хорові, заснування оркестрів указувало на появу нових рис у динаміці культурних процесів.

Якраз у найбільш типових видах виконавської діяльності просвітянських аматорських гуртків сільське населення мало змогу найкраще розкрити себе. Факт залучення неписьменного середовища до культурно-освітньої роботи мав важливе значення для піднесення національної свідомості українців.

Успішно діяли гуртки при читальнях філії „Просвіти” й у Дрогобичі (4 читальні – вул. Стрийська, І.Франка, Горішня Брама, Болонна (Війтівська гора – І.Б.)). Так, аматорські театральний гурток (кер. П.Кошалкевич) і хор (дир. І.Яремко) при читальні “Просвіти” (вул. Горішня Брама) розгорнули широку мистецьку діяльність. У репертуарі любителів були „вистави „Верховинці”, „Безталанна”, „Мамона”, „Орендар у клопоті” та ін.” [26; 474], щороку організовувалися театралізовані дійства на свята Андрія, Миколая, Різдва. Учасником усіх цих заходів був хорвий гурток, репертуар якого вирізнявся українською спрямованістю.

При читальні (вул. Болонна) функціонували мішаний хор (дир. В.Дуб), згодом – В.Осередчук і струнний оркестр [23; 278]. У репертуарі хору – фігурували оригінальні твори українських композиторів, обробки народних пісень, зокрема колядки і щедрівки. Щорічно колектив брав участь у Шевченківських академіях, до програми яких входили такі твори, як „Ой Дніпре, мій Дніпре”, „Як умру, то поховайте”, „Ой нагнувся дуб високий” [23; 278].

Хором читальні (вул. Стрийська) керував І.Городиський, вул. І.Франка – Я.Камінський. Характерно, що в репертуарі й цих колективів утвердилися твори українських композиторів, адже завданням читальняних хорів було плекання „головно народної пісні” саме через влаштування урочистих академій, свят, концертів.

Якщо про початки роботи гуртків філії „Просвіти” на Дрогобиччині маємо скупі дані, то в період 1933-1939 рр. на сторінках друкованого органу Товариства „Бюлетину” (редактор – голова філії С.Витвицький) докладно висвітлено їхню діяльність.

Спробуємо проілюструвати найбільш характерні концертні заходи. Винятково урочисто відзначалися свята „Просвіти”. Ці імпрези були загальнодоступними, в них брали участь хорові гуртки міста й повіту, найкращі дитячі колективи. Так, 7 квітня 1933 року до програми долучилися хори учнів української гімназії, народної школи ім. Т.Шевченка, оркестр балалаечників читальні з вул. Болонна, просвітянський хор читальні з вул. Стрийська, „Дрогобицький Боян” і читальняний хор с.Грушів. Рецензент часопису акцентував, що „До найкращих хорів читальняних в повіті ... треба зачислити хор Грушова. ... На першому місці треба поставити хор читальні Дрогобич (вул.Стрийська), котрий виконанням своїх точок дорівнював майже такому хорові, як Дрогобицький Боян” [6; 2]. Позитивне враження від виступів просвітянських хорових гуртків підтвердило, що в них велася ретельна робота над елементами вокальної техніки, хорової органіки.

Традиційно „Просвіта” займалася підготовкою Шевченківських концертів. Це було головне і найвеличніше свято у діяльності просвітянських гуртків. Зокрема, в 1933 році вечір на честь

Кобзаря було влаштовано зусиллями активістів читальні вул.Болонна – п.В.Осередчуком та п.Є.Волощак і багатьох учасників аматорських колективів філії. Реферат виголосив голова Дрогобицької філії п.С.Витвицький, до концертної програми ввійшли декламації, продукції хору та балалайкового оркестру [5; 2].

Іншим важливим заходом товариства стало проведення „Свята матері”, яке влаштовувалося щороку. Зокрема, 14 травня 1933 р. зусиллями гуртківців читальні (вул.Стрийська) у Дрогобичі відбулися урочистості, концертну програму яких підготував хор [7; 2].

Отже, мистецька палітра заходів, що проводилися просвітянськими колективами, була надзвичайно різноманітною: від Шевченківського концерту, „Свята Просвіти” до „Свята матері”, заходів на честь окремих діячів, зокрема І.Мазепи тощо.

Про потужність їхньої роботи свідчить звіт голови філії Степана Витвицького, виголошений на загальних зборах у Дрогобичі 29 червня 1933 р. У ньому наведено дані про діяльність просвітянських колективів у регіоні: „Театральних гуртків є 41 – дали вистав 222; хорів є 12, оркестр – 2. Уладжено свят: Мазепи – 4, Шевченка – 14, Франка – 3, Просвіти – 5, ріжних концертів – 21, фестинів – 5” [8; 3]. Зокрема, концерти на честь І.Франка було влаштовано:

- 5 червня, хор читальні (вул. Болонна) у Дрогобичі, диригент Я.Камінський;
- 16 липня, хор читальні (с.Мразниця), диригент В.Заяць;
- 30 липня, хор читальні с.Більче.

Концерти на честь І.Мазепи було проведено:

- 5 червня у с.Залокоть з ініціативи о.Я.Яхна;
- 30 липня у Дрогобичі, (читальня вул. Болонна) за участю О.Лемеха та Я.Камінського;
- 27 серпня у селах Ріпчиці і Опарі;
- 28 серпня у с.Сторонна, дир. хору – Д.Крайчик [9; 4].

Концерти, присвячені будителям української душі Т.Шевченку та І.Франку, перетворювалися у справжні національні свята, на яких звучала українська пісня. Це сприяло її утвердженню, гальмувало процеси денаціоналізації на складному етапі безупинної суспільно-культурної праці під ідеологічним тиском Польщі.

Великим досягненням аматорського театального гуртка читальні „Просвіти” с.Гаї Нижні була постановка 30 липня 1933 р. співогри В.Матюка за мелодрамою І.Мидловського “Капраль Тимко” [9; 3]. Можемо припустити, що це було перше знайомство з театальною музикою В.Матюка на Дрогобиччині. Ця мистецька подія засвідчила достатні творчі можливості сільського аматорського гуртка, високі вокальні та акторські здібності його учасників. Вона стала важливим кроком на шляху пізнання театального доробку композитора, активізації культурного життя в регіоні.

Загалом у 1933 році читальні „Просвіти” на Дрогобиччині підготували 344 заходи (концерти, театральні вистави тощо) [10; 2]. Виняткова активність просвітян свідчила про значний поступ на культурному полі.

У велику мистецьку подію перетворилося й святкування 30-річного ювілею філії „Просвіти” (24 червня 1934 р.). В урочистостях брали участь 11 хорів, 367 співаків. „Вокальна частина випала гарно, старанність диригентів у виконанню, гарні голоси..., а передовсім дисциплінованість причинилися ...до цього успіху”, – наголошував дописувач [31; 3]. Свято розпочалося з виконання всіма хорами гімну К.Стеценка „Вкраїно Мати”.

З рецензією про виступи хорів на сторінках „Бюлетину” виступив директор Дрогобицької філії Музичного інституту ім. М.Лисенка проф. Б.П’юрко, який, зокрема, зазначає: “На першому місці мусимо поставити хор із Тустанович, який шляхетністю звуку й виконання належить безперечно до найкращих хороших одиниць краю. В хорах з Трускавця і Дрогобич-Стрийська давалася відчутти диспропорція між добрим жіночим, а слабшим мужеським голосовим матеріалом. Селянські хори виказували переважно подібний рівень мистецького виконання і голосового стану... Правильним був підхід диригентів, що підібрали більшість точок з творів Леонтовича, цієї незглибимої скарбниці народної музики. Народні пісні в легких, але

мистецьких розкладках Артемовського, Лисенка, Стеценка, Кошиця, Степового і Леонтовича, зі західноукраїнських Гайворонського, Колесси і Людкевича повинні стати „залізним репертуаром” кожного хору. Дуже чисто й музикально співав мішаний хор зі с.Ластівок. ...Найприємніше вражало змагання диригента до творення ритмічних і динамічних нюансів... Мішаний хор з Гаїв Нижніх ...співав Людкевича „Най пісня лунає”, ...вив’язався добре. ...Хор з Даляви ...виконав вповні вдовольняючи „Ой горе тій чайці” і „За городом” Леонтовича. Мужеський хор виконав „За річкою, за Дунаєм” Леонтовича. ...Хор з Грушова... виконав „Їхав стрілець” і „За рідний край” Гайворонського. Хор ...виказує сталий поступ... Диригентові слід звернути пильну увагу на спосіб співу й видобування голосу. ...Треба ствердити, що хорова справа в повіті поставлена вдовольняюче й ...дальша праця ...повинна поступати в напрямі поглиблення і поширення цієї роботи” [25; 5-6].

Ювілейне просвітянське свято, на якому звітували повітові хори, було виявом напруженої культурної праці серед населення Дрогобиччини. Організаційні заходи „Просвіти” знайшли віддзеркалення в активізації хорового руху. Так, 1935 року просвітяни Дрогобича влаштували свято на честь Ю.Федьковича. Про виступи хорів знаходимо відгуки в „Бюлетині” та в „Ділі”. Зокрема, дописувач львівського часопису акцентував: „Одним із найкращих просвітянських хорів виявив себе хор з Гаїв Вижних... Добір голосів, їх зіспівання і дикція, відтворення співаних творів – усе те ставило той хор на однім з перших місць. Поруч нього на такій же висоті станув хор з Дрогобича – Стрийського передмістя... Гарними голосами визначались хори з Добрівлян, Трускавця і Густанович-Гукової гори. Хор читальні з Грушова ...вимагав би деякого відсвіження мужеських голосів” [18; 5].

Висока оцінка виконавської майстерності сільських і міських просвітянських хорових гуртків свідчила про доступність хорового мистецтва для різних верств населення, підтверджувала, що при наполегливій праці диригента й виконавців можна добитися позитивного результату. Репертуар просвітянських хорів яскраво вирізнявся українською тематикою. Така репертуарна політика не лише віддзеркалювала потреби українців, вона ще й виявляла чітке національне спрямування. Твори М.Лисенка, К.Стеценка, М.Леонтовича, М.Вербицького, О.Нижанківського, М.Гайворонського та ін. допомагали розкрити риси національного характеру, були стимулом вияву національної самосвідомості в період перебування під владою Польщі.

У програмі Шевченківського концерту (14 квітня 1935 р.), що відбувся в залі української гімназії ім І.Франка з ініціативи філії товариства „Просвіта” й інших культурно-освітніх товариств міста, поряд оригінальних творів М.Лисенка, М.Вербицького, Л.Ревуцького на слова великого Кобзаря прозвучали й улюблені народні пісні Т.Шевченка в опрацюванні для мішаного хору: „Ой Морозе, Морозенку” С.Людкевича; стрілецькі пісні М.Гайворонського, Р.Купчинського. Концерти на честь Т.Шевченка викликали найбільше зацікавлення у громадськості.

Показово, що до своїх імпрез просвітяни залучали знані у місті хорові колективи („Дрогобицький Боян”, дитячий хор учнів школи ім. Т.Шевченка, мішаний хор української коєдукаційної гімназії ім. І.Франка), що славилися високою виконавською майстерністю. Це підносило престиж просвітянських заходів, демонструвало мобільність хорових гуртків у культурному житті краю.

Робота просвітянських гуртків у 1935 року відзначалася позитивними зрушеннями у концертній практиці. При читальнях „Просвіти” діяло: „Театральних гуртків – 48, дали 398 вистав, хорів... – 24, а співаків у них – 713. Хори дали 178 свят і концертів” [24; 2]. Отже, діяльність аматорських колективів „Просвіти” заклала міцний фундамент для розбудови музичного життя Дрогобиччини.

З великим пієтетом ставилися мешканці Дрогобиччини до Івана Франка. Показовою була урочиста академія, присвячена 20-річчю від дня смерті поета (20 вересня 1936 р.), що відкрилася виконанням „Вічного революціонера” М.Лисенка зведеними хорами Дрогобицького повіту „...співаків до 500 під проводом дир. Б.П’юрка. Виступи були переплетені хоровими продукціями злучених хорів „Вкраїно мати”, „Розвивайся, лозо” [1; 2]. Велелюдність учасників свята свідчила про любов земляків до Каменяра.

Для підняття мистецького рівня гуртків філія товариства „Просвіта” у Дрогобичі (1937 р.) порушила питання про організацію Спілки хорів, якою повинна була опікуватися секція під керівництвом о.С.Сапруна. „Завданням Спілки буде давати вказівки в підшукуванні хорових творів, подавання завваг щодо їх виконання, а вкінці створити окружні змагання читальняних хорів (конкурс хорів)” [27; 4]. Тож намагання заснувати асоціацію хорів свідчило про дбайливе ставлення керівництва „Просвіти” до справи розвитку хорових колективів, добору творів і кваліфікованої допомоги професійних диригентів. Можливо, цей проект і вдалося втілити в життя, проте підтвердження цьому нами не виявлено.

Отже, товариство „Просвіта” чітко виконувало поставлену мету: пізнання і просвіта народу за допомогою аматорських гуртків, які через українську пісню, українську п’єсу пробуджували національну свідомість, сприяли духовному розвою українського народу.

Праця на ниві культури розширила й саму мережу гуртків при читальнях, згодом тут почали діяти й інші товариства (освітні, спортивні). „Просвіта” дала життя таким осередкам, як „Сільський господар”, „Союз українок”, „Рідна школа”, „Пласт”, „Січ” і ін.

Неабиякої популярності в краї набуло товариство „Рідна школа”, яке у відповідь на нищення Польщею українського шкільництва завзято підтримувало низку приватних українських шкіл різного типу [20; 192], провадило активну освітню роботу. Філія названого товариства утримувала в Дрогобичі дві приватні народні школи: ім. Т.Шевченка та ім. І.Франка. Окрасою шкільних і міських мистецьких імпрез стали виступи дитячого хору школи ім. Т.Шевченка. Керував колективом управитель українських шкіл „Рідної школи” в Дрогобичі (1925-1933 рр.) проф. Степан Гавришук. У репертуарі хору – твори для дітей; хоча учні виконували й складні чотириголосі композиції: „Пташиний хор” Д.Котка, „Почаївська Божа Мати” і „Дударик” М.Леонтовича, „Засяло сонце золоте” І.Недільського, „Гаївки” Ф.Колесси, „Заповіт” К.Стеценка, „Гамалія” Я.Степового, колядки, щедрівки та ін. [16; 472]. Зусиллями учнівського хору було влаштовано „21 грудня 1932 р. свято на честь гетьмана Мазепи...”, 8. XII. 1932 Свято Просвіти, 19. XII. 1932 Миколаївський вечір, 28. I. 1933 Ялинку. ... На ялинці давали ми виставу „Вифлеємська ніч” [14; 59]. Дитячий хор школи ім. Т.Шевченка також співав у центральній парафіяльній церкві міста – Пресв. Трійці, часто брав участь у концертах разом із знайомими в місті гімназійним хором і „Дрогобицьким Бояном”.

У школі активно діяв і театральний гурток, що здійснював постановки дитячих п’єс на Шевченківські роковини чи свято Миколая. „В 1931 і 1932 р. вивели діти на сцені ораторію І.Я.Луцика: „Вифлеємська ніч”. Співи в ораторії проводилися при акомпанементі фортепіана та мандолінової оркестри” [16; 472].

Хоровий колектив школи ім. Т.Шевченка був активним учасником розмаїтих мистецьких заходів, що проводилися в місті, зокрема свят „Просвіти (8 грудня 1931 р., 1936 р.), „Свята матері” (1931 р.) та ін. Хорові номери дітей „Рідної школи” під керівництвом п.Ст.Гаврищука були свідомством щирої і солідної праці, – відзначав дописувач Дрогобицького часопису „Гомін басейну” [33; 5].

Товариство „Рідна школа” пробуджувало культурне життя сільського населення. У 1936 році до Повітового Союзу вже входило 60 гуртків [2; 477]. Так, філія згаданого товариства утримувала гуртки в селах Дрогобиччини: с.Снятинка – театральний і хоровий гуртки; в с.Далява – хор „Сурму”, театральний гурток і смичковий оркестр; у Добрівлянах, Унятичах і Опаці – хор і театральний гуртки; хорові гуртки діяли також у Стебнику, Дерезичах, Монастирі Дерезицькому, Модричах, Рихтичах і ін. Названі колективи брали участь у святі на честь І.Франка, влаштованому просвітянами села Млинки Шкільникові (передмістя Дрогобича) (30 травня 1937 р.). Концерт розпочався виконанням „Вічного революціонера”. Далі „...хори поодинокі відспівали по дві пісні. Свято закінчилося відспіванням „Ще не вмерла Україна” [34; 4]. Величність свята підсилювалася звучанням зведеного хору, який представив слухачам „Вічний революціонер” І.Франка – М.Лисенка і „Ще не вмерла Україна” М.Вербицького – П.Чубинського. Ці твори виразно виявляли національну спрямованість репертуарної політики

Н.Кулицька – професор філії Музичного інституту ім. М.Лисенка) відзначила 22 лютого 1930 року 10-літній ювілей смерті Н.Кобринської – письменниці, визначної суспільної діячки, піонерки жіночого руху в Галичині, засновниці першої світської жіночої організації. Ювілейні мистецькі заходи, присвячені її пам'яті, було проведено також у селах Східниця та Баян Котівська.

У 1934 році Бориславський осередок підготував „Свято матері”, у концертній програмі якого брала участь учнівська молодь міста.

Як і інші товариства, правління „Союзу українок” запрошувало до своїх святкувань чільні мистецькі колективи. Так, „Свято пісні” у Бориславі було проведено „...спільно зі співацьким кружком „Боян” [4; 554].

Управа філії заохочувала українських жінок до творчої праці, плекання народних традицій. Із цією метою 6 березня 1938 р. у Дрогобичі було проведено „Вечір народної ноші і звичаїв” із такою програмою:

Вступне слово – Мгр. Ірина Гургула

I

1. Гагілки – у вик. Кр.С.У. Горішна Брама Дрогобич, Кр.С.У. Тустановичі
2. Обжинки – у вик. Кр.С.У. Вороблевичі
3. Міщанське весілля – у вик. Кр.С.У. при вул. Стрийській Дрогобич
4. Коляда – у вик. Кр.С.У. Трускавець
5. Вечорниці – у вик. Кр.С.У. Східниця
6. Фрагменти сільського весілля – у вик. Кр.С.У. Грушів

II

Показ народніх нош з поясненням п.Павликовської п. мгр. Гургули, п. артинякової (афіша з приватного архіву дрогобичанина п.Л.Коцана).

Українські народні звичаї, перлини народної творчості було відтворено з характерними ознаками, притаманними для Дрогобиччини. Хоровий спів незрівнянно доповнювався автентичними взірцями народного мелосу репрезентованого населеного пункту. Такі заходи сприяли відродженню національних культурних звичаїв і регіональних атрибутів самобутньої культури українців.

Діяльність філій товариства „Союз Українок” на Дрогобиччині засвідчила активність жіноцтва у культурно-освітньому русі, національну спрямованість їхніх заходів.

З ініціативи „Просвіти” виникли також молодіжні спортивні товариства „Сокол”, „Січ”, „Пласт”, що мали своєю метою підняти інтелектуальний та національно-патріотичний рівень молодого покоління українців.

Вищезазвані національно-спортивні організації виникли на Дрогобиччині на початку ХХ ст. Так, у 1912 році інженер Михайло Мінчак заснував молодіжну організацію „Пласт”, членами якої стали учні місцевої гімназії. Того ж року хор пластунів організував „...в бурсі Дрогобича концерт з нагоди роковин Шевченка ...з одноактівкою „На Тарасовій могилі”. На вакаціях виступи хору і аматорського гуртка почули жителі сусідніх сіл: Снятинка, Лішня, Модричі, Колпець, Губичі та Солець” [22; 486]. „Молоді пластуни мандрують від села до села з рефератами й концертами, охоплюючи своєю просвітянською діяльністю майже цілу Дрогобиччину” азначав кореспондент [32; 166].

Організація „Пласт”, до якої входили учні-українці, діяла й у польській гімназії Дрогобича. Пластуни організували „...Український драматичний гурток під керівництвом ...Дмитра Німиловича... Під протекторатом гімназії наш гурток дав виставу „Вифлеємська ніч” в польськiм „Соколi”. ...Майже всі члени нашого пластового гуртка взяли участь у цій виставі”, - зазначалося у місцевій пресі [11; 495-496].

При „Плaсті” в Бориславі успішно функціонував мандоліновий оркестр, у складі якого було 15 осіб. Так, у програмі Шевченківського концерту, що відбувся у травні 1930 р., оркестр під орудою інженера І.Озаркевича вправно виконав „...Шуберта „Момент музикаль” та збірку пісень” [3; 14].

Отже, „Пласт” також чітко виконував поставлену мету: всебічне патріотичне,

високонаціональне самовиховання молоді не тільки відмінним фізичним вишколом, а й морально-духовним – через участь у хорах, драматичних гуртках пластових куренів.

Активною позицією у пробудженні громадського життя молоді на Дрогобиччині вирізнялися Студентська секція при туристично-спортивному товаристві „Підгір'я” (1931-1936 рр.), в якій брали участь студенти гімназії та Учительської семінарії (близько 100 осіб). Студентська молодь вела активну культурно-освітню роботу, влаштовувала щороку „Свято Крут”, ..., „Літературно-мистецькі вечори”, перше в Дрогобичі – „Свято Лесі Українки” 27 вересня 1933 р., ..., „Студентські вечорниці” й новорічну „Маланку” [13; 43]. Студентська секція мала власну бібліотеку, утримувала аматорський театральний гурток. 1933 року учасники гуртка здійснили постановку історичної драми „Зрада” й показали її в кількох селах Дрогобиччини. Того ж року аматори влаштували „Вечір св.Миколая” з одноактівкою „За кулісами театру” [13; 43]. Та найбільшим досягненням Секції був студентський хор, яким диригував Дмитро Німилович, що мав гарний голос, грав на скрипці –...згодом мгр Іван Городиський” [13; 42-43]. У репертуарі хору переважали твори українських композиторів та обробки народних пісень. У 1934 році Студентська секція провела спільно з товариством „Сокіл” „Свято Базару” з інсценізацією розстрілу 359 українських вояків [13; 43]. Такі мистецько-виховні заходи відповідали атмосфері часу і були джерелом духовного збагачення молоді.

Таким чином, діяльність культурних товариств відзначалася об'ємними просвітницькими завданнями, які втілювалися у роботі аматорських хорів, театральних гуртків і оркестрів.

Культурно-освітні та руханкові товариства „Просвіта”, „Рідна школа”, „Союз Українок”, „Пласт”, „Сокіл”, „Січ” та ін. утримували хори, драматичні гуртки, інколи й оркестри. Аматорські колективи названих осередків жваво відгукувалися на всі культурні події. Важливими заходами в їхній діяльності були концерти, присвячені Т.Шевченку, І.Франку, Ю.Федьковичу, свята матері, української пісні; літературно-мистецькі вечори, вечорниці тощо. Вони мали вагомий вплив на зростання самосвідомості українців Дрогобиччини, сприяли інтенсифікації музичного життя. Показово, що до цих меморіальних концертів залучалася велика кількість учасників, зокрема молодь. Спільні концерти за участю аматорських колективів „Просвіти”, „Рідної школи”, „Союзу Українок”, „Пласта”, „Сокола”, „Січі” свідчили про велике піднесення на культурному полі, яке переходило з більших центрів на периферію і з верхніх прошарків громадянства в народні низи.

Аматорські гуртки культурно-просвітницьких товариств посідали в суспільному та духовному житті мешканців Дрогобиччини помітно вагоміше значення, ніж розвиток музичних здібностей чи задоволення культурних запитів. На певних етапах вони, зосереджуючи в мистецькій формі патріотичні почуття населення, сприяючи утвердженню її ідентичності, пізнанню багатих культурних традицій, виконували компенсаторські функції в умовах перебування під юрисдикцією інших держав (Австро-Угорщини та Польщі).

Джерельні приписи

1. 20-літний Ювілей смерті І. Франка // Бюлетин. – 1936. – Ч.8-11. – Серпень-листопад.
2. Бойчук І. Товариство „Рідна Школа” // Дрогобиччина – земля Івана Франка.– Т.1.– Дрогобич: Бескид, 1993.– С. 477-479.
3. Боян. – 1930. – Ч.6-7.– Червень-липень. – С. 75-94.
4. Бурачинська Л. Праця жіноцтва Дрогобиччини // Дрогобиччина –земля Івана Франка.– Т.1.– Дрогобич: Бескид, 1993. – С. 548-552.
5. Бюлетин.– 1933.– Ч.3.– 1 квітня.
6. Бюлетин.– 1933.– Ч.4.– 1 травня.
7. Бюлетин.– 1933.– Ч.5.– 1 червня.
8. Бюлетин.– 1933.– Ч.6.– 1 липня.
9. Бюлетин.– 1933.– Ч.7.– 1 серпня.
10. Бюлетин.– 1934.– Ч.12.– 1 січня.

11. Винницький В. Тайний пласт у польській гімназії в Дрогобичі // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.1. – Дрогобич: Бескид, 1993. – С. 490-496.
12. Гаврилук М. „Просвіта” Дрогобиччини колись і тепер // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.4 / Упоряд. М.Шалата. – Дрогобич: Відродження, 1997. – С. 460-465.
13. Гладилевич А. Дрогобицька Студентська секція в 1931-1936 рр. // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.2 / Ред. Л.Луців. – Нью-Йорк-Париж-Сидней-Торонто, 1978. – С. 41-43.
14. Гнатів Д. Вселюдна школа ім. Т.Шевченка „Р.Ш.” в Дрогобичі // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.2 / Ред. Л.Луців. – Нью-Йорк-Париж-Сидней-Торонто, 1978. – С. 59.
15. Гнатів Ю. Дещо про працю українських жінок у Дрогобичі // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.1. – Дрогобич: Бескид, 1993. – С. 555-559.
16. Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.1 / Ред. Л.Луців. – Дрогобич: Бескид, 1993. – 856 с.
17. З Дрогобиччини. „Наталка Полтавка” в Дрогобичі // Дрогобицький листок. – 1919. – № 18. – 20 лютого.
18. З просвітянського життя Дрогобиччини // Діло. – 1935. – Ч.121. – 11 травня.
19. Ковба Ж. Цього року – ювілей // Галицька зоря. – 1993. – 4 вересня.
20. Крип'якевич І., Дольницький М. Історія України. – Львів: Меморіал, 1991. – 367 с.
21. Кропивницький О. Кропивник Новий // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.1. – С. 286-290.
22. Мінчак М. Пласт у гімназії ім. Франца Йосифа I в Дрогобичі // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.1. – С. 485-490.
23. Осередчук В. Кооператива й читальня „Просвіти” при вул. Болонній // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.1. – С. 276-279.
24. Праця читалень в році 1935 // Бюлетин. – 1936. – Ч.6-7. – Червень-липень.
25. П'юрко Б. Оцінка продукції хорів під час 30-літнього Ювілею Філії „Просвіти” в Дрогобичі в дні 24 червня 1934 // Ювілейний Бюлетин. – 1934. – Ч.6. – 1 липня.
26. Романяк М. Там просвітянська молодість моя // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.4. – С. 472-474.
27. Союз хорів при Філії // Бюлетин. – 1937. – Ч.3-5. – Травень-липень.
28. Спанчак М. Грушова // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.1. – С. 255-258.
29. Співак. З концертової салі. Виступ „Дрогобицького Бояна” – Концерт хору Котка в Дрогобичі // Діло. – 1931. – Ч. 74. – 3 квітня.
30. Твердовський О. Нагуєвичі – село Івана Франка // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.1. – С. 328-341.
31. Тридцятьлітній ювілей філії Товариства „Просвіта” в Дрогобичі дня 24 червня 1934 // Ювілейний Бюлетин (1903-1933). – 1934. – Ч.6. – 1 липня.
32. Тустанівський В. Лішня – Монастир Лішнянський // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.4. – С. 163-169.
33. Учасник. З концертової салі. Свято Матері в Дрогобичі // Діло. – 1931. – Ч.106. – 15 травня.
34. Хроніка // Гомін басейну. – 1937. – Ч.10. – 1 серпня // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Т.1. – С. 255-258.
35. ЦДІА у Львові, фонд 348, опис 1, справа 5137 (Зведені статистичні відомості...).

Резюме

Розглядається діяльність аматорських гуртків, культурно-просвітницьких товариств Дрогобиччини в першій половині ХХ ст., що сприяла значному піднесенню національної свідомості українців, мала велике значення для духовного поступу народу, розбудови культурного життя.

Summary

The activity of the amateur circles of Drohobych cultural societies of the first half of the XXth century caused considerable increase of the national consciousness of ukrainians and was of crucial importance for the development of their cultural and spiritual life.

УДК 061.22:37(477)

Л.Б. Романюк

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА ТОВАРИСТВА „ПРОСВІТА” ТА ЇЇ РОЛЬ У РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ СТАНІСЛАВА КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Друга половина ХІХ – перша третина ХХ ст. (до 1939 р.) – важливий період західноукраїнської історії, що характеризується значним піднесенням культури, становленням та розвитком різних сфер мистецької діяльності. Суспільно-політичні рухи інспірували до культурно-освітнього і соціально-політичного життя широкі верстви населення Галичини. Новою формою його організації у 1860-х роках стали товариства, що виникли на основі нових конституційних законів [11; 288]. Розвиваючи свою діяльність у руслі актуальних для означеного періоду тенденцій та використовуючи правові передумови, громадськість Станіслава зуміла створити у місті та краї розгалужену мережу мистецьких, господарських й політичних організацій, метою яких стало всебічне забезпечення духовних і економічних потреб населення.

Одним із перших у місті було організовано товариство „Просвіта”, яке впродовж багатьох років залишалося важливим чинником поширення ідеалів освіти та культури, збереження і піднесення національної свідомості. Феномен цього товариства у розвої культурно-освітнього життя краю вже неодноразово підтверджувався у працях істориків В.Грабовецького [4], В.Пашука [20], А.Грицана [6]; краєзнавців В.Бурдуланюка [2], Б.Гаврилів, П.Арсенича, Р.Процака [3]; музикознавця М.Черепанина [24], які наголошували, що саме ця організація відіграла надзвичайно важливу роль у процесі формування національної ідеї та стала свого роду каталізатором поступу української культури на території Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття.

Окремі відомості загальноісторичного спрямування щодо товариства „Просвіта” вміщено також у спогадах і нарисах безпосередніх свідків і учасників тих подій, зібраних у двох томах „Альманаху Станіславівської землі” [10; 22; 25]. Однак діяльність цієї багатогранної культурно-освітньої організації у мистецькій сфері на теренах Станіслава до цього часу не знайшла достатнього висвітлення у науковій літературі. Тож метою даної статті є виявлення умов формування та розвитку громадсько-культурного товариства „Просвіта” у Станіславі, розкриття його багатогранної діяльності у мистецькій сфері. Поставлена мета передбачає низку завдань, серед яких: вивчення творчої, пропагандистської та освітньо-виховної ділянки у мистецькій діяльності вище згаданого товариства.

„Просвіта”, як відомо, розпочала свою практику зі Львова, де 8 грудня 1868 р. відбулися її перші установчі збори. Саме „Просвіта” взяла на себе роль громадсько-політичної інституції, матері багатьох культурних й економічних товариств, таких, як „Рідна школа”, „Сільський господар”, „Січ”, „Сокіл”, „Союз українок” тощо [20; 375-376]. Першим головою Товариства обрано композитора, диригента, гімназійного професора А.Вахнянина.

Своїми завданнями воно вбачало: „щоби якнайскоріше утворити численну інтелігенцію, щоби повеличатися такою літературою, як у інших народів, щоби заснувати український театр, щоби мати українські гімназії й університети” [5; 146]. Відтак, музично-театральне виховання „Просвіти” передбачало заснування хорів, оркестрів, аматорських театральних гуртків; виховання диригентів для гуртків; відкриття курсів для режисерів і диригентів; влаштування драматичних вистав і концертів; організацію конкурсів драматичних гуртків та хорів; відкриття бібліотек з

музичною і драматургічною літературою.

На Станіславівське воєводство діяльність „Просвіти” поширилася у 70-х роках XIX ст. З ініціативи відомого філолога, автора першого у Галичині „Малоруско-німецького словаря”, професора гімназії Євгена Желехівського і громадських діячів братів Заклинських 25 березня 1877 р. у Станіславі було засновано філію Товариства [3; 50.]. З цього часу і до 1939 р. у „Просвіті” головували Євген Желехівський, Володимир Янович, а в повоєнний період (з 1918 р.) – Левко Бачинський, якого змінив у 30-х рр. Юліан Олесницький.

Статут товариства зобов’язував філії організовувати читальні в містах і селах повіту, здійснювати стосовно них опікунські функції. Проте ці читальні не були тільки книгозбірнями, вони існували як окремі підрозділи з власною адміністрацією та організаційними обов’язками „устроювати відчити, вечерниці і представлення театральні, але щоби могли мати і свою крамницю, і касу позичкову, і касу ощадності та могли зводити дільничо-господарські спілки, спілки промислові та інше” [12; 47]. Таким чином, відзначимо діяльний універсалізм „Просвіти”, яка ставала самодостатньою і розгалуженою організацією з тріступеневою структурою: Головний осередок (Централа) – у Львові, повітові (філії), читальні (у містах і селах) [6; 35].

На кінець XIX – початок XX ст. читальні і бібліотеки організовано в усіх повітах Галичини. Діяльність Товариства поступово набирала все більших обертів і станом на 1914 р. її філія у Станіславі нараховувала 82 читальні.

У повоєнні роки (1925 р.) кількість читалень тут зменшується до 60, що було пов’язано з історико-політичними умовами, що склалися в Галичині [18; 84-86.].

Філії і читальні „Просвіти” відкривали також народні будинки, бібліотеки, організували курси, проводили лекції, концерти, вистави, фестини, що сприяло залученню різних верств населення до просвітнянської діяльності.

Вагоме місце у структурі Товариства займали створені при філіях просвітницько-організаційні комісії, до функціональних обов’язків яких входило забезпечення просвітницької роботи. Серед найдієвіших комісій – театральна-мистецька, освітньо-організаційна, бібліотечна та музейно-архівна. До компетенції театральна-мистецької комісії входила організація хорових, оркестрових, театральних гуртків та забезпечення їх необхідною літературою, спорядженням, визначення репертуару [10; 394].

Зусиллями цієї комісії у Станіславі започатковані аматорські театральні гуртки при читальнях „Просвіти” у передмістях Кнігинин-Колонія, Кнігинин-Гірка, Кнігинин-Місто та Кнігинин-Бельведер. Їх діяльність не відзначалася постійністю, але, залучаючи до мистецтва здібних аматорів, організовуючи драматичні вистави, театральні гуртки сприяли вихованню художнього смаку та розширенню світогляду, насамперед молодого покоління українців. Адже, за словами відповідального за діяльність просвітнянських аматорських гуртків П.Муравського „...аматорсько-театральна вистава – це жива ілюстрована книжка, яка повинна відіграти немалу роль у Товаристві, що поставило собі завдання ширити просвіту” [1; арк. 12.].

У постановках театральних гуртків брали участь не лише любителі, але й професійні актори та режисери. Так, 11 серпня 1918 р. у великій залі театру ім. С.Монюшка відбулася вистава, здійснена гуртком читальні на Кнігинин-Гірці за улюбленим українською публікою твором „Ой не ходи, Грицю” В.Александрова (переробка п’єси М.Старицького). Порівняно з аналогічною виставою у виконанні львівського театру „Руської Бесіди”, що тоді перебував з гастроллями в місті, вона викликала значно ширший резонанс і отримала чимало схвальних відгуків. Постановку цієї п’єси здійснила відома режисер і актриса Марія Дмитракова, яка вже не вперше співпрацювала з театральними гуртками „Просвіти” і „Руської Бесіди”. Маючи великий досвід роботи у Львівському театрі „Руської Бесіди”, М.Дмитракова зуміла добре зарекомендувати себе і в Станіславі як актриса і режисер театру ім. І.Тобілевича [22; 599].

Проте з плином часу рівень творчої діяльності аматорських гуртків читалень дещо впав, у зв’язку з чим виникла необхідність його піднесення. Тож у 1930 р. правлінням „Просвіти” у Станіславі було ухвалено рішення про створення зразкового драматичного гуртка, що діяв у

місті до 1939 р. [13, арк.12].

В „Обіжнику”, розповсюдженому на території воєводства, вказувалося, що до його обов’язків входила підготовка і постановка вистав з музикою не лише у цьому місті, але й у селах округи, а також всебічне сприяння і практична допомога аматорським театральним об’єднанням при читальнях.

Першою постановкою гуртка стала опера М.Лисенка „Наталка Полтавка”, здійснена у січні 1930 р. у приміщенні українського „Сокола” виключно для перегляду учасниками аматорських колективів та членами Товариства [23, арк.4]. Зразковий гурток виступав у якості посередника в усіх театральних справах Товариства, а його керівництво у співпраці з Театрально-організаційною комісією намагалось надавати різнобічну допомогу гурткам Станіславщини.

Зміцненню матеріальної бази просвітянських гуртків у 30-х роках, зростанню їх кількісної та якісної сторони сприяло проведення повітових змагань (конкурсів) аматорських груп. Такий захід відбувався протягом декількох тижнів восени 1933 р. і став справжнім святом театального мистецтва. Метою проведення конкурсу був перегляд досягнень окремих драматичних гуртків та перевірка їх загально-культурного рівня.

У часописі „Діло” повідомлялося: „Щоб піднести артистичний рівень аматорських театральних гуртків, філія „Просвіти” в театральній залі українського „Сокола” розпочала змагання. У змаганнях брали участь 20 гуртків із сіл і міських районів” [7; 6]. До складу компетентного журі входили, окрім керівників „Просвіти”, визначні діячі культури, професори М.Лепкий, Д.Ліськевич, О.Хичій, директор театру ім. І.Тобілевича К.Вишневецький, режисер Г.Мінченко-Сіятовський.

Умови проведення конкурсу були досить складними, оскільки кожен гурток мав можливість демонструвати лише один акт вистави і в ньому розкрити все смислове навантаження твору та виявити свою акторську і режисерську майстерність. Щодня до уваги публіки та журі пропонувалась лише одна вистава, що дозволяло охопити змістовну цілісність композиції та порівняти виконавський рівень акторів-аматорів у процесі виконання ними однакових ролей. Так, у перший конкурсний день (8 жовтня 1933 р.), як свідчать місцеві архіви, було представлено п’єсу І.Карпенка-Карого „Безталанна” у виконанні драматичних гуртків з Хриплина (I дія), Книгинин-Колонії (II дія), Павелче (III дія), Колодіївки (IV дія), Микитинців (V дія).

У другий день конкурсних змагань здійснено постановку „Невольника” Т.Шевченка силами аматорських гуртків із Черніїва (I, II дія), Рибного (III дія), Хом’яківки (IV дія), Майдану (V дія) [21, арк. 1-7]. У конкурсі визначався рівень виконавської майстерності; спеціально для цього існував „Конкурсний листок”, в якому, окрім загальних даних про той чи інший мистецький колектив, були виписані граfi: „дикція”, „рух”, „характер”, „міміка”, „інтонація”, „модуляція” та інші зауваження. Журі оцінювало також й музичне оформлення вистави. Задля максимальної об’єктивності бали оголошувались відразу після кожного виступу. Переможець отримував перехідний срібний вінець. Кращі артисти відзначалися відповідними нагородами. Такі заходи з великим ентузіазмом і зацікавленістю сприймалися не тільки публікою, але й самими учасниками дійства.

Слід відзначити, що головною вимогою до репертуару було виконання творів українських авторів, що сприяло популяризації та глибокому вивченню творчості національних драматургів. Серед п’єс, представлених на конкурсних змаганнях 1935-1938 рр., переважали жанри історичної та лірико-побутової драми і комедії: „Кам’яна душа” І.Франка, „Маруся Богуславка” М.Старицького, „Куди вітер віє” С.Васильченка, „У Різдвяну ніч” М.Гоголя, „Як ковбаса та чарка” М.Старицького та інші.

Проведення конкурсів драматичного мистецтва стало справжнім святом духовності для широких верств населення краю; вони залучили до творчої діяльності молодь, сприяли пробудженню національної свідомості. Разом із тим ці акції виявили низку недоліків та дозволили визначити позитивні сторони і накреслити перспективи. Конкурси засвідчили також потребу в розширенні можливостей підготовки режисерів і акторів драматичних гуртків. У зв’язку з цим

Театрально-організаційна комісія „Просвіти” приступила до організації курсів режисерів.

У Станіславі такі двомісячні курси підготовки режисерів почали діяти на початку 30-х років. Вони: „1) у важку ділянку освітньої праці, якою є аматорський театр, могли би внести краще розуміння справи і щодо технічного, і щодо змістового оформлення; 2) зуміли би працю аматорського театру органічно зв'язати з працею інших ділянок освітньої праці” – зазначалося в одному із звітів [9, арк. 2].

Навчання на курсах розпочалося 22 листопада 1934 р. і тривало до 19 лютого, а слухачами стали 28 осіб. Лекції відбувалися тричі на тиждень і охоплювали загалом 25 робочих днів і понад 60 лекційних годин [9, арк.1]. До вивчення пропонувалася низка складних і об'ємних за змістом тем, кожна з яких, власне, була окремим розділом теоретичного чи практичного театрознавства, а саме: „Історія театру”, „Історія українського театру”, „Стан і розвій драматичної літератури”, „Театр, як форма освітньої науки”, „Наука театру: рух, жест, міміка”, „Технічне обстаткування сцени”, „Дикція, декламація, інтонація і модуляція голосу”, „Характеризація”, „Ситуаційні проби”. Вищеназваний перелік засвідчує глибину підходу до театрознавчої справи та багатовекторність в охопленні відповідного матеріалу. До читання лекцій запрошували кращих митців, серед яких Г.Мінченко-Сіятовський, Р.Савицький, М.Кушнір. До переваг такого типу курсів слід віднести органічне поєднання в них теорії з практикою. Незважаючи на досить обмежений термін навчання, слухачі здобували певну професійну основу, яка давала можливість підвищити загальний рівень аматорських драматичних постановок.

Піклуючись про освітньо-виховний рівень українства, „Просвіта” організувала також „Освітні курси”, програма яких включала теоретичну і практичну частини. Перша передбачала проведення лекцій, а практичний курс пропонував ознайомлення з різними формами та методами позашкільної освіти, яка включала різні аспекти духовного, соціального (клуби, народні свята) й естетично-морального виховання (вистави, хори і оркестри, виставки). Діяльність курсів сприяла вирішенню проблеми виховання досвідчених і кваліфікованих кадрів для організації праці в різних сферах культури. Проте між музичними фахівцями та аматорами на цьому ґрунті постійно точилися суперечки щодо методів роботи. Просвітяни скаржилися, що професійні музиканти не хочуть і не вміють пристосовуватися до умов і потреб, зокрема сільських хорів і оркестрів; натомість професійні митці вважали, що робота в „Просвіті” ведеться не фахово, із залученням дилетантів [17; 296]. Тож для підвищення художнього рівня виконавських колективів проводилися семінари та курси керівників культурно-освітніх ланок, очолювані визначними галицькими митцями, видавалася інструктивна література, організовувалися огляди. Сприяючи вихованню диригентських кадрів для просвітянських хорів, Музичне товариство імені М.Лисенка у Станіславі на початку 30-х років створило курси для диригентів сільських хорових колективів, у результаті чого в повіті відбулося 26 освітніх заходів такого типу.

Саме у цей час традиційною стала організація повітових конкурсів сільських просвітянських хорів. Такі заходи були не випадковими, адже ці колективи мали низку проблем, а саме: недостатню укомплектованість кадрами, нерегулярність репетицій, відсутність розуміння значення хорового співу, некомпетентність диригентів, які часто не мали відповідної освіти, слабку матеріальну базу, незацікавленість громадськості тощо.

Перший конкурс хорів „Просвіти” Станіславщини відбувся 3 лютого 1935 р. У ньому взяли участь колективи із багатьох прилеглих сіл, зокрема з Підпечар, Загвіздя, Павелче, Микитинець, Ляцько-Шляхотського. У репертуарі хорів, за умовами конкурсу, переважали обробки українських народних пісень та оригінальні твори українських композиторів [14, арк.2].

Першу премію отримав Микитинецький хор під керівництвом молодого, але знаного в місті диригента Л.Крушельницького з творами „Засяло сонце золоте” І.Недільського, „Козака несуть” та „Звідки йдеш?” в обробці М.Леонтовича, „Стелися, барвінку” Г.Давидовського. Виступ колективу відзначався майстерним виконанням конкурсної програми, яскравим і оригінальним трактуванням творів.

Друге місце було присуджено хору з с.Павелче під керівництвом І.Стефанчука, у

репертуарі якого „Ой, у садку” В.Безкоровайного, „На беріжку у ставка” М.Лисенка, „Ой, п’є вдова” М.Леонтовича, „Маруся” І.Стефанчука, що у процесі виконання зумів вдало передати композиторський задум і тонко втілити художні образи хорових мініатюр.

Третє місце виборів колективів із Підпечар, яким диригував Б.Ганушевський. Його програма включала: „Сміло, други, не теряйте”, „Сирота” М.Вербицького, „Могила” Д.Котка.

Непересічність і важливість події підкреслювалась тим, що спеціально з цієї нагоди місцевим композитором І.Недільським була створена кантата „До пісні”, яка об’єднала в завершальному акорді під керівництвом Л.Крушельницького всі хори-учасники та запрошені на свято три колективи зі Станіслава (Кнігинин-Гірки, Кнігинин-Бельведеру та „Думка”).

Аналізуючи значення конкурсів, один із членів журі, І.Смолинський, слушно зауважив: „Вони викликають охоту до дальшої невтомної праці, до суперництва, заставляють до боротьби, привчають змагатися за оформлення якоїсь ідеї та йти витривало до ясно означеної мети” [8].

Інтерес до конкурсів такого плану був значним і давав свої позитивні результати. Подібні заходи стали регулярними, їх рівень зростав. У це змагання і з часом включилася територія усієї Галичини.

Хоровий спів посідав у Товаристві визначне місце, оскільки такий вид колективної творчості здавна притаманний українському народу. Не випадково, з найяскравіших і найдіяльніших секцій філії „Просвіти” у Станіславі був чоловічий хор „Думка”. Своїм виникненням колектив завдячував мистецькому піднесенню, яке панувало в краї, як наслідок гастрольного турне Галичиною знаменитого хору під орудою Дмитра Котка.

Група молодих ентузіастів на чолі з учнями державної чоловічої гімназії Петром і Павлом Турулами у 1926 р. створили хор „Шістнадцятка”, до складу якого входила обдарована шкільна молодь цього навчального закладу. Колектив досягнув значних успіхів у хоровій справі і став одним із найпопулярніших у місті. Проте основним його недоліком була сезонність діяльності, зумовлена навчальним процесом, у зв’язку з чим хор не мав можливості регулярно проводити репетиції і майже не виступав у концертних програмах міста. За умов відсутності у Станіславі чоловічого хору, ідея створення постійного колективу такого типу на базі „Шістнадцятки”, зніціювана інженером І.Поповичем та учителем „Рідної школи” В.Пеліхом, мала неабияке значення для розвитку музичного мистецтва міста.

У червні 1927 р. в читальні „Просвіти” на Кнігинин-Гірці відбулося перше зібрання учасників хору, на якому диригентом обрано учня української гімназії О.Крушельницького [25; 157]. Головним завданням свого колективу його учасники визначили і популяризацію української музики серед громадськості міста і краю. Хор складався в основному з учнів українських середніх навчальних закладів і ремісників та налічував 28 осіб постійного складу, серед яких найбільшу творчу активність виявили Осип і Павло Крушельницькі, Р.Степаняк, М.Баб’юк, І.Волосянко, Р.Чорнобиль та інші.

Хор „Думка”, названий так у 1928 р., здобув славу завдяки львівському радію, яке транслювало концерт з нагоди 290 річниці від дня народження гетьмана І.Мазепи. Однак у хорі існувала проблема недостатнього рівня вокальної підготовки виконавців. Пропозицією щодо постановки голосів, яку зробила професор станіславівської Консерваторії ім. С.Монюшка Ерна Галлер, скористався хорист Мирослав Старицький, який згодом уславився в Європі як талановитий оперний співак, відомий під псевдонімом Міро Скала.

Виконавський рівень колективу поступово зростав, а його популяризації сприяли гастрольні подорожі містами і селами Галичини. Концерти часто відбувалися в рамках подорожей по галицьких теренах і стали ще одним видом діяльності колективу. Однією з таких акцій була подорож по місцях літнього відпочинку Прикарпаття, із зупинкою в Делятині, де хор дав концерт з провідним оперним співаком М.Голинським, що засвідчує його непересічні творчі зв’язки та міцні позиції як одного з визначних мистецьких колективів краю. Як зазначав присутній на виступі С.Людкевич, „Думка” робить враження, що знаходиться на правильнім, певнім шляху до плекання культурного мужеського хорового мистецтва...” [16; 533].

Саме в цей час до творчої діяльності хору долучається випускник юридичного факультету Львівського університету Леонтій Крушельницький, який стає його керівником і виводить колектив на рівень провідних на Станіславщині та в Галичині.

Внаслідок цієї співпраці Л.Крушельницький (на базі хору) створює квартет, відомий під назвою „хор ревелерсів”, що розпочинає свою творчу діяльність і стає популярним як у місті, так і на теренах Галичини. Учасниками колективу були троє братів Крушельницьких та Р.Чорнобіль. З квартетом співпрацювали композитори Я.Барнич, І.Недільський, А.Кос (А.Кос-Анатольський). Концертні програми „Хору ревелерсів” включали українські шлягери, легку розважальну музику і таким чином протидіяли ополяченню молоді та популяризували національне мистецтво.

Розгорнувши активну мистецьку діяльність (протягом лише перших трьох років), хор „Думка”, окрім участі в 14 імпрезах інших товариств, дав шість власних та 69 спільних концертів у читальнях „Просвіти”.

Серед найвизначніших подій, які відбулися у Станіславі в 1933 р., був концерт стрілецької пісні, організований „Думкою” 2 грудня в українському „Соколі” під егідою „Просвіти”. Свято розпочалося промовою письменника, автора багатьох стрілецьких пісень Р.Купчинського, в якій він охарактеризував основні етапи українських визвольних змагань. Після запальної промови особливо піднесено зазвучала музика. Напевно, більшість присутніх у залі могла разом із хором заспівати знані й улюблені пісні, серед яких „Як з Бережан до Кадри”, „Маєва нічка”, „Засумуй, трембіто”, „Бо війна війною” на слова Р.Купчинського і Л.Лепкого, „Тим, що впали” Ф.Колесси та інші [19].

До тематичних концертів, організованих „Просвітою” у Станіславі за участю „Думки”, слід віднести виступи стосовно відзначення у 1937 р. 30-ліття від дня смерті Е.Гріга. Концерт скандинавської музики, програма якого включала пісні Е.Гріга і Ш.Майєра у виконанні хору, привернув значну увагу широких верств українського населення та сприяв популяризації кращих зразків світової музичної культури. Виступ колективу був вдало доповнений сольними та ансамблевими творами Е.Гріга, які прозвучали в інтерпретації професорів І.Недільського (віолончель), І.Сенкевича (скрипка) і Р.Сімовича (фортепіано) [15; арк.5].

Чоловічий хор мав п'ять репертуарних програм для святкування урочистих подій та пам'ятних дат, зокрема: на свято „Просвіти”, книги, української пісні, Шевченківських та Франківських роковин. До його концертних виступів, зазвичай, включені декламації і промови, що було типовим явищем для музичних заходів того часу.

Упродовж плідних років своєї творчої діяльності колектив став справжньою окрасою концертної естради Станіслава. Схвальні відгуки на його адресу лунали з уст видатних митців – С.Людкевича та Д.Котка, які неодноразово відвідували його репетиції і концертні виступи. Хоча хор „Думка” не став професійним, але серед аматорських колективів він здобув заслужену шану. Підтвердженням його успіху стало запрошення до співпраці з іншими відомими творчими об'єднаннями. Так, „Думка” значно збагатила численні вистави театру ім. І.Тобілевича, серед яких варто відзначити участь у постановках опер „Галька” С.Монюшка, „Сорочинський ярмарок” М.Мусоргського, оперетах І.Кальмана, Ф.Легара, Й.Штрауса та різножанрових драматичних виставах. Ці факти підтверджують широкі творчі можливості та високий рівень діяльності колективу, який став поштовхом до розповсюдження хорової справи по містах і селах Станіславщини і всієї Галичини.

Метою мистецьких акцій, організованих творчими колективами та провідними діячами „Просвіти” було не тільки вшанування світочів української культури, але й пропагування досягнень непересічних місцевих подвижників. Водночас щороку відбувалися „Свята Просвіти”, до підготовки яких залучали усі читальні Станіславської філії, що сприяло зміцненню творчих зв'язків між учасниками товариства. Здебільшого ці урочистості склалися з двох частин. Свято розпочалося урочистим Богослужінням, після чого відбувалася „Святкова Академія”, що включала тематичні доповіді та концертні номери, підготовлені силами товариства при співучасті з іншими колективами і солістами.

Непересічною подією культурно-мистецького життя міста став 60-літній ювілей „Просвіти”,

у якому брали участь хори „Станіславівського Бояна” і театр ім. І.Тобілевича, який спеціально підготував улюблену українцями оперу С.Гулака-Артемівського „Запорожець за Дунаєм”. До виконання головних партій були запрошені славетні актори Софія Стадник та Іван Рубчак, сама присутність яких сприяла високому рівню постановки та вимагала від акторів-аматорів повної самовіддачі [1; арк.3]. „Свята Просвіти” значно збагатили мистецьку палітру Станіслава, розширили можливості творчих контактів та стали маніфестаціями української спільноти, які будили до боротьби за свої права широкі верстви населення.

Отже, діяльність численних театральних і хорових аматорських колективів „Просвіти”, до творчості яких залучалися різновікові категорії населення, зумовила поживлення музичного життя Станіслава і усього Галицького краю, позначилася на зростанні рівня розвитку культури та музичного мистецтва загалом і стала наймасовішою формою роботи філій і читалень товариства. Проведення тематичних лекцій, концертів, конкурсів, зустрічей з провідними діячами мистецтва сприяло розширенню світогляду та духовному збагаченню народу. Тож значення „Просвіти” для українців періоду іноземного поневолення важко переоцінити, адже саме вона плекала українську національну ідею, активно впливала на процес формування української свідомості, сприяла становленню та розвитку національної культури.

Джерельні приписи

1. Афіші, оголошення, повідомлення про проведення ювілейних дат, концертів філією „Просвіти” у Станіславі // ЦДІА України у Львові, ф.348, оп.1, спр.779. – 14 арк.
2. Бурдуланюк В. Історія культури Прикарпаття. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 1997. – 94 с.
3. Гаврилів Б., Арсенич П., Процак Р. Літопис Івано-Франківська (Станіслава). – Івано-Франківськ: Нова зоря, 1998. – 134 с.
4. Грабовецький В. Історія Івано-Франківська. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1999. – 303 с.
5. Гринів О. „Просвіта”: історія і сучасність // Українська народна енциклопедія. – Львів: Червона калина, 1996.
6. Грицан А. Просвітня зоря Прикарпаття. – Івано-Франківськ: Сіверсія, 2001. – 179 с.
7. Діло. – Львів, 1933. – Ч.299.
8. Діло. – Львів, 1935. – Ч.48.
9. Звіти про діяльність народних театрів і хорів // ЦДІА України у Львові, ф.179, оп.4, спр. 679. – Арк. 1-4.
10. Кравців Б. „Просвіта” у Станіславі // Альманах Станіславівської землі. Збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславщини. – Нью-Йорк-Торонто-Мюнхен: Украпринт, 1985. – Т.І. – С. 393-395.
11. Історія української культури. За ред. Крип’якевича І.П. – Львів: Світ, 1990. – 519 с.
12. Левицький К. Зі споминів про „Просвіту” // Календар „Просвіти”. – 1928.
13. Листування з Станіславівським повітовим староством про затвердження статутів, про реєстрацію музично-драматичних гуртків у містах і селах повітів Станіславівського воєводства // ДАІФО. – Ф.6, оп.1, спр.611. – 180 арк.
14. Листування з Станіславівським повітовим староством про затвердження статутів, про склад правління музичних і театральних товариств // ДАІФО. – Ф.6, оп.1, спр. 43. – 132 арк.
15. Листування з Станіславським повітовим староством про затвердження статутів, про реєстрацію музично-драматичних гуртків у містах і селах повітів Станіславського воєводства // ДАІФО. – Ф.6, оп.1, спр.589. – 201 арк.
16. Людкевич С. П. З мистецької прогульки „Думки”. Виступ Станіславського мужеського хору „Думка” в Делятині // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Видавництво М.Коць, 2000. – Т.2. – С. 533-534.

17. Людкевич С. Організація музичного виховання // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Видавництво М.Коць, 2000. – Т.2. – С.293-298.
18. Народній ілюстрований календар Товариства „Просвіта” на звичайний рік 1926. – Річник 48. – У Львові: Коштом Т-ва „Просвіта”, 1925.: іл., табл.
19. Новий час. – 1933. – 20 грудня.
20. Пашук В. „Закон про товариства” від 15 листопада 1867 року і його вплив на розвиток українського національного руху в Галичині// Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – Випуск 9: Ювілейний збірник на пошану Феодосія Стебля/ НАН України, Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича. – Львів, 2001. – С.370-377.
21. Протоколи, анкети конкурсу драматичних гуртків читалень „Просвіти” Станіславівського повіту // ДАІФО.– Ф.378, оп.1, спр.43. – 62 арк.
22. Радиславич І. Марія Дмитракова // Альманах Станіславівської землі. Збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславщини. – Нью-Йорк-Торонто-Мюнхен: Украринт, 1985. – Т.І. – С.595-602.
23. Циркуляри відділам читалень „Просвіти” про організацію і проведення свята „Просвіти”, про утворення зразкового хорового кружка // ДАІФО. – Ф.378, оп.1, спр.40. – 14 арк.
24. Черепанин М.В. Музична культура Галичини другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: Монографія. – К.: Вежа, 1997. – 328 с.
25. Чорнобиль Р. Щоби слава не пропала // Альманах Станіславівської землі. Збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславщини. – Нью-Йорк-Торонто – Мюнхен: Украринт, 1985. – Т.І.

Резюме

У статті простежується історія громадсько-культурного товариства „Просвіта” у Станіславі, висвітлюються основні етапи його становлення і розвитку, характеризуються провідні напрями діяльності у контексті музичної культури Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ століття.

Summary

The article deals with the history of the social and cultural society „Prosivta” in Stanislaviv, enlightens the main stages of its formation and development, characterizes the chief directions of its activities from a viewpoint of the musical culture of Halytchyna at the end of the ХІХth – the 1st third of the ХХth centuries.

УДК 78.071.2(477.83).“1902/1903”

А.М. Савка

ПОСТАТІ ДИРИГЕНТІВ ЛЬВІВСЬКОЇ ФІЛАРМОНІЙНОЇ СЦЕНИ (1902-1903 рр.)

Наприкінці ХІХ – початку ХХ століття на території Східної Європи активно розгортався процес популяризації й становлення професійного виконавського мистецтва. З цією метою створювались різноманітні навчальні заклади, професійні виконавські колективи та концертні інституції, зокрема філармонії. Так, у 1901 р. у таких великих містах, як Варшава та Прага були засновані філармонії. Поряд із тим у 1902 р. засновано філармонію й у Львові – столиці тогочасної Галичини, що славилася високим культурним рівнем та великою кількістю любителів музики. Подібна інституція у містах, які не мали офіційного статусу столиці, була тільки у провінційному містечку мільйонерів Нансі у Франції. До того часу львів'яни задовольняли свої мистецькі уподобання, відвідуючи концерти численних музичних товариств, зокрема Галицького Музичного товариства, „Бояну”, „Лютні”, „Еха”, спортивно-мистецького товариства „Сокіл” та ін., проте жодне з них не мало постійно діючого повноцінного симфонічного оркестру, який би міг впоратись із виконанням кращих

зразків світового музичного репертуару. Часто до концертів залучалися військові оркестри, а саме 15, 30, 80 та 95 полків піхоти, які нерідко виконували симфонічні твори. У той же час поставало питання про систематичну організацію концертів для широких кіл любителів музики. До цієї справи взявся антрепренер *Людвік Геллер*, розуміючи величезне значення цієї інституції не тільки для Львова, а й для усієї Галичини.

Одним із принципових питань при створенні філармонії стала організація великого симфонічного оркестру. Очолити цей оркестр запропоновано знаменитому чеському музикантові *Людвіку Челянському*. Іншими диригентами оркестру були також польський композитор *Генрик Ярецький*, а згодом польський піаніст і композитор *Генрик Мельцер*. Оркестр в основному складався із чеських музикантів, переважно випускників Празької консерваторії.

За перший рік існування Львівська філармонія змогла репрезентувати блискучі виконавські сили світового масштабу та грандіозний музичний репертуар. Лише за цей сезон виконано понад 800 музичних творів різних жанрів. Серед них близько 300 симфонічних полотен, кантатно-ораторіальні твори, концерти та сольні номери для різноманітних музичних інструментів, вокальні твори у супроводі оркестру.

Про високий рівень виконавської майстерності оркестру свідчить неабиякої складності репертуар, що звучав зі сцени Львівської філармонії. Тут були представлені твори всіх історичних епох – від музики бароко до сучасної: твори Й.-С. Баха, Г.Ф.Генделя, Й.Гайдна, В.А.Моцарта, увертюри та вісім симфоній Л.Бетговена, а також симфонії Ф.Шуберта, Р.Шумана, П.Чайковського, Г.Берліоза, А.Брукнера, А.Дворжака, Й.Брамса, Н.Гаде, Г.Малера. Часто звучали увертюри з опер Дж.Россіні, Дж.Майєрбера, Дж.Верді, Дж.Пучіні, Р.Леонкавалло, Ж.Массне, Ж.Бізе, С.Монюшка. Враховуючи безліч симфонічних полотен (у т.ч. Ф.Мендельсона, Ф.Ліста, Б.Сметани, Е.Гріга, О.Бородіна, А.Лядова, К.Сен-Санса, Ю.Свенсена, Р.Штрауса та багатьох інших композиторів), Львівська філармонія за один сезон змогла дати, по суті, музично-історичний зріз розвитку європейської музики в цілому.

Диригентське виконавство вважається дуже молодим мистецтвом. Воно зародилося наприкінці XIX ст. і по-справжньому розквітло тільки в наш час. Якщо в часи Р.Вагнера та Г.Берліоза техніка оркестрового диригування не була настільки ясною, щоб можна було говорити про незалежну роль диригента, то на сучасному етапі вона досягла такого високого рівня, що її можна справедливо вважати самостійною музичною наукою. Г.Шерхен пише: „Диригент – найінтелектуальніша фігура у виконавському мистецтві. Його діяльність охоплює досвід, накопичений століттями творчого розквіту. Протягом одного сезону він диригує найрізноманітнішими творами у такій кількості, яка не доступна ні скрипалю, ні піаністу, – творами, своєрідними за змістом і стилем, за вибором засобів та форм і оркестровим викладом” [1; 216]. За словами А.Лазера, „Сучасний диригент – в першу чергу – виконавець. Він має бути наділений індивідуальністю, здатністю суб’єктивного тлумачення творів, що властива віртуозам на сольних інструментах. Він – віртуоз ансамблю” [1; 201].

З огляду на вищесказане можемо стверджувати, що саме від особи диригента залежить успіх початої оркестрової справи, а отже, **метою** цього дослідження є розгляд постатей диригентів-виконавців у першому сезоні Львівської філармонії 1902-1903 рр. з точки зору тогочасної музичної критики.

Мета вимагає вирішення таких **завдань**:

- охарактеризувати постаті місцевих та приїжджих диригентів;
- оглянути репертуар, який виконував оркестр під їх батуту;
- розкрити роль диригентів у становленні симфонічного оркестру, який став основою для функціонування філармонії як концертної організації.

Заснування філармонії стало важливою подією в мистецькому житті міста і найголовнішим у цьому процесі стало формування симфонічного оркестру. Постать головного диригента була важливим чинником діяльності філармонії, і на цю посаду було запрошено знаного вже у Львові майстра.

Людвік Челянський¹ посідав місце провідного диригента Львівської філармонії протягом першого феноменального сезону. Виконання цілої палітри симфонічних полотен – шедеврів світового музичного репертуару – величезна заслуга саме Л.Челянського. Львівська преса одноголосно вихваляла успіхи диригента й очолюваного ним оркестру. За короткий час енергійний капельмейстер довів свій молодий оркестр до такого рівня зіграності та якісного звука, що, за словами О.Бережницького, „не постидалася б і Берлінська чи Віденська філармонія” [4]. Цікавим є той факт, що дуже часто Л. Челянський диригував на концертах напам’ять. Навіть на одному з концертів оркестранти виконали увертюру до опери „Сільська честь” П.Масканьї не тільки без диригента, але й без нот, що було тоді і є сьогодні дуже рідкісним випадком і свідчить про високий професіоналізм музикантів та неймовірну зіграність і злагодженість роботи оркестру. С.Невядомський зазначає, що „оркестр під управою Челянського довів, що може в досконалості досягнути вершин правдивого мистецтва” [28] і „такі успіхи оркестру не є випадковістю, а тільки справою кмітливості і праці п.Челянського” [29].

Н.Вахнянин, даючи високу оцінку оркестру та його диригенту, пише: „Під управою Челянського всякий оркестральний твір виходить неначе вицизильований, з усіма тонкостями, докладно, чисто, повний нюансів, ефективно і з дійсним артизмом. Гармонія ллється по акустичній залі однією струєю і пестить найніжніше ухо слухача і переносить душу його в світ тонів, ден емані житейських ні суспільних, а тим менше політичних або національних суперечностей, а панує лише гармонія. Орхестра Львівської філармонії взяла, можна сказати, приступом душі слухачів, а сама заняла поважне місце побіч оркестр так славних, як Віденської, празької та Дрезденської, котрих продукції доводилося нам чути в життю” [9]. Оркестр та диригент становили собою єдине ціле і в тісній співпраці творили високохудожні композиції. Однією з таких була бетговенівська „Леонора”: „Виконання цього твору під управою Челянського заслуговує на всіляке визнання і змушує переконати кожного неупередженого слухача, що оркестр філармонії розуміє інтенції свого керівника і виконує докладно його вказівки” [31].

Особливо добре вдавалися Л.Челянському твори композиторів-сучасників. Також він охоче включав до своїх програм чеських композиторів. З цього приводу у „Ділі” читаємо: „П.Челянський дуже добре свідомий того, що лише твори модерної музики є полем, на яким его талант диригента може заблиснути повним світлом... Все, що взяв у програму, вивчив і виконав знаменито і з таким обдуманням подробиць, якого ми від довшого часу у філармонії не замічали” [6].

Челянський-диригент вирізнявся бурхливим темпераментом, артистизмом та невичерпною енергією й запалом, умів змусити оркестр вникнути в суть композиторського задуму і власну інтерпретацію артиста-диригента. Я. Скшидлевський, відзначаючи великий талант і темперамент Челянського, а також його вплив на публіку, пише: „Слова високого признання належать порівно оркестру та його геніальному диригенту за видатне диригування концерту Рубінштейна, яке внаслідок втрати партитури було виконано по клавiру з однієї репетиції. Так щасливо вибратися зі скрутної ситуації жоден інший капельмейстер не спромігся б” [15]. Велика харизма диригента сприяла популяризації поважної музики серед львівської публіки, яка щораз охочіше відвідувала симфонічні концерти і закидала оркестр оплесками, а капельмейстера – квітами. Маючи бездоганний музичний смак, Л.Челянський досконала добирав концертний репертуар, постійно готував нові твори, дбав про різноманітність та різножанровість програми. Диригент познайомив львівську публіку з класичними та найновішими творами – В.А. Моцарта, Ф.Мендельсона, Е.Гріга, Ф.Ліста, З.Фібіха, Б.Сметани, Р.Вагнера, Р.Штрауса, П.Чайковського, С.Танєєва, А. Лядова та багатьох інших.

У 1902 р. **Генрик Ярецький**² поряд із Л.Челянським став диригентом оркестру Львівської філармонії, утім, зовсім короткий час. Покинути диригування оркестром його змусив незадовільний стан здоров’я, принаймні так писала львівська преса [22].

Відгуків критики про творчі успіхи Г.Ярецького на філармонійній сцені практично немає. У „Руслані” його називають „ветераном диригентів” [9]. Порівнюючи Л.Челянського та Г.Ярецького,

„Dziennik polski” пише: „перший повний молодечої верви та вогнистого темпераменту, другий – стриманий, розважний, протягом тривалого часу знаючий ремесло” [14].

Під управою Г.Ярецького прозвучала увертюра до опери „Долина Андори” Галеві. Враховуючи величезний досвід роботи в опері, він успішно диригував, супроводжуючи солістів-вокалістів, зокрема М.Саммарко, М.Геллер. Оскільки в інавгураційних концертах було виконано „Оду до молодості” Г.Ярецького з соло О.Мишуги, є можливість припустити, що саме він її і диригував, хоча у пресі це не значиться. Загалом Г.Ярецький продиригував усього близько п’яти концертів у першому сезоні філармонії.

На зміну Г.Ярецькому приходить **Генрик Мельцер**³. Його диригентська діяльність розпочалася у Львові, коли він уперше став за пульт перед симфонічним оркестром філармонії. Й.Рейсс пише: „Після особистих успіхів, які Мельцер здобув на концертній естраді в Варшаві та інших польських містах, як піаніст, запрошено його на посаду керівника новоствореної філармонії у Львові 1902 р. Як диригент симфонічного оркестру Мельцер унікав позерства і ефектності, що справляло враження холоду”.

Становлення Г.Мельцера як диригента відбувалося поступово, і якщо перші його виступи на сцені були не зовсім вдалим, оскільки він не мав досвіду такої роботи, то вже за короткий час він показав неабиякі здібності до диригування саме симфонічних полотен. Якщо на початку його виступи потрапляли під нищівні удари критики і він навіть змушений на деякий час покинути диригування, то з часом ці ж автори почали писати про нього схвально. Проте причини перших невдач були цілком об’єктивними, адже музикант виконував підготовку концертних програм у надзвичайно короткі терміни та й цей вид діяльності був для нього абсолютно новим.

Дебют Г.Мельцера відбувся 23 жовтня виконанням Першої симфонії Р.Шумана. У відгуку про цей концерт С.Мелінського читаємо: „П.Мельцер мав заледве чотири дні часу аби взнати чужий для себе оркестр і вивчити з ним твір найбільшого романтика у музиці ХІХ століття. Помілилися б ми у таланті цього незвичайного музиканта, якби вже сьогодні, після першого виступу біля диригентського пульта хотіли окреслити його диригентські здібності простими помахами” [22]. Тут же критик висловлює надію, що з приходом на місце диригента музиканта такого високого рівня, як Г.Мельцер, Львівська філармонія може розраховувати на зростання якості концертних програм. Позитивно відгукується про виступ Мельцера і Н.Вахнянин: „П.Мельцер, звісний львівській публіці з своїх фортеп’янових концертів, належить до артистичного світа віддавна і відзначився завжди добрим музикальним смаком. Вчора пізнали ми в нім зручного диригента” [10]. З іншого боку критик газети „Діло” – О.Бережницький дуже критично відгукується про один із перших виступів Мельцера-диригента: „Мабуть трохи за ризиковано поступив собі п.Мельцер, взявши на себе диригування першої симфонії Бетговена на позавчорашньому концерті. П.Мельцер або не завдав собі праці над обробленням тої симфонії, або не доріс ще до тої задачі, так, що знов мали ми враження, що не п.Мельцер оркестрі, а она йому проводить. Єще найліпше випало *andante*, може тому, що є досить легке і красою теми прив’язує слухачів так, що не дає їм звернути уваги на неточності виконання” [5]. З приводу характеристики Г.Мельцера як композитора спостерігаємо цікаву репліку С.Берсона у „Gazeta Lwowska”: „Якби мав кількома словами окреслити особистість п.Мельцера-артиста сказав би, що складають її три головні речі: досконалий, крайній навіть модернізм, надзвичайне буяння фантазії і видатний драматичний нерв” [19].

Стосовно подальшого професійного вдосконалення диригента читаємо: „Дуже захопливим для постійного слухача симфонічних концертів є спостереження видимих поступів, які робить Мельцер, як диригент. Справді важко повірити, що це той самий диригент, який заледве два місяці до цього так несміливо й навіть невпевнено диригував у філармонії симфонію Шумана. За чудове виконання ІV симфонії Бетговена була овація для п.Мельцера та досконалого оркестру” [23].

У циклі філармонійних концертів під диригуванням Г.Мельцера виконано вісім симфоній Л.Бетговена, його ж увертюри „Егмонт” та „Леонора”, увертюру до „Рюї Блаза” Ф.Мендельсона, симфонічну поему „Молодість Геракла” К.Сен-Санса, увертюру З.Носковського „Морське око”

та ін.

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

Визначною подією для музичної громадськості Львова стали гастролі німецького композитора та диригента **Ріхарда Штрауса**⁴. У програмі Великого симфонічного концерту 5 січня 1903 р. під управою Ріхарда Штрауса прозвучали Симфонія №5 Л.Бетговена та його власні симфонічні поеми – „Дон Жуан”, „Смерть і визволення” і Любовна сцена з поеми „Без вогню”.

Львівська преса приділила чимало уваги постаті Штрауса, розглядаючи його діяльність як композитора та диригента. На початку ХХ століття серед критиків відбувалася гостра полеміка стосовно права на існування програмної музики. Виступ Р.Штрауса у філармонії спровокував появу статей з цього приводу й у місцевих газетах. Смаки критиків тут були не однаковими. Зокрема С.Невядомський, високо оцінюючи творчість Штрауса, зазначає, що у його творі „Смерть і визволення” програма є зрозумілою вже з назви й не потребує додаткового уточнення, у той же час у „Дон Жуані” важливою є сюжетність та виділення характеристик основних персонажів [30]. Ян Галль, що не був прихильником програмної музики, зауважує, що засобами музики неможливо виразити „ані вражень, ані особистостей, ні предметів, ні пейзажів” [32]. Цікавим є замітка Н.Вахнянина з приводу програмності творів Штрауса: „... симфонічні поеми Р.Штрауса слухали ми з надмірною увагою, слідили за кожним тоном, мотивом, кожною фразою композиції, були вразливі на всяку динаміку, на кожний акцент, найдрібніше *sforzato* і леготне, хоч би як нагле *pianissimo*, на всі звороти в тонаціях, слідили за кольоритом тонів, дали повну волю нашим нервам, сугестіювали собі навіть певні ситуації душі – але всяке наше найщиріше змаганє, щоби з сих симфоній витворити собі хоч би стать саму Дон Жуана, не то вже поняти душу єго, або зрозуміти, чим будемо по смерті? – не дописало нам... Але нерви наші не витворили нам тих понять, які мали ми в своїй душі витворити, відповідно до титулів поєматів” [11].

Стосовно постаті Р.Штрауса-диригента критики були однозначні: під його управою оркестр звучав як ніколи злагоджено, а зважаючи, що на підготовку програми залишалось всього одна чи дві проби, слід зазначити велетенську силу впливу постарі диригента. „Як диригент, гість розвинув неймовірну сугестійну міць, котра проявилася передусім в тому, що з оркестру видобув немалу силу, як матеріальну так і духовну... Духовну було помітно в тонкощах симфонії Бетговена, виконаної на початку і в композиціях Штрауса, в котрих найрізноманітніші нюанси, ясні чи похмурі, напружені чи спокійні, виходили завше опукло й забарвлено.” [30] „Рішард Штраус є продовжателем напряду Ліста і Берліоза, а коли там ті ще може не здавали собі як слід справи з того, що роблять, то, Штраус є свідомий своєї цілі, і консеквентно до неї стримить. Передовсім вибирає до своїх творів програми, зложені на загальнолюдських основах і почуваннях, не бавиться в роботу цизелера, але твори свої виконує з граніту і стали, а оркестру, давніше тіло зложене, заміняє в один організм, пульсуючий множиством артерій і сітею дрібних жилок і піддає його під абсолютну і сугестіюнуючу власть діригента. У нас виступив Штраус з своїми меншими творами симфонічними, не міг однак з причини заслабої оркестри, виконати свого найбільшого твору – „Так казав Заратустра”, в яким найобширніше переводить свої ідеї. Крім того, диригував Штраус П'ятою симфонією Бетговена і видобув з неї багато нових гадок і ефектів” [7].

Великі симфонічні концерти 2 та 4 квітня 1903р. відбулися під керуванням головного диригента Віденської придворної опери – **Густава Малера**⁵. Програма концерту складалася з Увертюри „Леонора” та Симфонії №7 Л.В. Бетговена, „Римського карнавалу” Г.Берліоза,

Увертюри до опери „Тангейзер” та Сцени „Смерть з любові” з опери „Трістан та Ізольда”, Увертюри з опери „Майстерзінгери” Р.Вагнера та Симфонії №1 Г.Малера.

Молодий оркестр Львівської філармонії під управою маестро – головного диригента Віденської опери, за газетою „Кур’єр львівський”, зумів за короткий час підготувати серйозну програму та „склав іспит з мистецької досконалості” [24]. Місцева критика подавала характеристику Г. Малера як композитора та диригента. Перша симфонія віденця не справила на львівську критику великого враження: Ян Сксидлевський зазначає, що повторно її прослухавши на другому концерті, він дещо краще зрозумів головну думку цього твору, проте „для того, щоб бути композитором в мистецькому сенсі цього слова, не достатньо володіти усіма формами мистецтва композиції. Перш за все необхідно бути наділеним „іскрою творця”, треба мати, що сказати, щось безумовно власного, й крім того мати потребу висказати те, що відчуваєш. Таким композитором-творцем, на мою думку, Малер не є, – є ним натомість Р.Штраус” [17]. Проте він же яскраво описує Малера-диригента: „Передусім завжди уникає зовнішніх ефектів. Спосіб його диригування повний простоти, а при тому – виразний, поряд з тим характеризує його неймовірний спокій і опанованість помимо видимого заглиблення у твір. Вся увага його спрямована на цілість і навіть найменша деталь не повинна пройти поза увагою. У творі під його керівництвом усе має бути на своєму місці, підпорядковане єдиній думці. Біда тому, хто в цьому напрямку провиниться! Хоч би провинна була така незначна, як порух ока, вона непростима. І слушно, бо тільки так потрактоване мистецтво диригування є насправді мистецтвом, а Малер у ньому безсумнівно є майстром понад майстрами” [16]. Ян Галль стверджує, що симфонія Малера „написана плінно і опрацьована навіть у найдрібніших деталях дуже старанно, але не промовляє більш щасливими, ані глибокими помислами. Річ ціла збудована ясно і красномовно свідчить що хоч у голові Малера геніальні помисли не рояться, однак панує у ній сенс, порядок і здоровий глузд” [33]. Поряд із тим критик зауважує великий талант Малера-диригента: „В кожному русі руки і жесті пізнаємо витривалого капельмейстера, звиклого до керування масами, і маючого за бажанням всі засоби, які тільки багатолітня практика може дати. Твори, виконані під його управою не тільки виступили у повному блиску інструментальних барв, але й стала зрозумілою їхня будова, навіть для тих, кому симфонія не видається чимось можливим до розуміння” [33].

Подібної думки дотримується і Н.Вахнянин, даючи критичну оцінку концерту та розглядаючи його симфонію №1: „Мотиви – хоч сам композитор вважає їх оригінальними – нагадували нам частини чужих мелодій. Написання симфонії на опрацьованні не є чимсь кримінальним, проте але це га свідчить о таланті інвенційнім. Переведення мотивів у згаданій симфонії заслуговує на узнане. Не є оно клясичне – в роді Бетговенівських чи Моцартівських обробіток тематичних, але умне. В тім напрямі – щодо самої фактури – Малер може почванитися оригінальністю... ще оригінальнішим є забажав бути Малер в доборі оркестральних красок. В його симфонії подибуємо всякі можливі комбінації оркестральних інструментів. На тім полі є Малер сецесіоніст”. Як диригент, Г.Малер заслужив у Н.Вахнянина найкращі відгуки: „У Відні має Малер славу знаменитого і енергійного диригента оперового. Славу цю виправдав Малер уповні. Оркестра держалася дуже добре і вирозуміла діригента всесторонньо. Вибагливий директор віденської оркестри був, мабуть, вповні вдоволений з львівських оркестральних сил. Малер управляє оркестрою спокійно, але з життєм і точностю, опертою на основній студії партитури. Фразования виходять класично, імітації – дуже наглядно. Мельодия і гармонійний уклад контрастують всюди хорошо. Малер входить в душу композиції і веде оркестру свобідно в темпах, не на рушаючи ритму” [12].

7 квітня 1903 р. на сцені Львівської філармонії відбувся авторський концерт молодого талановитого польського композитора **Мечислава Карловича**⁶. У ньому прозвучали такі твори: Музика до драми І.Новінського „Біанка да Молена”, Симфонія e-moll „Відродження”, Романс із скрипкової сонати у супроводі оркестру, Соната для фортепіано (одна частина), 3 пісні. Солоістами концерту були сопрано С.Кубалівна, скрипаль, концертмейстер оркестру В.Гумль та Г.Мельцер, як піаніст. На сторінках критики, як це часто було в замітках про авторські концерти, М.Карлович

представлений передусім як композитор, і доступна тільки коротка згадка про його диригування власними творами. Особливий інтерес польської критики до його постаті викликаний ще й тим, що концертант був зовсім молодим композитором, який на той час тільки розпочинав свій творчий шлях. Зокрема С.Мелінський висловлює думку, що М.Карлович, зважаючи на свій юний вік, є багатообіцяючим композитором, на якого можна покладати великі надії, а також зазначає великий вплив німецької музики на його творчість [24]. С.Берсон пише: „Мечислав Карлович – один з наймолодших наших композиторів, виявився одночасно і одним з найповажніших. Сьогодні вже видатний не тільки талантом, але й ґрунтовним знанням, пророкує надію на майбутнє тим краще, що серед представлених нам творів, видимим є послідовний поступ, неустанне прагнення до щораз більшого заглиблення, а поряд з тим вираження в формі щораз ширшій та більш опрацьованій” [20]. У газеті „Руслан” подано наступну статтю: „П.Карлович представився нам jako вельми талановитий музик з хорошим засобом музичного знання й інвенції... талант музичний Карловича виявився найкраще в його симфонії. Шкода лише, що п.Карлович любується в т.зв. Програмовій музиці і намагається музикою ілюструвати не то один нето другий настроїв душі, а хід мислей душі людської у певнім напрямі” [12]. Стосовно диригування М.Карловича читаємо у „Przeegląd”: „Оркестром диригував сам композитор і впорався з тим завданням із знанням і вервою” [26]. Ян Галль додає: „п.Карлович зарепрезентувався дуже симпатично також як капельмейстер” [34].

Виявляючим явищем для Львова стали три концерти ораторій **Лоренцо Перозі**⁷ – диригента хору Сікстинської капели, що відбулися 14, 16 та 19 квітня 1903 р. Преса присвятила доволі багато місця персоні Перозі, адже відродження ораторіального мистецтва, оновлення сакральної музики проходить у Європі надзвичайно інтенсивно, зокрема у творчості сучасників Перозі – Р.Леонкавалло, П.Масканьї та Дж. Пуччіні. Отож Львівська філармонія опинилася в ар’єргарді найновіших мистецько-естетичних явищ початку ХХ ст. Ян Галль підкреслює, що „Перозі своїм велетенським талантом сучасного драматурга і епопеїста, який лучить в своїх творах стилі давнього ораторизму з пізньоромантичною симфонією, долає регули богобоязних неопалестриністів і виходить на рівень нового трактування даного жанру, а творчих інтенцій і колосального таланту Перозі не може заперечити ніхто” [35]. Адже під його батутую львів’яни змогли в дуже короткий час здійснити виконання надзвичайно складних ораторійних полотен, де і хорова, й оркестрова маса рівнозначна складності пера Р.Штрауса. Ян Скшидлевський зазначає, що „впровадження хроматики до ораторії не можна вважати за гріх композитора, адже велике творче обдарування, талант, ерудиція та запал до своєї справи о.Перозі просто неймовірні. Зрештою, ораторія може виконуватись і в залі концертній, що надає великої свободи автору... Блискучий симфоніст, Перозі радше вибудовує об’ємні симфонічні поеми на великий оркестр з додатком хорового і сольного співу. Рівно ж о.Перозі виступає як сповнений великого вогню, темпераменту, однак завжди на межі правдивого естетичного смаку. Шкода, що о.Перозі „не випадає” писати опери, оскільки він є вродженим драматургом” [18].

Виявом справжньої інтелігентності і шляхетності стало виконання написаного експромтом спеціально на пам’ятку побуту у Львові о.Перозі музичного образка „Зі згадок Львова” („Ze wspomnień Lwowa”), для симфонічного оркестру, який став заключним, надзвичайно густовним акордом гастролей новітнього італійського композитора. Досить прискіпливою була критика на ці концерти в українському „Руслані”, який дотримувався думки німецьких критиків, котрі відзначають великий вплив багатьох стилів і напрямів світської та церковної музики, вимішаних у почерку Перозі. І хоч „музика тих ораторій має мало в собі поваги музики церковної і подобає радше на музику оперову, є вона місцями гарна... за те дуже корисно представився Перозі як диригент, наділений почуттям ритміки і великим темпераментом” [8].

Про Перозі-диригента читаємо: „Є він диригентом повним вогню і польоту, який дбає про кожную деталь, але при цьому переймається під час диригування релігійним змістом своїх ораторій, а на обличчі його малюються виразно ті відчуття, піднесені і поетичні, які він вклав у свої твори. Спричиняє це до виконання відповідного настрою, як серед членів оркестру, так і серед публіки”

[27].

Практично фінальними концертами першого сезону Львівської філармонії 1902-1903 рр. стали два авторські концерти (7 та 9 травня) **Руджеро Леонкавалло**⁸, як оперного та симфонічного композитора. З оркестрових творів виконано „Серенаду”, „Тарантеллу”, інструментальні антракти з II і III дій опери „Чаттертон”, антракт до II дії опери „Медичі”, „Старосвітську сюїту”, „Неаполітанську сюїту” та Симфонічну поему „Серафітус – Серафіта”. Солістами були В.Оттівна (сопрано), С.Оржельський (тенор) та А.Людвіг (баритон), окрім того у концертах брали участь хори „Лютні” та „Академічний”. Силами солістів та хорів виконано Вальс Мюзети з опери „Циганерія”, Пролог з опери „Паяци”, Серенаду Лоренца та Дует і „Церковну сцену” на два хори з опери „Медичі”.

Концерти великого італійця стали для львів’ян своєрідним відкриттям, адже до цього тут були відомі тільки його „Паяци”. Цікавим з приводу просвітництва став крок дирекції філармонії, яка, щоб дати можливість познайомитися з творчістю Леонкавалло якнайбільшій кількості слухачів, знизила вдвічі ціни на його другий концерт. Велике зацікавлення громадськості та критики, спричинене незнайомими творами, витіснило зі сторінок преси інформацію про Леонкавалло-диригента, натомість критика зарясніла кореспонденціями про Леонкавалло-композитора. Особливий інтерес викликали сцени з опери „Медичі” та симфонічна поема „Серафітус – Серафіта”. Стосовно останньої, котра є програмним твором на сюжет повісті О.Бальзака, критика була доволі позитивна, проте неоднозначна: „Є це симфонічна поема, основана на тлі дуже незрозумілої, дуже символічної, та навіть, що гірше для музики, філософської повісті, чи, швидше, фантазії. Ілюстрація музична є цікавою, моментами – красива. Рідко де відкривається перед нами добре знайоме з „Паяців” обличчя Леонкавалло, але частіше нагадує Вагнера... Типового Леонкавалло чуємо в „Медичі” [21]. Н.Вахнянин, відстоюючи свою думку стосовно програмної музики, пише: „Пустившись на програмову музику, дав нам Леонкавалло новий доказ на нами вже перевірену правду, що музика без слів не в силі малювати не то всякі інтуїції людської душі з її чувствами, а тим менше, які то чисто психічні почування і філософічні думки. Музика плила то спокійно, то бурливо, то знов спокійно, обробляла артистично всякі теми чи мотиви, але – не говорила до нас словами доданого тексту. Програмова музика буде для нас заодно мати ту саму стійність, яку має сецесія в малярстві. Класичні музики будили в нас фантазію, програмові музики жадають від слухача фантазії, і то дуже буйної фантазії, хочать нас перенести в який то надземний, чисто психічний світ, а самі ступають своєю музикою таки по матеріальнім світі” [13]. І тільки у „Kurjer Lwowski” міститься коротка замітка про те, що творець „Паяців” „виявився не тільки добрим композитором, але й досконалим і спокійним диригентом” [25].

Саме в той час (6.05.1903 р.) у концертах філармонії були представлені і твори українських композиторів – увертюра до опери „Різдвяна ніч” М.Лисенка та „Українське капричіо” С.Людкевича під батотою останнього. Отже, диригентська діяльність молодого корифея української музики теж пов’язана з першим сезоном Львівської філармонії. Феноменальним є той збіг обставин, що під час репетицій Р.Леонкавалло високо оцінив талант С.Людкевича і благословив його на професійну музичну діяльність.

Унікальність даного сезону виявляється не лише в потужному й різнобічному об’ємному репертуарі та залученні найвидатніших виконавських ресурсів світового значення, серед яких центральними фігурами постали провідні диригенти свого часу. Видатний чеський диригент Л.Челянський (реформатор та сподвижник багатьох європейських концертних інституцій свого часу), сповнений досвіду та життєвої мудрості Г.Ярецький та прогресивний енергійний піаніст і диригент Г.Мельцер становили постійну опору концертної діяльності філармонії, виконавши впродовж лише одного сезону близько 800!!! музичних полотен, що засвідчує небувалу диригентську майстерність метрів та блискучу виконавську спроможність оркестру. Ймовірно, саме цей надвисокий рівень музичної активності уможливив для Львова виступи геніїв батуту – Р.Штрауса та Г.Малера, які не лише показали неймовірно

цікаві інтерпретації класичного симфонічного репертуару, але й познайомили львів'ян із власною творчістю. Рівно ж як диригенти постають видатні європейські композитори – М.Карлович, Л.Перозі, Р.Леонкавалло, репрезентуючи монументальні авторські концертні програми. Жодних сумнівів не викликає фундаментальне та неперехідне значення першого сезону Львівської філармонії, сім з половиною місяців якого стали яскравим спалахом на музичному видноколі української культури.

Примітки

¹ Людвік Челянський (1870-1931 рр.) – чеський композитор та диригент. Навчався композиції у К.Штеккера у Празькій консерваторії, займався в оперній школі Ф.Піводи у Празі. Був диригентом у Пільзені, Варшаві, головним диригентом Хорватського театру у Загребі, а в 1899-1900 рр. – диригент Празького національного театру. Один із засновників і перший керівник філармонії у Празі. У 1900-1903 рр. диригував у Львові в оперному театрі, згодом – у новоствореній філармонії. У 1904 р. заступив Е.Млинарського у Варшавській філармонії. Був також диригентом оперного театру в Києві у 1905-1906 рр., після цього диригував у операх Кракова, Лодзі, а в 1907 р. поставив оперу „Богема” в муніципальному театрі „Vinohrady” в Празі. Протягом 1909 р. диригує в театрі „Аполлон” в Парижі та бере участь у симфонічних концертах. З 1913 р. диригує в Празі, де в 1918 р. очолює та реорганізує Празьку філармонію. Після цього займався в основному композиторською діяльністю, зрідка виступаючи як диригент. За Й.Рейссом, Л.Челянський був диригентом „романтичного характеру”, виконував здебільшого класичну чеську музику, твори інших слов'янських композиторів та ін., виступав також і як музичний критик. У композиторській творчості виступав адептом національних традицій Б.Сметани, А.Дворжака, З.Фібіха. Серед його творів опера „Камілла”, 7 мелодрам, симфонія, симфонічна трилогія „Адам”, „Ной”, „Мойсей”, симфонічна поема „Гімн сонцю”, концертні увертюри, фортепіанні п'єси, твори для хору, солоспіви та музика для кіно.

² Генрик Ярецький (1846-1918 рр.) – композитор, диригент та педагог. Початкове навчання музики здобув від батька, а потім вступив до Варшавського музичного інституту, де займався у класі фортепіано, контрабасу та композиції. Протягом восьми років був учнем С.Монюшка, який настільки цінував його таланти, що займався з ним безкоштовно. З 1872 р. працював диригентом у Польському театрі у Познані, але вже за два місяці за сприяння С.Монюшка був запрошений другим оперним диригентом до Львова у театр Скарбка. У 1874 р. став першим диригентом, а з 1877 р. – директором, і залишався на цій посаді 28 років. Вийжджав на короткотривалі гастролі до Парижа та Лондона, Кракова, Варшави, диригував також кілька разів у Станіславі, Тарнові, Чернівцях, Тернополі. Під його диригуванням дебютувало багато знаменитих артистів, а композитори доручали йому прем'єрне диригування своїх опер: „Гоплана” В.Желенського, „Лівія Квінтілія” З.Носковського, „Дух воєводи” Л.Гросмана, диригував у Відні оперою „Галька” С.Монюшка. Поряд із С.Четвінським диригував хором „Лютні”. Як диригент, вирізнявся великою виконавською культурою, сумлінністю та енергією. Зважаючи на складні умови праці, слабкий оркестр, склад якого зрідка доходив до 30-ти інструментів, попри часті зміни репертуару, вів активну музичну діяльність на теренах Львова у різних напрямках, проте, знеохочений багаторічною тяжкою і часто безрезультатною працею та нападами критиків, він надто рано покинув диригування, хоч з проєкції часу можна стверджувати, що він належав до найвидатніших польських диригентів. У творчій спадщині Г.Ярецького одна симфонія та увертюра, два квартети, фортепіанне тріо, опери „Барбара Радзівіловна”, „Ядвіга, королева польська”, „Мазепа”, „Ванда”, „Нічліг в Апеннінах”, „Новий Донкіхот” та ін., твори оркестрально-хорові „Свято майове”, „Ода до молодості”, „Дума українська”, „Псалм”, „Богородиця”, невеликі хорові композиції, пісні на слова польських поетів – збірники „Смутна вість”, „Мелодії смерчів”.

³ Генрик Мельцер (1869-1928 рр.) – польський піаніст, композитор, педагог, диригент. Виконавську кар'єру почав у вісім років, акомпануючи своєму батькові-скрипалю. Продовжував навчання у Варшавському музичному інституті по фортепіано у Р.Стробля та по композиції у

Ж.Носковського. Далі навчався у Відні в Т.Лешетицького (1892-1894 рр.). Фортепіанний концерт *e-moll* молодого композитора був удостоєний першої премії на конкурсі ім. А.Рубінштейна в Берліні, а фортепіанний концерт *c-moll* – першої премії на конкурсі ім. І.Падеревського у Ляйпцигу. Активно концертував у Європі, Росії та Польщі. Займав посади артистичного директора Варшавської філармонії (1908-1909 рр.), директора Варшавської консерваторії (1922-1926 рр.). Г.Мельцер належав до виняткових музикантів своєї епохи – був славним як піаніст-віртуоз, оригінальний композитор та надзвичайний педагог. Г.Мельцер став першим серед польських піаністів, хто в хронологічному порядку виконав на концерті 27 етюдів Ф.Шопена, представив повний цикл 32 сонат Бетговена, володів надзвичайно об'ємним фортепіанним репертуаром, починаючи від Баха і аж до польських композиторів, своїх сучасників. У спогадах сучасників Г.Мельцер постає людиною високих ідеалів, дуже принциповим та вимогливим до себе та інших. Безперечно, це слугувало причиною для конфліктів з тими, чий інтерес він не поділяв та не підтримував. Надзвичайно талановитий композитор, піаніст і педагог, який завжди стояв в обороні мистецтва і вірно йому служив. Творча спадщина Г.Мельцера-композитора складається із двох фортепіанних концертів (*c-moll*, *e-moll*), фортепіанного тріо (*g-moll*), фортепіанних мініатюр та транскрипцій, чотирьох „Настроєвих образів” у формі симфонії, опер „Марія”, „Протесілей і Лаодамія”, солоспівів на слова польських поетів.

⁴Ріхард Штраус (1864-1949 рр.) дебютував як диригент у 1884 році у Мюнхені, виконавши власну сюїту для духового оркестру. В наступні роки диригував Мейнінгенським оркестром (1885-1886 рр.), оркестрами оперних театрів у Мюнхені (1886-1889, 1894-1898 рр.), Веймарі (1889-1894 рр.), Берліні (1898-1918 рр.), Відні (1918-1924 рр.), гастролював країнами Європи та Америки, диригував майже усіма найбільшими оркестрами світу. Для Штрауса-диригента характерна скупість жестів, його постать випромінювала спокій та врівноваженість, але в той же час, випромінювала неабияку силу та енергетику, що була здатна запалити весь оркестр. Максимально спростивши диригентську техніку, він добивався наочності, округлості та еластичності окремих акцентів. Під орудою Р.Штрауса оркестр грав легко та природно, гнучко поєднуючи функції акомпанементу з самостійним звучанням. Штраус виступив як диригент у період, коли основною ознакою майстерності була декоративність. Його новаторство полягало у прагненні привернути увагу слухача до виконуваного твору, а не до власної персони, якомога глибше розкрити зміст партитури. Для Штрауса було характерним використання дуже швидких, порівняно із традиційними, темпів при виконанні творів В.А.Моцарта і Р.Вагнера, яке часто наштовхувалося на нищівну критику, проте це було спричинено бажанням зняти з партитури наліт удаваної складності, надати їй радості музикування. Р.Штраус не залишив теоретичних праць щодо техніки диригування. Єдиним джерелом є його „Десять золотих правил”, які він радив кожному диригенту записати у свою настільну книгу [2; 153-163].

⁵Густав Малер (1860-1911 рр.) – австрійський композитор, диригент та оперний режисер. Кар'єру оперного диригента розпочав у 1880р. спочатку у малих містах, а потім у театрах Праги (1885 рр.), Ляйпцигу (1886-1888 рр.), Будапешті (1888-1891 рр.), Гамбурзі (1891-1897 рр.), з 1897 р. запрошений головним диригентом Віденського придворного оперного театру. Пропрацювавши тут десять років, виїхав у США, де у 1908 році зайняв пост диригента „Метрополітен-опера”, а згодом філармонійного оркестру в Нью-Йорку. Малер-диригент був наділений імпульсивністю, натхненно віддавався музиці, у той же час він педантично вивчав партитуру і вимагав від оркестрантів максимально точного відтворення її тексту. Найкраще вдавалися твори героїчного та трагічного характеру, він був геніальним інтерпретатором опер Р.Вагнера, К.В. Глюка, В.А. Моцарта, симфоній Л.Бетговена. У спогадах сучасників Г.Малер постає як диктатор, вимогам якого підкоряються усі: вимоги, котрі він максимально чітко ставив перед оркестрантами, виконувалися чітко і беззаперечно, його силу волі часто порівнювали із гіпнозом, під вплив якого потрапляли оркестранти навіть тоді, коли сам диригент цього не бажав. При виконанні музичних творів Г.Малер намагався максимально відтворити волю автора, втілюючи в життя найнезначніші, на перший погляд, деталі.

⁶ М.Карлович (1876-1909 рр.). Основну музичну освіту отримав у Варшаві по класу скрипки у Яковського та Ст. Барцевича, а по композиції у П.Машинського, Г.Рогузького та З.Носковського, а також у Берліні в Х.Урбана. У 1906 р. у Дрездені брав уроки диригування у А.Нікіша. З 1908 р. мешкав у Закопаному, де під час однієї з гірських подорожей загинув під лавиною. М.Карлович належав до угруповання композиторів „Молода Польща”. У його авторському доробку симфонічні твори – симфонія с-moll, симфонічний триптих „Одвічні пісні”, концерт для скрипки з оркестром А-dur, музика до драм Новінського „Біла голубка” та „Біанка да Молена”, симфонічні поеми „Повернуті хвилі”, „Епізод на маскарадї”, „Смутна оповідь чи Прелюдія до вічності” та ін., цілий ряд оркестрових та фортепіанних п'ес, пісні на слова польських поетів для хорів та сольного виконання.

⁷ Л.Перозі (1872-?) визнаний реформатор релігійної музики, талановитий композитор, значення якого прирівнюють до Палестрині. Син органіста Тортонської катедри, закінчив композицію в Міланській консерваторії, блискучий випускник школи органістів у Німеччині. Обіймає духовний сан, а в музичній творчості його талант набирає надзвичайного розвитку і сили. З-під його пера вийшло 27 ранніх церковних композицій, а ораторія „Воскресіння Лазаря” в 1897 р. викликала всеєвропейський фурор. У 1898 р. в Римі відбулося виконання „Воскресіння Господнього”, у якому репрезентується новий стиль церковної музики, схвалений Папою Левом XIII і здобув його найвищу опіку (благословення цього папи отримав і наш майбутній митрополит А.Шептицький). Папа призначив Перозі на посаду директора Сікстинської капели, покладаючи надії, що саме він достойно у світлі нових віянь неотомізму попроведить капелу, оновлюючи сакральне мистецтво. Ім'я Л.Перозі було славним у цілій Європі, хоча німецькі музикознавці, яких цитують українські критики, віддають перевагу більше драматичному, навіть оперному напряму в ораторіях Перозі, ніж сакральному. Але, зважаючи на те, що ораторія є жанром не літургійним, а радше духовним, навпаки вбачають у полістилістиці Л.Перозі, а також глибокому драматургічному спрямуванні новий виток прочитання духовних сюжетів. Очевидно, зважаючи на стилістику італійської сакральної музики, у почерку Перозі відчуваються впливи Баха, італійської опери, Р.Вагнера, особливо зокрема його „Тангойзера” і „Парсіфаля”. Інші критики зауважували в Перозі перенасичення альтераціями та хроматизмами, але це радше відтворює драматичну оперну дію, аніж виважений костельний спів. Цікаво, що саме ці звинувачення колись отримували стосовно своїх ораторій Г.Ф. Гендель.

⁸ Р.Леонкавалло (1857-1919 рр.) – італійський композитор, яскравий представник веризму. Не отримавши спочатку визнання у себе на батьківщині, Р.Леонкавалло був учителем співу в Англії, Франції, Німеччині, Греції, Туреччині, Єгипті. Здобувши світову славу завдяки опері „Паяци”, став відомим на цілий світ, почав активно гастролювати країнами Європи та Америки, успішно диригуючи оперою.

Джерельні приписи

1. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство. – М.: Музыка, 1975. – 632 с.
2. Краузе Э. Рихард Штраус. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 612 с.
3. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. – Львів: Сполом, 2003. – С. 90.
4. Діло. – 1902. – Ч.216. – 9 жовтня.
5. Діло. – 1902. – Ч.246. – 14 падолиста.
6. Діло. – 1903. – Ч. 16. – 3 лютого.
7. Діло. – 1903. – Ч.289. – 13 січня.
8. Діло. – 1903. – Ч.76. – 16 квітня.
9. Руслан. – 1902. – Ч.208. – 30 вересня.
10. Руслан. – 1902. – Ч.230. – 25 жовтня.
11. Руслан. – 1903. – Ч.289. – 11 січня.

12. Руслан. – 1903. – Ч.70. – 9 квітня.
13. Руслан. – 1903. – Ч.95. – 12 травня.
14. Dziennik Polski. – 1902. – №454. – 29 wrzesnia.
15. Dziennik Polski. – 1902. – №489. – 20 pazdziernika.
16. Dziennik Polski. – 1903. – №153. – 2 kwietnia.
17. Dziennik Polski. – 1903. – №167. – 10 kwietnia.
18. Dziennik Polski. – 1903. – №178. – 17 kwietnia.
19. Gazeta Lwowska. – 1902. – №293. – 23 grudnia.
20. Gazeta Lwowska. – 1903. – №82. – 10 kwietnia.
21. Gazeta Lwowska. – 1903. – №109. – 13 maja.
22. Kurjer Lwowski. – 1902. – №296. – 25 pazdziernika.
23. Kurjer Lwowski. – 1902. – №356. – 24 grudnia.
24. Kurjer Lwowski. – 1903. – №99. – 9 kwietnia.
25. Kurjer Lwowski. – 1903. – №133. – 14 maja.
26. Przegląd. – 1903. – №81. – 9 kwietnia.
27. Przegląd. – 1903. – №86. – 16 kwietnia.
28. Slowo polskie. – 1902. – №488. – 9 pazdziernika.
29. Slowo polskie. – 1902. – №490. – 11 pazdziernika.
30. Slowo polskie. – 1903. – №7. – 10 stycznia.
31. Wiek Nowy. – 1902. – №382. – 7 pazdziernika.
32. Wiek Nowy. – 1903. – №457. – 9 stycznia.
33. Wiek Nowy. – 1903. – №532. – 9 kwietnia.
34. Wiek Nowy. – 1903. – №533. – 10 kwietnia.
35. Wiek Nowy. – 1903. – №538. – 17 kwietnia.

Резюме

У статті розглядається діяльність диригентів та подано огляд авторських концертів, що відбулися за перший сезон у Львівській філармонії 1902-1903 рр. Викладено посилання на низку критичних статей, що стосувалися цього питання у пресі.

Summary

The subject of the article deals with conductors' activity and includes a review of concert-portraits that were held in Lviv Philharmonic Hall during the first season. We also give reference to a number of critical articles of press that touched this question.

УДК 7:071.1(477)

Л.В. Крупеніна

ТОВАРИСТВО ПІВДЕННОРОСІЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

Виняткову роль у розвитку європейського міста завжди (особливо з ХVІІ століття) відігравало образотворче мистецтво. Друга половина ХІХ – початок ХХ століть – один із яскравих періодів розвитку образотворчого мистецтва Одеси, коли місто формувалось як один із художніх центрів півдня країни, незважаючи на те, що міцні економічні зв'язки створювали більш сприятливі обставини для розвитку торгових та промислових відносин у місті.

Сьогодні, під час дослідження української та зокрема одеської культури і мистецтва кінця ХІХ століття, **актуальним** і до кінця не вивченим залишається питання стосовно визначення сукупності умов (історико-політичних, соціально-економічних та інших), які уможливили

виникнення на території сучасної України в другій половині XIX століття нового культурного феномену – художніх об'єднань майстрів образотворчого мистецтва. Тож мета статті – зробити огляд діяльності Товариства південноросійських художників (ТПРХ), функціонування Товариства в культурному просторі міста на межі XIX-XX століть, а також визначення проблем, що виникали у членів художнього об'єднання. Уже під час написання статті автор зазначив, що проблеми старої художньої Одеси, на жаль, залишились незмінними і в наші дні.

Авторові здається, що ця стаття в новому ракурсі (скоріше соціокультурному й культурологічному, ніж у суто мистецтвознавському аспекті) показує функціонування і роль творчого об'єднання художників у просторі міської культури.

Треба зазначити, що дослідженням українського живопису останньої третини XIX – початку XX століть, взаємодії українських художників з передвижниками і впливу останніх на творчість одеських митців, займались М.Кожин, Б.Лобановський, П.Говдя, А.Жаборюк, О.Коваленко та інші. Однак у їхніх працях уся увага приділяється аналізу творчої діяльності членів ТПРХу та його експонентів, і практично немає інформації про суспільне й приватне життя художників Одеси. Більш детальним вивченням діяльності ТПРХу є праця В.Афанасьєва „Товариство південноросійських художників” (1961 р.), у якій велику увагу автор приділяє творчості художників Товариства, аналізу їхнього живопису, взаємодії один з одним і з передвижниками, розглядові традицій Товариства пересувних художніх виставок у творчій діяльності членів ТПРХу.

Значним джерелом інформації для мистецтвознавців та істориків культури, що досліджують діяльність ТПРХу, є також довідник, складений В.Афанасьєвим і О.Барковською. Ця збірка містить короткі відомості про художників – членів ТПРХу – та експонентів щорічних виставок Товариства, а також основну бібліографію їхньої творчості.

Цікавими й достовірно інформативними для вивчення історії ТПРХу є, на нашу думку, архівні матеріали про нього і про художників Товариства, які знаходяться в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М.Т.Рильського, а також в Національному художньому музеї України (Київ). Однак, більшість із цих матеріалів ще не введено в науковий обіг.

Одеса, як торговельно-промисловий центр південно-західної Росії на межі XIX – XX століть, був осередком культури всього Новоросійського краю. Саме торговельно-промислові інтереси відіграють у місті, як у той період, так і сьогодні, головну роль, надаючи Одесі занадто комерційного й практичного характеру. Однак, незважаючи на переважне значення економічних відносин, що, без сумніву, впливають на світогляд суспільства, місто наприкінці XIX століття впевнено стає на шлях розвитку свого художнього життя. Уже в 1835 році в Одесі створюється Товариство шанувальників красних мистецтв, формується колекція художнього музею. Але ж місту на той момент ледве виповнилося 40 років! Зазначимо, що багато представників одеського дворянства були „діяльними” цінувальниками образотворчого мистецтва. Побудовані італійськими, німецькими, австрійськими, французькими архітекторами європейського рівня палаци, літні й зимові резиденції одеської еліти потребували відповідного внутрішнього оздоблення. Без сумніву, одними з головних прикрас були витвори образотворчого мистецтва західноєвропейських майстрів, переважно французьких та італійських. Більшість творів художників Західної Європи купували у зв'язку з проведенням урочистих заходів, з метою створення приватних художніх колекцій тощо. Знаючи про таке своєрідне ставлення до образотворчого мистецтва представників дворянства й одеських „багатіїв”, місцеві художники на власний ризик наважувались влаштовувати персональні виставки, намагаючись зацікавити живописом місцеве населення і розвинути в нього відповідний естетичний смак. Однак усі старання й поривання окремих одеських майстрів розбивалися об байдужість публіки [2; 69-70].

Саме в той період (остання третина XIX ст.), коли в Західній Європі з'являються художні школи, групи й об'єднання майстрів образотворчого мистецтва, активно розвиваються нові тенденції й напрями в живописі, а в Петербурзі в 1870 році організується Товариство пересувних

художніх виставок (ТПХВ), яке займається пропагандою реалістичного напрямку в мистецтві серед широкого загалу росіян. В Одесі в 1890 році за ініціативою М.Л. Скадовського і завдяки дружньому сприянню місцевих художніх сил, на чолі яких перебували Г.Ладиженський, К.Костанді, О.Попов, М.Алексоматі, М.Кузнецов, Б.Едуардс, А.Размаріцин, з'являється найвидатніше художнє об'єднання на терені України кінця ХІХ – початку ХХ століть – Товариство художників на півдні Росії, пізніше перейменоване в Товариство південноросійських художників.

Поява Товариства в культурному житті Одеси стала величезною подією, що розбудила місцевих митців і викликала інтерес не лише у дворянства, пересічних громадян й художніх організацій міста, а й у країни загалом. Незаперечним є й той факт, що завдяки матеріальній допомозі й підтримці владних структур новонароджені паростки мистецтва й художньої культури перетворюються в родюче дерево. Про те, як відреагували місцеві художні майстри на звістку про створення у місті Товариства південноросійських художників, повідомляє газетна стаття в „Одесском вестнике” [7; 3].

Засновники ТПРХу були не просто групою митців, що об'єдналися для реалізації індивідуальних творчих планів, інтересів і сподівань. Одеські художники створили організацію, що поставила собі за мету сприяти успіху й розвитку мистецтва в Росії, поширювати в суспільстві розуміння мистецтва й любов до нього, налагодити безпосередні відносини між художниками і їхніми цінувальниками для збуту картин і отримання замовлень [6; 5].

Організуючи ТПРХ, члени – фундатори, як заведено при створенні будь-яких підприємств чи організацій, склали документ – Статут, який визначав мету й коло діяльності Товариства, особовий склад, правління й кошти; визначались у Статуті й умови, за яких організація могла бути закрита. Підкреслимо, що при формуванні об'єднань майстрів образотворчого мистецтва в містах на півдні Росії засновники використовували ідейно-естетичні принципи Товариства передвижників та його організаційний досвід, але при цьому, і це надзвичайно важливо, організатори враховували особливості місцевого художнього простору, адаптуючи під нього те, що було прийнято від ТПХВ.

Виникаючи наприкінці ХІХ століття на території теперішньої України, творчі об'єднання юридично і, так би мовити, через „історичні обставини” були російськими, що й зазначалося в статутах і назвах (у цьому випадку Товариство південноросійських художників). Але попри „паспортні дані”, за культурною ознакою такі об'єднання, безсумнівно, без будь-якої „натяжки” можна й необхідно вважати українськими (що і роблять сучасні дослідники країни). І тут ідеться не лише про національність „батьків” або „місце народження” – терени сучасної України. І ментальність засновників, і культурне середовище, у якому розвивалася їхня творча особистість, нарешті, і не в останню чергу, сама творчість, що вбирала в себе місцеві традиції конкретного регіону, міста і в цілому візуальності тих народів, що становлять тепер населення України, врешті – решт відтворилися в їх мистецтві у самотніх образах.

За три десятиліття свого існування Товариство переживало злети й падіння, змінювалися характер виставок і склад їх учасників, ставлення публіки й критики варіювалося від панегіричного до зневажливого. Та аж до 1919 року щоосені відбувалося відкриття наступної періодичної виставки, на кожній з яких звично з'являлися роботи художників, що належали до ядра Товариства: Є.Буковецького, К.Костанді, М.Кузнецова, П.Нілуса, О.Попова, Б.Едуардса, Г.Ладиженського та інших [5; 3]. Художники Одеси збагатили українське образотворче мистецтво і зокрема живопис новими темами й мотивами. Колоритною південною красою заграла в творах одеських майстрів природа Причорномор'я. Багато зробили живописці для розвитку жанру „марини”. Як зазначають деякі дослідники, що вивчають творчість живописців одеської школи, найбільшою заслугою її представників є широке, багатоаспектне розкриття міської теми [3; 82]. Слід наголосити, що багато прибережних видів Одеси (наприклад, дачі на 12-ій станції Великого Фонтану і дача Г.Г. Маразлі) збереглися в пам'яті міста лише завдяки картинам П.Нілуса, а на полотнах К.Костанді перед глядачами постають мальовничі куточки Свято-Успенського чоловічого монастиря, розташованого в дачному районі Одеси, на високому

морському березі.

Крім одеситів, на виставках ТПРХу в різні роки експонували свої твори І. Айвазовський, К. Богаєвський, Є. Лансере, І. Левітан, Л. Пастернак, М. Пимоненко, І. Похітонов, І. Рєпін, М. Сар'ян, В. Серов та інші.

До ТПРХу входили художники, близькі й творчо, й за духом, об'єднані почуттям дружби і взаємної симпатії. Звідси багаторічні неформальні зібрання південноросійських художників, їхні знамениті „четверги”, що проходили вдома у К. Петрококіно та Є. Буковецького, у ресторанах міста (зокрема в популярному на той час ресторані „Доді”). На цих вечорах виконували музичні твори, читали вірші, малювали дружні шаржі, влаштовували веселі розіграші. Крім цього, Товариство організовувало щорічні благодійні бали, які оформлялись із великою фантазією: наприклад, у „єгипетському” чи в „китайському” стилі. Художники брали участь у благодійних аукціонах, аматорських виставах, виступали на засіданнях літературно-артистичного, фотографічного й інших товариств.

Одеські живописці й скульптори намагалися не замикатися у вузькому провінційному маленькому світі, орієнтувалися на художнє життя найбільших центрів культури – Москви, Петербурга, Парижа, Мюнхена. Практикувались подорожі за кордон з освітньою метою; деякі художники здобули професійну освіту в Петербурзькій академії мистецтв, у художніх школах і академіях Німеччини, Італії, Франції [5; 3]. Так, Є. Буковецький у Парижі студіювався в академії Р. Жюльєна, а в Мюнхені знайомився з музеями і приватними колекціями живопису [5; 145]. О. Попов у період із 1881 по 1885 роки також перебував за кордоном: у Парижі близько шести місяців працював у майстерні художника Л.– Ж. Бонна, потім жив у Римі [5; 187].

М. Скадовський у 1870 році вступає до Дюссельдорфської академії мистецтв, а після навчання прямує до Італії, де відвідує Рим, Падую, Флоренцію, а також зупиняється в Парижі і Відні.

Д. Кузнецов і І. Похітонов постійно мешкали в Парижі, де в першого була своя майстерня, якою користувались багато художників – одеситів, що приїжджали до Парижа. М. Кузнецов, брат Д. Кузнецова, колекціонував твори західноєвропейських живописців і зібрав чудову колекцію картин відомого норвезького художника – пейзажиста Ф. Таулоу.

П. Ганський свою художню освіту продовжив також у Парижі. Він жив там тривалий час і постійно виставляв свої мистецькі витвори в паризьких салонах [1; 52]. Багато інших художників-членів ТПРХу, коли була слухна нагода, теж виїжджали за кордон, де відвідували музеї й художні виставки, порівнювали творчу діяльність західноєвропейських художників із досягненнями вітчизняних живописців і виставляли свої твори в салонах Парижа. Так, К. Костанді з групою південноросійських художників у 1900 році побував у художніх центрах Європи. Кінцевою метою подорожі була Всесвітня виставка в Парижі.

На жаль, обстановка в Одесі не дуже допомагала процвітанню мистецтва: байдужість публіки, вузьке коло колекціонерів і меценатів, потенційних покупців картин і скульптур, сама атмосфера великого торговельного міста, де бізнесу завжди надавали перевагу порівняно з культурою... [5; 3]. „Тікати треба звідси людині з іскрою Божою – іншого виходу немає. Поки одесити навчатись цінувати своїх обдарованих співгромадян, не один із них зійде в могилу, втомившись боротися й страждати. Прислухайтесь до моєї поради, панове Кузнецов, Розмаріцин, Буковецький, Нілус, Кишинівський, Ладиженський, махніть рукою на невдячне місто. Ваше місце не тут, а в Москві, Петербурзі, Мілані, Флоренції, де розуміють і цінують талант”, – писав журналіст М. Ф. Фрейденберг (Оса) („Одесский листок”, 1892, 28 листопада).

За таких умов особливого значення для художників набувало Товариство, яке не лише морально підтримувало їх і допомагало виставляти роботи, але, головне, допомагало їх продавати. Адже більшість художників, за винятком декількох заможних (М. Скадовський, М. Кузнецов, Є. Буковецький, Є. Петрококіно, М. Севастопуло), жили в основному за рахунок професійної праці й приватних уроків (як скажімо, К. Костанді чи Т. Дворніков) [5; 4].

Очевидна корисність ТПРХу полягала і в тому, що завдяки його діяльності Одеса

стала одним із художніх центрів півдня Росії, про творчість місцевих художників тепер знали й говорили не лише в Петербурзі і Москві, але й західноєвропейських містах. Таким чином, Одеса вийшла не лише на вітчизняний „риннок мистецтва”, але й заявила про себе на світовому ринку, зайнявши там свою художню нішу. Твори мистецтва членів ТПРХу були настільки видатними, що як тільки вони з’явилися у художніх салонах Західної Європи, їх одразу ж скуповували до приватних колекцій справжні цінувальники мистецтва. У самій же Одесі, навіть незважаючи на байдужість публіки, відсутність належної підтримки з боку міської влади, „тепер більше знають художників, більше цікавляться ними, і навіть творами їхніми, ніж це було десять років тому. Звичайно, цей інтерес суто платонічний, та, без сумніву, перший крок зроблено. Неможливо не помітити, що у нас починають з’являтися і цінувальники, дуже маленькі, дуже скромні, але вони є. Дещо купується на виставках, та вже не як меблі, а як художні твори. Поширюються чутки, ніби вже будується приватна картинна галерея тощо. Все це свідчить про те, що хоч і дуже скромною є роль місцевих художників, але, хто знає – може, з часом зусилля Товариства принести користь своєму рідному місту не залишаться безплідними, будуть і оцінені і навіть винагороджені” [4; 93].

Фатальними для історії Товариства стали 1919 – 1920 роки, коли багато художників, не очікуючи нічого доброго від революційних змін, емігрували: О.Ганзен, С.Колесников, М.Кузнецов – у Сербію; П.Ганський, В.Коренєв-Новоросійський, М.Линський, П.Нілус – у Францію тощо. Періодична виставка ТПРХу в 1919 році виявилася останньою. Знекровлене Товариство згорнуло свою діяльність, а зі смертю в 1921 році К.Костанді повністю припинило своє існування. На руїнах ТПРХу виникло нове об’єднання – Товариство художників ім. К.К. Костанді. Воно недовго існувало і багато в чому поступалося своєму попереднику [5; 4].

З впевненістю можна констатувати, що лише завдяки величезному бажанню, активній діяльності, невичерпному оптимізму окремих громадян у місті створюються нові організації, товариства, установи економічного, культурного, зокрема художнього й інших напрямів. Товариство південноросійських художників наприкінці ХІХ століття виникло в Одесі за таким самим принципом. Лише завдяки ідейним натхненникам (М.Скадовський, К.Костанді, Є.Буковецький, О.Попов, М.Кузнецов, П.Нілус, О.Стилінуді), їхній постійній громадянській, організаційній і творчій діяльності, незважаючи на труднощі, що виникали (від цього не застраховане жодне товариство, організація тощо), було створене й тридцять років існувало об’єднання південноросійських художників в Одесі.

Відзначимо й інший факт, що виходить із першого. Як тільки “активне ядро” ТПРХу у зв’язку з політичними, економічними, соціальними причинами почало розпадатися (багато художників покидають Одесу, від’їжджаючи хто в інші міста, хто за кордон), – Товариство поступово втрачає своє провідне становище в культурному житті міста, а потім, у 1921 році, зовсім згортає свою діяльність. Крім цього, існувало й таке явище, характерне в ХІХ – ХХ століттях (та й у ХХІ теж) для багатьох великих міст: місто (в особі міської влади) не сприяло збереженню створюваних художніх товариств. Протягом усієї своєї творчої діяльності художники ТПРХу, кажучи сучасною мовою, „вибивали” у представників міської влади приміщення для проведення як своїх виставок, так й інших творчих заходів. Торговельне місто значно більше приділяло уваги економічному розвитку, ніж розвитку художніх смаків у своїх мешканців. А за революційних часів в історії країни (1905-1917 роки) міська влада ще менше цікавилася проблемами збереження художніх товариств, об’єднань і підтримки південноросійських художників з метою естетичного виховання міського населення, зокрема і розвитку культурного життя Одеси в цілому.

Тож, доречним є зробити висновок про те, що виникненню на території сучасної України наприкінці ХІХ століття творчих об’єднань, зокрема в Одесі – Товариства південноросійських художників, – сприяли численні художні зв’язки та відносини як з російськими, так і західноєвропейськими майстрами образотворчого мистецтва, вивчення культурної спадщини й досягнень вітчизняної та зарубіжної школи живопису. Безперечно,

організаційний і творчий досвід „передвижників”, як першої опозиційної організації в мистецькому середовищі Російської імперії, відіграв важливу роль у художньому процесі як усєї країни, так і Одеси.

Але з іншого боку, не можна не враховувати і той момент, що через певні закономірні історичні, політичні та економічні умови другої половини XIX століття живописці Росії, зокрема і члени ТПРХ, виявлялися залученими в міжнародний художній процес представників художнього світу, що, природно, впливало на життя й діяльність російських майстрів образотворчого мистецтва і через те сприяло появі нових культурних феноменів та явищ у художньому просторі країни.

Джерельні приписи

1. Афанасьев В.А. Товариство південноросійських художників. – К.: Держвидав образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. – 130 с.
2. Вучетич Н. Успехи живописи и скульптуры в Одессе // Южнорусский альманах. Год пятый. – Одесса: Изд. Ю. Сандромирского, 1899. – С. 69-79.
3. Жаборюк А.А. Тема міста в творчості художників дореволюційної Одеси// Літературно-мистецька Одеса II половини XIX ст.: тези доповідей та повідомлень другої регіональної науково-творчої конференції, присвяченої двохсотріччю Одеси / ОДУ ім. І.І. Мечникова; ОДК ім. А.В. Нежданової – Одеса, 1992. – С. 82-84.
4. Нилус П.А. Страничка из художественной жизни г.Одессы за 1896 год // Южнорусский альманах. Год третий / Под. ред. В.М. Дорошевича, А.С. Попандопуло. – Одесса: Изд-во Ю. Сандромирского, 1897. – С. 91-93.
5. Товарищество южнорусских художников: Библиогр. справочник: В 2-х ч. / Сост.: В.А. Афанасьев, О.Б. Барковская; Одес. гос. науч. б-ка им. М. Горького. – Одесса: Друк, 2000. – 302 с.
6. Устав Товарищества южнорусских художников. – Одесса, 1984. – 15 с.
7. Я. Искусство и литература // Одесский вестник. – 1890. – 1 (13) апреля.

Резюме

Товариство південноросійських художників в Одесі, як і два його подібних осередки у Києві та Харкові, в останній третині XIX століття відіграло важливу роль у становленні національної школи живопису. Його роль, форми діяльності тощо – основний зміст розвідки.

Summary

The Society artist in Odessa, either as his(its) analogues in Kiev and Harikove in the last one third XIX centuries, executed the important role in formation of the national school painting. His role in artistic culture, the forms to activity and t.d. – a main contents of the article.

УДК 76(477.41/.42)“1930/”

Л.В. Крайлюк

НІЛ ХАСЕВИЧ І ПОЛЬСЬКА ГРАФІКА 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: ХАРАКТЕР ВЗАЄМОДІЇ

Присутня в Україні гуманітарна криза, зумовлена постколоніальною спадщиною, вимагає від вітчизняних істориків мистецтва заповнення величезної кількості прогалін, залишених радянським мистецтвознавством. Активна антиукраїнська політична орієнтація, рудиментарна ідеологічна зашореність певної частини нашого суспільства зумовлюють донині існуючу дискусію щодо мистецького спадку Ніла Хасевича. В існуючій ситуації актуальним є синхронічний аналіз

творів польських графіків і Н.Хасевича, який дає змогу моделювання складного механізму взаємовпливів.

Проблему широкого міжкультурного діалогу в українській графіці першої третини ХХ століття піднімає Ольга Лагутенко в монографії (що вийшла друком в 2006 році), окреслюючи в першу чергу, зв'язки з польським, чеським, російським та західноєвропейським мистецтвом. Як зазначає автор, „у процесі розвитку української графіки першої третини ХХ століття в цілому та в конкретних художніх явищах, мистецьких творах простежується постійна взаємодія інтернаціонального і національного, загального і особливого, новітнього і традиційного” [1; 233]. В історичному контексті О.Лагутенко робить очевидною схожість шляхів творчих пошуків тогочасних українських майстрів графіки і розвитку європейського мистецтва. В зв'язку з цим існує необхідність продовжити і розвинути цю тему, розглянувши взаємний вплив творчих досягнень Ніла Хасевича та провідних польських графіків у 30-х роках.

Предметом нашого дослідження є художня мова графічних творів Ніла Хасевича і сучасних йому найвідоміших польських майстрів.

Як зазначив Р.Яців, ні політично, ні культурно місто Варшава ще ніколи не прибирало до своєї історичної шати такої питомости українського елемента, як це було у 1920-30-ті роки [2; 26-29]. Загальновідомим нині є той факт, що творчо Ніл Хасевич формувался в стінах Варшавської академії в 1926-1934 роках, до 1939 року переважно проживав і творив у польській столиці.

Варшава 20-30 рр. ХХ сторіччя була одним із культурно-мистецьких осередків Європи. Польська графіка міжвоєнних десятиліть поступово завойовує одне з провідних місць у світі, як підкреслюють дослідники, зокрема М.Гроньска, Л.Тананаєва [3; 4], в окремих своїх проявах значно випереджаючи живопис. Бурхливий розвиток дістає як станкова, так і прикладна графіка: плакат, книжкове оформлення, дизайн. Про це свідчить значна кількість періодичних видань, які висвітлювали тогочасне мистецьке життя, і, зокрема, графіку. З 1912 року у Варшаві видається часопис „Grafika staraniem wt. Zazarskiego”, з 1920 – „Grafika polska. Miesiecznik poswiecony drukarstwu, litografji i pokrewnym sztukam graficznym” (з 1930 року він має назву „Grafika. Organ zwionzku polskiego artystow grafikow i zvszrenia kierownikow zakladow graficznych”).

Основними осередками формування польської графіки, як уже зазначалося, були Варшава і Краків, у першу чергу завдяки сприянню Краківської та Варшавської мистецьких академій. Кафедру графіки Варшавської академії мистецтв очолював професор Владислав Скочиляс [5; 5-25]. Талановитий графік і педагог створює „школу Скочиляса”, серед яких є і Ніл Хасевич. Представники цієї школи швидко приносять міжнародну славу польській графіці міжвоєнного двадцятиліття та часів Другої світової війни.

В.Скочиляс допоміг кожному зі своїх учнів виявити та розвинути індивідуальні особливості, проте існують риси, що дозволяють об'єднати всіх цих дуже розмаїтих майстрів в єдину групу. Головне, що їх поєднує – це любов до ксилографії. Недарма учнів В.Скочиляса називають школою польської дерев'яної гравюри. Як зазначає Л.Тананаєва, „це вже чисті графіки, постійне опанування „таємницями” ремесла і певна тенденція до піднесення його формальних особливостей в рівень культу – їх спільна риса” [4; 46].

До числа найвидатніших представників школи Владислава Скочиляса критики відносять Тадеуша Цесьлевського-сина, Стефана Мрожевського, Станіслава Остойю-Хростовського та Тадеуша Кулісевича. Навчалися вони у Варшавській академії на кілька років раніше за Хасевича, який був серед останніх його учнів (В.Скочиляс помер у 1934 році). На жаль, автору цієї розвідки поки що не вдалося знайти свідчень сучасників про особисті контакти між молодими графіками і Нілом Хасевичем, але незаперечним є той факт, що вони були добре ознайомлені з творчим доробком кожного. Всі вони були активними учасниками міжнародних виставок, що відбувалися у Варшаві та за кордоном; здобували призові місця.

Окреме місце в графіці міжвоєнного двадцятиліття належить Тадеушу Цесьлевському. Він відомий як організатор мистецьких об'єднань „Ryt” та „Чорне і біле” (що складалося

лише з графіків), теоретик, письменник, викладач і пропагандист графічного мистецтва. Найвідоміша з його книг – словник митців „Історія польського деревориту” – загинула в пожежах варшавського повстання. Людині дуже ерудованій, Т.Цесьлевському ставили в провину професійний аристократизм, майже фанатичну нетерпимість до всього, що, на його думку, здавалося порушенням законів графічної творчості. Ці погляди логічно витікали з системи мистецьких уподобань художника. Т.Цесьлевський свідомо протиставляв себе малярству безпредметному, безідейному. Схильність до містичного осмислення самого творчого процесу знаходила свій вираз як у стилістиці його робіт, так і в деяких улюблених символах – таких, як розкрита книга, місто, нічний пейзаж. Ці символи безліч разів виникали в творчості Т.Цесьлевського різних років, налаштовуючи глядача на сприйняття дуже складних, іноді містичних духовних переживань автора.

У творчості Т.Цесьлевського присутні і символізм, відмінний від символізму сецесії, і реалізм, і естетизм, але в цих його рисах важко знайти зв'язок із польською графікою попередніх років. Найбільш відчутний, на думку багатьох критиків, духовний зв'язок з Ямесем Енсором та німецьким експресіонізмом у певних загальних основах, без індивідуальних впливів. Про цю спорідненість свідчить інтерпретація мистецтва Енсора Цесьлевським та його стаття „Мій Енсор” [4; 163]. У творчості Т.Цесьлевського домінує тема міста, міста ніби безлюдного, в якому відчувається присутність людини, її тривожні містичні передчуття звучать дійсно з виразністю експресіонізму.

Інтелектуалізм у творчості Т.Цесьлевського, на думку М.Гроньської, не має відповідника на польському ґрунті [3; 174]. У цьому зв'язку варто зауважити, що в окремих своїх графічних творах, особливо в екслібрисах о. Около-Кулака, В.Прокоповича Ніл Хасевич досягає неперевершеного поєднання інтелектуального і естетичного. Тут ми бачимо цілком класичну довершеність, конечну необхідність і доцільність кожної деталі. З іншого боку сам Хасевич не відносив себе до „польського ґрунту”, відповідно і польська критика відносила його до українських митців [6].

Обидва графіки в своїх творах дуже прив'язані до „малої” батьківщини, місця, де пройшло їх дитинство. В Т.Цесьлевського – це вулиці Варшави, а в Н.Хасевича – краєвиди рідного села Дюксин на Рівненщині. Особливу увагу приділяють митці історичним та архітектурним пам'яткам, сакральним спорудам. У доробку Тадеуша Цесьлевського значна частина графічних робіт присвячена нічному пейзажу. Найчастіше це фантасмогоричне місто з глухими стінами, чорними впадинами вікон, воно навіює почуття неусвідомленого жаху; це враження підсилюється заниженою лінією обрію. Сюжет повторюється багато разів упродовж різних періодів його творчості, наприклад у таких його творах, як „Старе місто. Фантазія”, „Містерія”.

У цьому контексті підкреслимо, що єдиний нічний краєвид варшавського періоду творчості, що зберігся, Ніла Хасевича – різдвяна ілюстрація в часописі „Шлях” (1937 р.). Тут ми бачимо цілком протилежний настрій – тепло освітлених вікон, ліричний танець сніжинок, незвичний ракурс з висоти пташиного польоту – все це сповнене передчуттям радісної Події. Реалізм Ніла Хасевича в цьому творі, як і в інших його роботах, не переобтяжений впливом експресіонізму. Враження контрасту у світосприйнятті посилюється, коли взяти до уваги побутові умови, в яких творили ці художники – забезпеченість і любляча родина, що оточувала Цесьлевського, і надзвичайно складне матеріальне становище Хасевича.

Якщо порівнювати співвідношення символізму та реалізму в творчості графіків, то символізм переважає у Т.Цесьлевського. Улюблений його символ – таємниче місто, тоді як у Хасевича – дорога до храму. Іноді цей шлях тернистий, як в екслібрисі о. Около-Кулака; в іншому випадку він широкий та осяйний, як у логотипі релігійно-громадського часопису „Шлях”, але він завжди символізує вибір людини, особистості, цільної і впевненої у своєму світогляді. І в Цесьлевського і у Хасевича часто зустрічається образ-метафора у вигляді розкритої книги, причому у Цесьлевського книга викликає асоціації загадковості, недоговореності, це

враження посилюється вигнутими рухами різця та „скочилиясівською” технікою білої лінії на чорному тлі. Образ книги у Хасевича завжди світлий, чіткий, іноді навіть дещо геометризований, як, наприклад, в екслібрисі Іванки Левицької.

Головне ж, що поєднує творчість Н.Хасевича з Т.Цесьлевським – те велике значення, яке вони надавали ідейній наповненості графічного твору. Ці постулати чітко виражали художники і в своїх теоретичних працях. Зокрема, Тадеуш Цесьлевський формулює три необхідні естетичні принципи: 1) краса має служити надужитковості; 2) ритм повинен зорганізувати ту надужитковість; 3) ідея має бути змістом надужитковості [3; 174]. Вводячи термін „надужитковість”, Цесьлевський підкреслює первинність трансцендентної спрямованості твору над естетичним новаторством.

Формальна краса не замінить душі образу; імпресіонізм і конструктивізм, на думку Цесьлевського, є виразом естетичного сибаритизму. Мистецтво залишається найвищим ступенем духовного самовдосконалення людини. Подібні засади декларує і Ніл Хасевич у статтях „Про графіку” та „Українське мистецтво”, підкреслюючи суспільну та виховну ролі графічного мистецтва [7; 8]. Ця ж теза звучить і в передмові до каталогу третьої виставки мистецького гуртка „Спокій”, одним із співзасновників якого був Хасевич: „Не акробатична вібрація в „безпредметних” абстракціях, але здобуття здорового ґрунту для своєї праці” [9].

Ще один сучасник Ніла Хасевича, Стефан Мрожевський, залишив по собі величезний графічний доробок, значну частину якого займає ілюстрація. Мистецтво С. Мрожевського не є явищем настільки складним, адже світ в його творах ясний, цілісний. Багата фантазія графіка насичена поетичною образністю. Чудовими є його ілюстрації до шедеврів світової літератури „Пан Тадеуш”, „Великий Заповіт”, „Божественна комедія”, „Дон Кіхот”. Творчості С. Мрожевського властивими є шарм, безпосередність та естетизм у відірваності від змісту образу. Графічна техніка митця є дуже витонченою, навіть живописною, базуючись на вальорах блискавичної змінності сірого і білого. Особливого значення С.Мрожевський надавав світлу – воно несе свій особливий, лише йому притаманний зміст. В пізніх роботах графіка декоративізм починає домінувати над змістом твору.

Ця до певної міри естетська еквілібрстика Стефана Мрожевського була чужою як Нілу Хасевичу, так і Тадеушу Цесьлевському; обоє в своїй творчості керувалися, як зазначалося вище, принципом панування ідеї над образним ладом твору.

Поряд із Цесьлевським і Мрожевським польська критика 30-х ставила Станіслава Остойю-Хростовського [10]. Хростовський був помітною фігурою в мистецькому житті Варшави: він брав активну участь в організації мистецьких товариств („Об’єднання художників реклами”, „Інститут пропаганди мистецтва”). Хростовський є переважно ілюстратором та майстром екслібрису. Як зазначав Тадеуш Цесьлевський, „Пристрасть Хростовського – акробатична робота різцем” [4; 54]. Майстер тонкого моделювання, світлотіньових ефектів, Станіслав Остойя-Хростовський, як і Ніл Хасевич, захоплюється обрізною гравюрою, в той час, як більшість польських графіків застосовували білу лінію на чорному тлі. У творчості цих майстрів є, на перший погляд, багато спільного, але це спільне помітне більше в зовнішніх проявах (таких, як стилістичні риси та технічні прийоми).

Обоє провели свої дитячі роки в межах російської імперії; Хростовський ще й починав формуватися як спеціаліст у Московській Школі образотворчих мистецтв аж до 1923 року. Хоча остаточно талант його розвинувся 30-ті роки під впливом школи Владислава Скочилияса.

У творчості обох графіків особливе місце займає екслібрис. Обоє є прекрасними майстрами шрифту, обом властива міцна прив’язка надпису до зображення. Але власне на цьому і закінчується їх спорідненість, адже тематика графічних творів Хростовського є надто умовною і відірваною від польської реальності, від національних джерел. Покажемо, на нашу думку, є і той факт, що обидва художники пізніше опинилися по різні сторони барикад – після Другої світової війни Хростовський став ректором Варшавської академії мистецтв.

Тадеуш Кулісевич, як і Владислав Скочилияс, у своїх дереворитах найчастіше звертався до народної тематики. Найвідоміші його графічні серії – „Шлембарк” (1931 р.), „Бацувка”

(1932 р.), „Мефодій” (1933 р.), „Село в Горцях” (1936 р.). Головними героями цих творів завжди виступають бідні селяни, голодні та залякані діти. Перед нами постає широка галерея найрізноманітніших, хоча завжди складних, людських доль та характерів. Як і Тадеуш Цесьлевський, Кулісевич поєднує в своїх творах реалізм з експресіонізмом, що надає образам, створеним художником, особливого драматизму, як, приміром, це помітно в гравюрах „Кароля”, „Бідняки”. Елементи пейзажу, які художник вводить у свої дереворити, лише підкреслюють безпросвітність важкого життя знедолених. Його творам властива лапідарність, іноді монументалізація, що дуже вдало поєднуються в дереворитах із напруженістю та певною „застиглістю” образів. Головною рисою, що об’єднує графічні цикли 30-х років Кулісевича є гострота трагічного світосприйняття, яка лише дещо пом’якшується в останній серії „Село в Горцях” [4; 59].

Як і Тадеуш Кулісевич, Ніл Хасевич у 30-х роках часто звертається до сюжетів народного життя Волинського Полісся. Позбавлені елементів експресії, вони не поступаються художньою виразністю та вишуканістю ритму творам Кулісевича. На превеликий жаль, лєвова частка творів на селянську тематику зникла, про що свідчать історики та краєзнавці. Але вцілілі дереворити несуть великий заряд оптимізму, захопленості натурою. Збереглися в каталогах виставок „Спокою” репродукції замальовок елементів архітектурного дерев’яного різьблення, кам’яних козацьких хрестів, старовинних сакральних споруд, виконаних тушшю та олівцем. Село для Ніла Хасевича – джерело світлих та позитивних емоцій, в його невичерпній мудрості генетичної пам’яті, в делікатній красі поліських краєвидів. Неможливо не відчувати любов та теплоту художника в образах селянських дітей. Дитячі образи дуже гармонійні, живі, безпосередні.

Одна й та ж тематика звучить дуже по-різному в творах українського та польського графіків: трагічно-монументально – в Т.Кулісевича і наративно-оптимістично у Н.Хасевича, водночас синтез різних напрямів в творах обох художників відбувався на основі реалізму.

Крім вищезазначених художників, гордістю польської ксилографії було дуже широке коло і представників школи Скочиляса (Богна Краснодембска-Гардовська, Вікторія Гориньська, Яніна Конарська та ін.), і випускників Краківської академії мистецтв (Францішек Язвецкі, Леон Ковальські, Едмунд Бартоломейчик, Станіслав Рачинські та ін.) [11; 11]. Їх творчість багатогранна і розмаїта: інтерпретації польської народної дерев’яної гравюри (Б.Краснодембска-Гардовська, М.Дунин, Е.Бартоломейчик), анімалістика (В.Гориньська), кольорові варіації на спортивну тематику (Я.Конарська), пейзаж (Л.Ковальські, С.Рачинські). Як і в польській, так і в українській графіці міжвоєнного двадцятиліття відобразилися різні загальноєвропейські течії – модерн, символізм, неопримітивізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, функціоналізм, неокласика, Ар Деко, сюрреалізм. Нілу Хасевичу вдалося знайти власне обличчя в багатоманітності польської графіки, здобути визнання і славу.

Активний арт-діалог між польськими і українськими графіками взаємно збагачував в обох випадках художні прийоми, поглиблював філософське звучання творів, надавав нові імпульси для розвитку. Розглядаючи мистецьку інтегрованість Ніла Хасевича у сучасний контекст стильового розмаїття польської графіки 30-х, можна стверджувати, що його творчість найбільш виразно перегукується з пошуками Тадеуша Цесьлевського. Обоє поєднували в своїх графічних творах символізм із реалізмом. Якщо інтелектуалізм Цесьлевського складний, сповнений фатальними передчуттями, то інтелектуальність у творах Хасевича врівноважена, спокійна та оптимістична. Кожному з цих митців вдалося сформувати власну систему символічних знакових структур. І Т.Цесьлевський, і Н.Хасевич ставлять у графіці складні світоглядні проблеми, розкриваючи їх кожен по-своєму, – саме в цьому полягає їх основна заслуга для польської та української культур.

Джерельні приписи

1. Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. – К.: Грані, 2006.

2. Яців Р. „Спокій”. Ресурси духу // Вісник НТШ, Ч.26. – Львів, 2001. – С. 26-29.
3. Gronska M. Tadeusz Cieslewski syn. – Wrocław, 1962.
4. Тананаева Л. И. Очерки польской графики. Первая половина XX века. – М.: Наука, 1972.
5. Siedliecki F. Z pracowni graficznych szkole sztuk pieknych w Warszawie // Grafika. Organ zwiozku polskiego artystow Grafikow i zczesrenia kierownikow zakladow graficznych. – Warszawa, 1931. – №5. – S. 5-25.
6. Лицар свободи: нариси, спогади, статті (До 100-річчя з дня народження Ніла Хасевича). – Костопіль, 2004.
7. Хасевич Ніл. Про графіку // Волинь. – 01.09.1941.
8. Хасевич Ніл. Українське мистецтво // Волинь. – 07.09.1941.
9. Мегик П. Передмова до каталогу III виставки мистецького гуртка „Спокій”. – Варшава, 1930.
10. Piwocki K. Historia Akademii Sztuk Pieknych w Warszawie. 1904-1964. – Wrocław-Warszawa-Krakow: Zaklad narodowy imienia Ossolinskih, 1965. – S. 29-30.
11. Grafika polska novoczesna. Wydawnictwo Towaryswa Artystow Grafikow w Krakowie. – Krakow, 1937.

Резюме

Дослідження та інтерпретація творчості Ніла Хасевича варшавського періоду доповнює і розширює реконструкцію міжкультурних зв'язків ХХ століття. В умовах розгортання глобалізаційних процесів повномасштабне оволодіння культурною спадщиною є необхідним засобом подолання духовного занепаду українського суспільства.

Summary

The study and interpretation creative activity Neil Hasevich in Warsaw's period complements and increases the reconstruction of the intercultural relationships in XX age. In condition of the deployment globalization processes full-scale mastering the cultural heritage is a necessary facility overcoming spiritual decay Ukrainian society.

УДК 785(477)

З.П. Рось

ДЖАЗ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Понад 80 років музикознавча наука та культурологія вивчають тенденції розвитку сучасної музичної культури, однією із найпомітніших явищ якої є **джаз**. За цей час він розгорнувся в самостійну, широко розгалужену культуру, що охоплює багато шкіл і напрямів. Проте й надалі досліджуються факти, які б допомогли прослідкувати процеси походження такого унікального напрямку сучасної музики та його розповсюдження у світі. Для західної художньої культури ця проблема не нова. Нею займалися чимало зарубіжних науковці (Дж. Колліер, І.Сарджент, Ю.Панас'є та ін.), але їхні праці досить слабо представлені в українських чи хоча б російських перекладах.

У вітчизняному музикознавстві цю проблему досліджували В.Конен, О.Медведев, Е.Овчинніков, А.Соловійов, В.Власов, В.Фейертаг, В.Олендарьов, В.Романко та ін. Проте ці багатоаспектні дослідження дуже різні за відбором і характером інформаційного матеріалу, глибиною розробки проблеми тощо, однак збігаються в одному: усі їх автори переконані і стверджують, що художня неповторність джазу обумовлена оригінальністю його музичної

мови і незвичністю образного змісту. Джаз відкрив у музиці особливу виражальну сферу, яка була незнайомою для багатовікового європейського досвіду. Зрозуміло, що нові засоби художньої виразності, такі зокрема, як мелодика, ритм, гармонія, тембр, формотворчі процеси тощо, більшою мірою пояснюють новизну, багатство його звучання. Проте тільки цим пояснити образну систему мистецтва, яке так глибоко підкорило духовний світ нашого сучасника, неможливо. Відповідь на це питання базується на більш широких зв'язках і передумовах джазової музики, обумовлених особливостями історичного розвитку, соціальних інтересів суспільства, спільних духовних традицій країн і передусім тієї, яка його породила. Джаз – це музика легко жанрового плану, пронизана танцювальними ритмами, але разом із тим музика, яка володіє могутнім фізіологічним впливом, що виходить далеко за межі можливостей суто розважальної музики. І це було самим незбагненим.

Вивчаючи музичні смаки шкільної аудиторії шляхом анкетування із широким використанням різноманітного музичного матеріалу, нами було визначено позитивні тенденції щодо виявлення певного інтересу дитячої аудиторії до джазової музики. На запитання анкети, відповіді на яку пропонувалося учням середніх (5-8) класів Івано-Франківської школи-ліцею №23 Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника, стосовно музики, яку вони люблять слухати на дозвіллі, школярі на третє місце (після популярної музики і року) поставили джаз.

Після прослуховування чотирьох програм, що включали по 6 творів у кожній, складених із різностильових популярних композицій (народна музика; українська, західно- і східноєвропейська класика; сучасна музика – популярна, рок, джаз), споріднених між собою образно-емоційним змістом, дітям пропонувалося позначити твори, що викликали в них найбільший емоційний відгук. У відповідях учнів 5-6-х класів переважав рок і популярна музика, а джаз посідав третє місце; у той же час учні 7-8-х класів надали перевагу популярній музиці і джазу. Інакше кажучи, сьогодні можна впевнено стверджувати, що джаз остаточно утвердився в художній культурі як самостійний вид музичного мистецтва. Якщо в минулому він просто розважав і апелював до нашого відчуття ритму, то зараз, відійшовши від естрадної та розважальної музики, він дедалі частіше звертається до нашої свідомості та інтелекту. Поступово розширюються не тільки стилістичні, а й жанрові кордони джазу. Його народження в Америці з самого початку базувалося на конгломераті фольклорів, націй – тому він має риси загальнолюдського мистецтва.

Європейські музиканти відчувають, розуміють і виконують джаз, зважаючи на традиції власне європейської культури. На сучасному етапі Європа й весь світ прагнуть до єдності, укріплення комунікативних зв'язків, на основі чого виникає так зване „планетарне” мислення. Тож і джаз стає мистецтвом транснаціональним. Як стверджує професор класу джазового фортепіано в консерваторіях Веймара і Мюнхена, відомий піаніст-виконавець Леонід Чижик, „сьогодні всі цивілізовані народи вийшли з віку національної самосвідомості і... світ прагне єдності. І джаз, як жодне інше мистецтво, несе цю ідіоматику. Письмова культура не встигає за швидко змінним світом, а джаз – культура, яка виникає „усно”, – миттєво” [1; 22].

Що стосується форм побутування українського джазу, то треба визнати, що він значно відстає від європейського. Причин багато, і однією з основних є те, що в минулому, коли Західна Європа освоювала і розвивала цей вид мистецтва, в СРСР джаз був таврований як буржуазне занепадництво і багато років „замовчувався”, що внесло певні негативні корективи в його розвиток на цьому просторі. Але, як оптимістично висловлюється піаніст групи містера Кларка – Руслан Сирота, „коли все це позаду, тут (в Україні) років через 10-15 будуть джазові музиканти світового значення. Таланти є, потрібні умови, значить, потрібний час” [2; 11].

Друга причина такого відставання, на думку директора фірми Com Musik Олега Голинського, полягає в тому, що відстає в культурному сенсі вся наша держава. І це в першу чергу є проблема економічна, адже талановитих музикантів в Україні багато, яких знають не тільки в нашій країні, а й у Європі. Згадаємо хоча б етноджазового тейп-гітариста Енвара Ізмайлова, чоловічу вокальну групу Man Sound, виконавців-інструменталістів В. Колеснікова, В. Соляника, М. Токара,

Ю.Яремчука та багатьох інших.

Тож, **метою** статті є дослідження основних проблем розвитку джазової культури в Україні.

Якщо на Заході відбувається чимало виступів маловідомих джазових музикантів, на концерти яких можуть собі дозволити й охоче їх відвідують як любителі, так і пересічні слухачі (тому вони завжди проходять при повній залі), то наша джазова концертна діяльність виглядає досить скромно. А саме вона є одним із найбільш дієвих засобів пропаганди сучасної культури.

Значний вплив на нашого слухача справляє також і українське телебачення. Але програми з трансляцією джазових концертів і виступів відомих джазових виконавців – дуже рідке явище на екранах телебачення, і все, що робиться в цій галузі, проходить повз нього. Велику роботу щодо популяризації джазової музики у свій час проводив журнал „Нота”, а в останні роки – журнал „Афіша”, новостворений журнал „Джаз”, агентство „Театр джазу”, радіопередачі по „Ренесансу”, „Проміню” Діми Гальона та „Ера” Олексія Когана, мережа магазинів, які мають асортимент джазової музики, зокрема концерти Міжнародного джазового абонементу, регламент проведення фестивалів тощо. Але це не знімає проблеми необхідності пропаганди джазового мистецтва, яке потребує не тільки фінансової, а і загальномистецької підтримки (доступність інформації, розширення концертної практики, наявність методичної бази тощо).

Для прикладу у більшості європейських і американських навчальних закладах навчають музики, зокрема і джазу, а в кожному навчальному музичному закладі (консерваторіях, музичних академіях) існують навіть джазові факультети. Там джаз – це галузь серйозної музики, академічна музична спеціальність. Наші ж музиканти, на жаль, поки що не мають стійких виконавських і педагогічних традицій і причина полягає у відсутності в цій галузі якісної освіти. Передусім це відсутність джазових програм, методичних розробок, посібників, технічної бази, інструментарію тощо. Цим пояснюється й недостатній культурний рівень слухацької аудиторії, непоінформованість і невідповідність багатьох потенційних спонсорів, від яких зараз, у зв'язку з відсутністю державних програм і проектів, залежить дуже багато. Правда, в Україні поступово починають акцентувати увагу на вирішенні цієї проблеми: успішно працює джазове відділення Донецької музичної академії, відбувається активна підготовка професійних виконавців за спеціальністю „естрадний спів” у Київському національному університеті культури і мистецтв, створений Вищий факультет джазу в Київському музичному училищі ім. Р.Глієра, у цьому році в Інституті мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника (м. Івано-Франківськ) на спеціальності „музичне мистецтво” відкрита нова спеціалізація „естрадний спів”, у Києві, завдяки ініціативі музикознавця і джазового критика Петра Полтарєва, відкрита Школа джазового та естрадного мистецтва, функціонують естрадні відділення і в багатьох музичних училищах України тощо. Але цього дуже мало. Як зазначає головний редактор журналу „Джаз” Ольга Кизлова, „...в Європі процес легалізації джазової освіти у вузах відбувся 20-25 років назад, а у нас – вакуум. ...Перебороти рутину в консерваторіях поки що не вдається. ...В наших консерваторіях, як при „совку”, джазу не вчать, очевидно, не підозрюючи, що зараз в світі це давно вже велетенське філармонійне дитя, яке виросло з ресторанних штандів” [5; 15]. А джаз, як кожне мистецьке явище, має свої предметні складові – джазові стандарти, джазова гармонія, мистецтво імпровізації, особливості формоутворення тощо, яким необхідно навчати. Природно постає проблема відсутності спеціально підготовлених педагогічних кадрів за наявності великої кількості музикантів-професіоналів, які пройшли традиційну фахову підготовку, Отже, назріла проблема створення відповідних центрів перепідготовки кадрів, які можуть функціонувати в будь-якому музичному профільному навчальному закладі. Оскільки в нас ще немає створених методичних осередків української школи джазу, перейняти кращий досвід джазової підготовки можливо лише за кордоном. До таких методичних центрів перепідготовки кадрів можна віднести Ростовську ДМШ ім. Кіма Назарєтова (Росія), або на Заході – польську методичну базу, в якій джазова освіта поставлена на досить високому рівні. У музичних навчальних закладах,

приміром, Польщі поряд із спеціальними факультетами існує ціла мережа музичних студій, які займаються джазовою підготовкою творчої молоді.

Заняття джазом за відсутності налагодженого матеріального забезпечення – це „дороге задоволення”, яке можуть собі дозволити лише деякі. І саме тут виникає одне з вагомих соціальних протиріч – необхідність залучення до цієї сфери діяльності широкого кола композиторів, виконавців, слухачів і доступність до неї лише „обраних”. Це створює прецедент елітарності даного виду мистецтва, що, на жаль, залежить від матеріальних статків. Але прогнози на майбутнє обнадіюють: як тільки в Україні стабілізується економічна ситуація, почнуть працювати клуби і приносити дохід музикантам, які зможуть оплачувати записи і проводити активну концертну діяльність, збільшиться попит на джазову музику, підвищиться продаж дисків, а рекордингові кампанії будуть прагнути до створення нових джазових проектів. Питання тільки в часі.

Розділ 2. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 37.845.4

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА ПЕРЕД ВИКЛИКОМ ПОСТСУЧАСНОСТІ

Сучасну епоху досить часто окреслюють за допомогою термінів „постмодерн”, „постмодернізм”, що стосуються культури постіндустріального, інформаційного світоглядний вираз постсучасності, виходить за рамки лише культурного життя (найбільшого розвитку в мистецтві) і пронизує усі сфери суспільства – політику тощо. З цього приводу українська дослідниця О.Пахльовська пише: „Екстремна постмодернізму з культурного простору на інші простори самореалізації людини не лише можлива, а й необхідна саме тому, що постмодернізм є світовідчуттям на світогляд” [13].

Прояви постмодернізму в різних сферах суспільства, зокрема в релігії, мистецтві, науці досліджуються в праці Д.Сілічева „Постмодернізм і політика, культура” [12].

При цьому як терміни „постсучасність”, „постмодерн”, „постмодернізм” (можуть позначати усе й нічого), так і явища постсучасності породжують низку Польшький дослідник Анджей Бронк зазначає: „Кон'юнктурна мода на терміни („постмодерн”) і „постмодернізм” спричинила їх значенню інфляцію, яка посилює і ціннісне використання. Постмодернізм є поняттям нечітким, оскільки існує явищ, які належать до його об'єму, а також неясним, оскільки не можемо на властивості характерні явищам, які називаються постмодерними” [15].

постмодернізм почалися від початку його виникнення, досить часто виявляючи ствердження, що маємо справу з найбільш актуальними аспектами сучасної культури твердження Т.Гундорової: „Постмодернізм – це величезний шанс самоусвідомлення сучасності, бо ми часто мислимо категоріями, які ідеалізовані або абстрактні не відповідають „нашій” сучасності” [13] до засудження „постмодерних фантасмагоричних чинника, що нищить культуру (наприклад, твердження Л.Брюховецької: „Постмодернізм вияв капітуляції інтелектуалів перед тотальністю ЗМІ та масової культури” [16]).

Оскреслюючи сучасну епоху, як постсучасність чи постмодерн, надзвичайно актуально питання про те, якою є ситуація української культури. Відтак в даній статті буде сформулювати виклики для української культури, які несе собою постмодерн найбільш помітних „голосів” у дискусіях, присвячених даній проблематиці

Найпростіше з'ясувати „темний бік” постмодернізму можна, звернувшись до Наприклад, Юрій Андрухович у статті „Час і місце, або Моя остання територія” систематизувати найбільш поширені закиди постмодернізму. Виокремлюємо

- (1) постмодернізм переймається цитуванням, а також колажує, монтує текстів попередників;
- (2) абсолютизує гру заради гри;
- (3) підриває віру в Призначення Літератури, а тому є смертю літератури;
- (4) іронізує з приводу всього на світі, в т.ч. й самої іронії, відкидає системи;
- (5) комбінує параіндивідуальне авторське „я” з решток інших авторських

згіршення-виродження, коли полюс холоду і полюс спеки, перемішуючись, перетворюються на „теплохладність”, як в Апокаліпсі написано...” [4]. Топос поразки переживається нами на певних моментах буття. Дослідник пише: „Якщо ми говоримо про кризу вартостей, ми говоримо про минуле, бо криза вартостей була в часи Ніцше, ще наприкінці ХІХ століття. Якщо ми говоримо про кризу дискурсивного розпаковування сенсів світу, тобто деконструкцію, заміну дискурсу модернізму дискурсом постмодерну, перехід від структуралістського бачення до постструктуралістського, то знову ми говоримо про минуле, зокрема про 1968-70-й, коли Дерріда і іже з ним, після тієї невдалої останньої французької революції – незакінченої, незавершеної, смішної, сексуальної тощо – вони розчарувалися і там кудись пішли. А якщо ми говоримо про сьогоднішній час, якщо ми говоримо про новий 2000-й, то мова йде вже не про кризу вартостей, і не про кризу естетики, і навіть не про кризу дискурсів, а мова йде про кризу вже самого способу висловлювання, який притаманний гуманістичному світоглядові” [4]. Таким чином, були порушені засади світосприйняття, коли людину знято з п’єдесталу, на якому вона стояла від часів Відродження.

Чи може бути подолана культурна криза? Європейські філософи початку ХХ ст. (Г.Зіммель, Т.Лессінг, Е.Гуссерль та ін.), діагностуючи кризу в сучасній для них культурі, давали також рецепти її подолання. Найчастіше можливість подолання кризи пов’язують із ренесансом культурних традицій, культурним відродженням і перетворенням.

Перед лицем кризи епоха постсучасності, без сумніву, вимагає від нас переосмислення світу і людини. Це переосмислення слід спрямувати в русло збереження культурних цінностей і традицій. Сучасний український філософ М.Попович, закінчуючи **Нарис історії культури України**, пише: „Варіантів катастрофи і втрати цінностей багато, варіант відродження лише один. Це – дбайливе збереження всього, що служило в нашій історії істині, добру і красі” [10; 724]. Додамо також, що у вирі постсучасності ми не повинні втратити своєї самотності, свого світосприйняття і світовідчуття.

Ще одним викликом постсучасності для культури може бути деструктивна дія глобалізації. Останню досить часто змальовують як процес вестернізації світу, коли відбувається поширення західної форми культури по всій планеті. І як би прихильники глобалізації не захищали її позитивних моментів, ми повинні зважати на загрозу втрати національної ідентичності, що несуть із собою глобалізаційні процеси. Як зауважує німецький дослідник Ульріх Бек, принцип глобалізації вдало виразився у назві статті однієї із східноєвропейських газет: „Ми прощаємо хрестоносців і чекаємо інвесторів” [2]. Своєю всепроникністю глобалізація може порушувати культурний баланс. Переймаючи чужі ідеї, особа перетворюється на космополіта і перестає ідентифікувати себе як представника нації. Зважаючи на проблеми культурної ідентичності в сучасній Україні, глобалізаційний виклик вимагає особливої уваги.

Як виклик постсучасності для української культури досить часто визначають некритичне прийняття культури Заходу. Оксана Пахльовська з цього приводу зауважує наступне: „Інерційне і „невідфільтроване” засвоєння парадигм західної культури зумовило механічну аплікацію цих парадигм до специфіки українського культурного контексту, не селективну абсорбцію інформативних потоків, що й занурило українську критичну думку в теоретичний, методологічний та термінологічний хаос” [13]. Дослідниця переконана, що некритичне ставлення до західної культури є закономірним процесом „травматичного переходу” України від однієї великої Системи в іншу. При цьому в обох Системах України постає не як суб’єкт, але як об’єкт впливу.

Якщо вже згадали про Оксану Пахльовську та її аналіз постмодернізму в Україні, то слід звернути увагу на наступний факт. А саме, згадаймо передусім про те, що по своїй суті епоха „пост-” постулює необхідність додання будь-яких кордонів, дистинкцій, антиномій і т.д. У цьому контексті звернімо увагу на те, що однією з версій початку постмодерної літератури є вказівка на відому статтю літературного критика Л.Фідлера **„Перетинайте межі, засипайте рови”**. „Засипані рови” та „подолані межі” – так має виглядати ландшафт постсучасності. Однак у статті Оксани Пахльовської, що має назву **„Українська культура у вимірі „пост”: посткомунізм,**

постмодернізм, пост-вандалізм” [9] зустрічаємо думку про те, що постмодернізм в Україні, навпаки, поглибив всілякі „розлами”, „прірви”, більш чітко окреслив „кордони”, „межі” і т.д. Зокрема, дослідниця пише, що після того, як Україна здобула незалежність, почало здаватися, що „губка історії” швидко стирає кордони між Україною і Європою. Однак виявилось, що кордони більш чіткі, а губка більш віртуальна, аніж уявлялося. Відповідно в українській культурі і політиці, за Оксаною Пахльовською, між поняттями „незалежність” і Європа утворилася прогалина. Авторка пише: „І в культурі, як і в політиці, ця прогалина впродовж років не звужувалась, а поглиблювалася, стаючи прірвою. Поверхова „оксиденталізація” зруйнувала і ті слабкі оборонні споруди національної культури. Культурне життя набуло невідомих досі ритмів. Український культурний простір поглинав маси європейської і загалом західної різномасштабної культурної продукції, часто без необхідних критичних фільтрів та контекстуальних адаптацій” [9]. Разом із тим, звертає увагу на те, що переривається органічний зв’язок між інтелектуалами і суспільством. Інтелегенція стає „самодостатньою”, зосереджуючись лише на внутрішніх війнах. Усе це, на думку Оксани Пахльовської, призводить до найстрашнішого відчуження – відчуження суспільства від власної культури.

Глобалізація несе з собою загрозу того, що українська культура перетворюється на об’єкт впливів. На цю загрозу, але в більш загальному контексті окреслення суперечностей цивілізації наприкінці ХХ ст. вказує, наприклад, Сергій Макеєв [7; 229-230]. На його думку, найбільшими загрозами людства наприкінці минулого століття стали прозорість і взаємопроникність для речей, людей, образів тощо. В сучасному світі все ще існують суспільства як модерні, так і домодерні. Коли оболонки суспільств стали прозорими, модерні та домодерні суспільства зблизилися між собою просторово, однак залишаються далекими одне від одного в часі. Відповідно, домодерні суспільства постають перед загрозою того, що їх існування є умовою виживання модерних націй в майбутньому. Дослідник звертає увагу, що можна скільки завгодно казати, що Європа прагне бачити сучасну, сильну Україну, але слід не забувати про те, що сучасні Європа і Китай можуть без проблем прогнати наш народ і підтримувати наше фізичне існування, що не сприяє розвитку української економіки [7; 229-230].

Некритичність сприйняття культури Заходу часто є наслідком неусвідомлення впливу. Особливо якщо звернутися до утвердження масової культури з її потенціалом маніпуляції свідомістю завдяки мас-медіа і засобами стирання людської індивідуальності завдяки тиражуванню, копіюванню тощо. В рамках масової культури, особистість губиться, втрачає свою унікальність. Масова культура є затісною для життя. Останнє є органічним началом, яке в культурі найчастіше пов’язують із традицією. А відтак, не можна не погодитися з твердженням Володимира Єшкілева: „Традиція, так само, як і сенс світу, змінювалася останні сто років не у плані свого змісту, а у плані носія. Тобто, якщо ми подивимося на зміну носіїв традиції, ми побачимо, що ще в недалекому минулому традиція базувалася на родових звичаях, родовій спадковості. Якщо говорити про європейську аристократію, то це були часи феодалізму – давнє минуле, – але, якщо говорити про галицьке село, то це було в історичному часі не так уже й давно, якихось кількадесят років тому. І тільки зараз, з приходом засобів масової інформації, цей гештальт, цей простір руйнується” [4]. Отож, штучність масової культури протиставляється органіці традиційної культури, наслідком чого є руйнація традиційного простору.

Від моменту здобуття незалежності Україна перебуває у просторі потрійного „пост-”: пост-тоталітарний, пост-радянський, пост-колоніальний. Таким чином, виклики постсучасності для української культури у цьому сенсі перетворюються на виклики постсовєтизму. Досить часто звучать думки про те, що „радянське”, при чому в його найбільш вироджених формах, що окреслюється словом „совок”, не подолано. Подібний діагноз зустрічаємо в статті Григорія Грабовича „**Україна після незалежності: балансний звіт культури**” [3], в якій, як випливає з назви, здійснено спробу проаналізувати ситуацію, в якій знаходиться культура в незалежній Україні. Дослідник пише, зокрема, наступне: „Якщо говорити про культуру у вузькому сенсі, тобто про високу культуру, мистецтво і тому подібне, справу можна викласти коротко. При тому, що за роки незалежності були

зроблені значні досягнення серед індивідуальних мистецьких та інтелектуальних творів, публікацій, вистав і тому подібне (зрештою, висока культура – це передусім робота окремих людей) – загальна картина є, у кращому разі, нерівномірною, оскільки суцільно нереформованою є інституційна база. Як і раніше, а можливо, навіть ще більше, вона є частиною совка” [3; 269]. Нереформованість інституційної бази значною мірою впливає на те, що Україна не має засобів підтримки культури. Попри усі „пост”, які ми зустрічаємо в термінах, пострадянський простір по своїй суті є простором до-модерним.

Загалом, коли говорять про постмодернізм в Україні, часто малюють досить апокаліптичні картини. О.Забужко у одному з есе збірки „Хроніки від Фортінбраса” пише наступне: „Не забуваймо, що Україна, на додачу, ще й пост-ядерно-катастрофічна країна, і навряд чи можна уявити собі щось більш “пост-модерністичного”, ніж закутушкана хустиною старенька бабця за копанням радіоактивної картоплі в безлюдному селі Чорнобильської зони. Образ сливе Прустівський за структурою: оце ж він і є, віднайдений час! До-індустріальна й пост-індустріальна ери, дитинство й старість цивілізації – злиплись до купи. От тільки результат такої злуки виявився смертоносним...” [5]. Попри усі виклики, які постають перед нами в епоху постсучасності, і попри те, що картини постсучасності часто малюються темними кольорами, ми повинні зважити й на те, що, як пише один з українських дослідників постмодернізму Михайло Собуцький, „постмодерн – це відчуття втрати, це тимчасовий відчай після краху універсалістської Символічної ідилії, це гра з її уламками, які до купи або зовсім не збираються, або збираються лише локально („автентично”). Проте, граючися з уламками, постмодернізм потрохи розгрібає їх завали на руїнах; а під руїнами завжди хоч щось живе та ховається” [14]. Мабуть найпершою відповіддю на виклик постсучасності є усвідомлення того, що епоха, яку називаємо постмодерном є **нашим** часом (як пише Юрій Андрухович, „Тобі кажуть „це – постмодернізм”, ти киваєш у відповідь і знову поринаєш в очікування – тобі не пощастило, це дуже вразлива територія, це сама дійсність, але вона твоя” [1]). Через це ми повинні докласти зусиль до розуміння цієї **нашої епохи**. Саме цим зменшимо ризики для культури, яку називаємо **нашою культурою**.

Джерельні приписи

1. Андрухович Ю. Час і місце, або Моя остання територія. – <http://www.lib.proza.com.ua/book/2138> (18.02.2007).
2. Бек У. Космополитическая глобализация. – <http://www.globalaffairs.ru/articles/2328.html> (12.12.2006).
3. Грабович Г. Україна після незалежності: балансний звіт культури // Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація. – К.: КМ Академія, 2004. – С. 264-278.
4. Єшкілев В. Постмодерністична „машина вживання” і українська культурна традиція // *І.* – 2000. – №19. – <http://www.ji.lviv.ua/n19texts/jeshkilev.htm> (24.03.2008).
5. Забужко О. Входить Фортінбрас // Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. – <http://exlibris.org.ua/zabuzko/fortinbras.html> (24.03.2008).
6. Леш С. Соціологія постмодернізму. – Львів: Кальварія, 2003. – 344 с.
7. Макросуперечності розвитку цивілізації наприкінці ХХ століття // Діалоги на межі століть. – К.: Дух і Літера, 2003. – С. 229-230.
8. Мартен Д., Мецжер Ж.-Л., П’єр Ф. Метаморфози світу. Соціологія глобалізації. – К.: КМ-Академія, 2005. – 302 с.
9. Пахльовська О. Українська культура у вимірі „пост”: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм // Сучасність. – 2003. – Ч.10. – <http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=2050#top> (22.02.2007).
10. Попович М. Нарис історії української культури. – К.: АртЕк, 2001. – 728 с.
11. Сидорина Т. Філософія кризиса. – М.: Флінта; Наука, 2003. – 456 с.

12. Силичев Д. Постмодернізм: економіка, політика, культура. – М., 1998. – 196 с.
13. Ситуація постмодернізму в Україні (круглий стіл) // Кіно-Театр. – 2001. – №6. – <http://www.ktm.ukma.kiev.ua/2001/6/postmodern.html> (24.03.2008).
14. Собуцький М. Постмодернізм або ж вихід із нього // Кіно-театр. – 2002. – №1. – <http://www.ktm.ukma.kiev.ua/2002/1/sobutsky.html> (19.02.2007).
15. Bronk A. Spór o postmodernizm // Bronk A. Zrozumieć świat współczesny. – Lublin: TN KUL, 1998. – 335 s.

Резюме

У статті досліджуються основні аспекти сучасного стану української культури. Автор розглядає ситуацію постмодерну в Україні, його основні риси та прояви і виклики постсучасності для української культури. Також аналізуються сучасні дискусії щодо подолання кризи в культурі.

Summary

The main aspects of actual condition of Ukrainian culture are investigated in the article. The author analyzes the situation of postmodern in Ukraine, the main features, phenomena of postmodern and his challenges for Ukrainian culture. The contemporary discussions which are dedicated to possibilities of overcoming the crisis of culture are also analyzed.

УДК 111.852

К.С. Шевчук

ТВІР МИСТЕЦТВА, ЕСТЕТИЧНИЙ ПРЕДМЕТ І ЕСТЕТИЧНА ЦІННІСТЬ У КОНЦЕПЦІЯХ Р. ІНГАРДЕНА І М. ВАЛЛІСА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Однією з найголовніших проблем, які турбують сучасну естетику, є питання тотожності цієї галузі знання. Гостро сьогодні постає питання здатності мови та засобів, які є в арсеналі естетики, описати і зрозуміти процеси, що відбуваються в сфері сучасної художньої творчості. Для вирішення цих питань не обійтися сьогодні без звернення до естетичних концепцій Романа Інгардена і Мечислава Валліса, спрямованих на ґрунтовний аналіз головних естетичних понять – естетичного предмету, твору мистецтва і естетичної цінності.

Р.Інгарден і М.Валліс – є відомими у світі естетиками, які представили у польській естетичній думці яскраві цілісні концепції. Особливо цікавими є їхні погляди на естетичну цінність і твір мистецтва. Відомо, що саме навколо цих проблем виникла суперечка у поглядах між двома теоретиками. Поглядам Р.Інгардена на твір мистецтва і естетичну цінність було присвячено низка статей автора [2; 3; 4], крім того здійснено переклад твору Р.Інгардена „Художні цінності та естетичні цінності” [1], що висвітлює основні моменти естетичної аксіології цього польського філософа. Тому у даній статті більше уваги буде присвячено аналізу поглядів М.Валліса, а також порівнянню його поглядів із поглядами Р.Інгардена на сутність твору мистецтва, естетичний предмет та естетичну цінність.

Подібно до Р.Інгардена М.Валліс представив оригінальну концепцію естетичного переживання і естетичної цінності. Різними були їхні погляди на естетичні цінності і твори мистецтва, а також різнилися завдання, які ставили перед собою ці дослідники, що пов'язано, зокрема, зі специфікою і вимогами напрямів, до яких були причетними філософи. На відміну від Інгардена, що був представником феноменології, Валліс в естетиці схилився до аналітичних концепцій з семіотичним нахилом. Якщо Інгарден, будучи послідовним феноменологом, прагнув сягнути до безпосередньої сутності досліджуваних предметів і не цікавився практичним боком справи, то Валліс увесь час переймався зв'язком між традицією і художньою практикою.

У концепції Р.Інгардена естетичний предмет безпосередньо пов'язаний зі сферою

мистецтва (з'являється внаслідок естетичної конкретизації певного твору мистецтва), в концепції М.Валліса натомість „світ” естетичних предметів ширший від світу прекрасних предметів. На думку останнього, естетичним предметом може бути кожен предмет, який здатний викликати естетичні почуття. Разом із тим, це не означає, що даний предмет завжди і кожному реципієнтові дає естетичне почуття. Так само, як Р.Інгарден, М.Валліс вважає, що реципієнт має зайняти активну позицію у процесі формування естетичного предмету. При цьому у нагоді йому стануть відповідні кваліфікації, знання і здібності, освіта, особиста чуттєвість, а також відповідний психофізичний стан.

На думку обох естетиків, естетичний предмет має включати моменти, котрі не є естетично нейтральними. В Інгарденівській термінології – це „естетично ціннісні якості” Серед них основну роль відіграють матеріальні і формальні якості. Надзвичайно важливими залишаються також якості, що є цінними внаслідок способу дії на реципієнта.

Естетичний предмет у концепції М.Валліса є предметом естетичного переживання. Валліс використовує ці два поняття як синоніми (так само робить Л.Бляустайн, інший представник польської естетики ХХ ст., а деколи й сам Р.Інгарден).

Основна теза М.Валліса звучить: „Кожен твір мистецтва є одночасно естетичним предметом, але не кожен естетичний предмет є твором мистецтва” [16; 243]. Таку ж точку зору мають інші представники польської естетики – В.Вітвіцький, В.Татаркевич. Протилежної ж думки дотримується Р.Інгарден, котрий неодмінним вважав не лише розрізнення твору мистецтва і естетичного предмету, але й твору і його буттєвого фундаменту.

Тлумачення М.Валлісом естетичного предмета є надзвичайно широким, а в порівнянні з концепцією Р.Інгардена виглядає взагалі всеохопним. У М.Валліса твір мистецтва залишається лише одним із можливих предметів естетичного пізнання. Серед естетичних предметів філософ називає: речі і явища природи, дії і спільноти людей, самих нас, як предмети естетичного пізнання, твори техніки, наукові і філософські доктрини.

М.Валліс вбачав певну залежність естетичної рецепції творів природи і техніки від панівних у даний час у мистецтві стилістичних вимог. Звернув також увагу на те, що естетичні предмети можуть із часом набути або втратити естетичну вартість разом із культурною зміною або ж зі зміною поколінь, що впливають на естетичну чуттєвість.

У вступі до твору „Переживання і цінність” Валліс пише, що естетичні предмети несуть радість [18; 25]. Філософ був переконаний, що естетичні переживання є надзвичайно цінними, а загальна естетична культура сприяє підвищенню якості життя. Подібні висловлювання дають підстави звинуватити М.Валліса у естетизмі, хоча, як відомо, сам мислитель подібні звинувачення вважав безпідставними.

У своїй концепції естетичного предмету Валліс говорить про багату сенсоріку естетичних відчуттів. Він, зокрема, твердить про зорові, слухові, дотикові, теплові враження, на відміну від традиційних естетичних теорій, які від часів Томи Аквінського і до половини ХІХ ст. наголошували на ролі зорових і слухових відчуттів у процесі естетичного сприйняття [12; 142-143].

Серед естетичних предметів Валліс називає: 1) прекрасні; 2) потворні; 3) піднесені; 4) трагічні; 5) комічні. Критерієм поділу є приємність і гармонійність однієї групи переживань, що з'являються у контакті з естетичним предметом і гострота та часткова дисгармонійність предметів другої групи.

Відомо, що у 1932 році М.Валліс вирізнив дві великі групи естетичних предметів. До однієї включив предмети „прекрасні і лагідні” До другої натомість зарахував всю решту предметів: потворні, піднесені, трагічні і комічні. Поділ всередині цієї групи предметів залежить, на його думку, від виду прикрого почуття у початковій фазі переживання. Так, відчуття легкої відрази притаманне, вважає М.Валліс, потворним предметам, чужості відповідно – комічним, почуття захоплення йде поруч із піднесеними, а страждання – трагічними предметами.

У своєму дослідженні естетик багато уваги приділяє характеристиці кожного виду виділених

ним естетичних предметів. Стосовно розуміння Валлісом „прекрасного” зазначимо, що хоча у 30-ті рр. він закидав С.Оссовському надзвичайно широке трактування цього поняття, але сам до групи прекрасних предметів зараховує, наприклад, такі, що виявляють повноту життя, яка асоціюється зі здоров’ям, молодістю, щастям. При характеристиці гарних предметів він керується тезою Г.Ельзенберга – гарний виявляє особисте ставлення до предмета оцінювання, а прекрасний – є незалежний від нашого ставлення. Відомо, що Р.Інгарден до однієї групи зараховував предмети гарні і прекрасні, але залишається відкритим питання про перелік естетично ціннісних якостей, які були б спільними прекрасному і гарному як різним проявам тієї ж самої цінності. Проблематичність розв’язання цього питання розумів Р.Інгарден, натомість М.Валліс, як відомо, не приділяв значної уваги питанню „закорінення” цінності в якостях предмета.

Оригінальність естетичної концепції М.Валліса, а зокрема його поглядів на естетичний предмет полягає між іншим у тому, що він є єдиним дослідником, який ще у міжвоєнний період говорив про потворне як про позитивну естетичну цінність.

Естетик вважає, що естетичні потворні предмети можуть викликати почуття естетичного задоволення, що з’являється у реципієнта після початкового відчуття ним огиди. М.Валліс розрізняє предмети естетично потворні і неестетично потворні, бридкі [13; 283-284]. Останні, на його думку, не можуть викликати почуття естетичного задоволення. Стверджував, що потворність не є запереченням прекрасного, а таким, що протиставляється тому, що є естетично нейтральним.

У концепції Р.Інгардена не знайдемо такого ретельного і порівняльного аналізу видів естетичних предметів, як у М.Валліса, адже більшої уваги він приділяв дослідженню художніх і естетичних якостей твору, які безпосередньо впливають на формування естетичного предмету. Загалом естетична концепція Р.Інгардена виявляє плюралізм естетичних якостей, серед яких можуть трапитися, як він стверджує, також і негативні, які є відмінними від прекрасних, але можуть посилити роль наявних у творі позитивних якостей, що відіграє важливу роль для формування естетичного предмету і естетичної цінності.

У розумінні М.Валлісом піднесеного можна простежити впливи концепції І.Канта. Валліс говорить, що спочатку ми відчуваємо прикрість, яку несе почуття неспівмірності нашої уяви і задоволення з потужністю розуму, що піднімається над усіма чуттєвими сприйняттями [15; 286].

Трагізм, на думку М.Валліса, криється у самій будові світу, і не є чимось випадковим, існує лише в людському світі, – погляд протилежний думці М.Шелера з даного приводу. На думку Валліса, трагізм є естетичним, коли він є піднесеним. Подібно до Шелера він твердив, що піднесене надає трагізму вимір естетичної теорії [14; 294, 10; 82]. При цьому обидва філософи вважають, що не кожна смерть є трагічною, якщо настає в результаті нормального біологічного перебігу подій, навіть якщо з нею пов’язане зникнення великих цінностей [14; 294].

Як зауважує Т.Пенкала, у працях М.Валліса простежується еволюція поглядів на естетичний предмет, що йде в напрямку їх схоплення також в онтологічному контексті. Разом із тим, як зазначає дослідниця, у ставленні до трагізму виключно естетичний аналіз представлений Валлісом є недостатнім [8; XLVII].

У випадку комічних предметів варто зауважити, що М.Валліс не розрізняє потішності і комізму. Відомо, що в класифікації Р.Інгардена потішність і комізм належать до однієї групи якостей цінності.

Проблеми однак виникають при аналізі Валліса всіх предметів, що дають реципієнтові частково дисгармонійні естетичні переживання. На відміну від Р.Інгардена, М.Валліс не ставить ключового для теорії естетичних цінностей питання про неодмінний зв’язок між якісним змістом предмета і цінністю, що завершує естетичне переживання. Більшої уваги у своїй концепції М.Валліс надає тому, які почуття ми повинні пережити, а також тому, як має виглядати справжнє спілкування з мистецтвом та іншими естетичними предметами.

Наступним важливим моментом концепцій польських естетиків (М.Валліса і Р.Інгардена) є їхні погляди на твір мистецтва. У міжвоєнний період М.Валліс не розрізняв твір мистецтва і

естетичний предмет. Творами мистецтва на його думку є реальні предмети, фізичні предмети, створені з метою викликання певної реакції, а саме з метою викликання естетичного переживання. Конституювання естетичної цінності не є єдиною метою появи творів мистецтва і викликання естетичного переживання не є єдиною на нього реакцією.

Погляди на твір мистецтва М.Валліс переглянув у 30-х роках під впливом концепції Р.Інгардена. Як зауважує Т.Пенкала: „Багато цінних уваг щодо предмету естетики, способу дослідження творів мистецтва можна вчитати з полемік Валліса з іншими концепціями, особливо з теорією Інгардена” [8; XI]. Спочатку, як уже зазначалося, М.Валліс не розрізняв твір мистецтва і естетичний предмет, а також твір і його буттєвий фундамент, як це чинив Р.Інгарден, але згодом Валліс розрізнив буттєвий фундамент твору мистецтва від естетичного предмета. Він пропонує „буттєвий фундамент” твору в Інгарденівському розумінні (наприклад, брили мармуру чи полотно, вкрите фарбою) називати „фізичним носієм” твору мистецтва. З цього часу він зауважує відмінність між фізичним фундаментом твору мистецтва і естетичним предметом. Звертає увагу й на те, що твори мистецтва постають у процесі спостереження та інтерпретації (Інгарденівська конкретизація). Але далі М.Валліс не пішов і не розрізнив твір мистецтва і естетичний предмет.

Хоча під впливом теорії Р.Інгардена М.Валліс виокремив фізичний носій твору мистецтва. Все ж він не взяв до уваги проблеми, які з’являються з окресленням способу існування твору. Автор рішуче твердить, що твір мистецтва не є психічним предметом, оскільки не є переживанням творця чи реципієнта, не є він теж інтенціональним, а лише фізичним предметом – „частиною свого фізичного носія”, яка розпізнана кваліфікованим реципієнтом і утверджена в естетичному предметі.

М.Валліс вважає, що кожен твір мистецтва залишається структурою, котра може існувати у багатьох екземплярах, наприклад музичний твір залишиться тим самим твором незважаючи на різницю у виконаннях, літературний твір існує у стількох примірниках, скільки існує писемних текстів чи збережених у пам’яті, бо повторюється партитура чи текст. Дрібні відхилення не підривають його тотожності. Такій концепції Р.Інгарден закинув би неможливість існування твору, як частини фізичного носія у зв’язку з існуванням творів не зафіксованих на письмі. Як підкреслює Т.Пенкала, у позиції М.Валліса у питанні тотожності твору мистецтва домінуючим є підхід історика мистецтва, який мислить у категоріях оригінал-копія, а тому не має тут місця філософському аналізу природи естетичного предмету [8; LIV].

Не витримує критики на філософському ґрунті концепція твору мистецтва, як фізичного предмета, що зберігає тотожність у кількох екземплярах. Як каже Р.Інгарден, малюнок, як реальний предмет, є достатньо довершеним і в цьому сенсі залишається одиничним предметом [6; 7-8]. Виокремлення у ньому частини фізичного носія і твору мистецтва не вирішує проблеми тотожності, що розглядається в контексті оригінал-копія, твору і його виконання. Якби М.Валліс розвинув концепцію твору мистецтва на зразок Інгарденівських розв’язків, на що натякають деякі його висловлювання, - то необхідно було б тоді здійснити референцію основних естетичних понять. Загалом відсутність загальної концепції твору і розуміння його структури є найбільшою слабкістю теорії М.Валліса [9; 92].

У 70-х роках ХХ століття М.Валліс розуміє, що повинен звернутися безпосередньо до вирішення питання будови твору мистецтва, приймаючи, хоча й без особливого бажання, виклик Р.Інгардена. Услід за Р.Інгарденом він визнає, зокрема, що твір мистецтва є багаторівневим (асемантичний твір має один рівень, семантичний і символічний - три). Але кидає у бік Інгардена, що рівнів твору не слід гіпостазувати. Вони є „квазі-просторовою” проекцією „складних психологічних процесів реципієнта, а не чимось, що належить до самого твору” [21; 69]. Загалом, визнаючи багато в чому рацію поглядів Р. Інгардена, М. Валліс усе ж не приймає основних висновків феноменологічної естетики.

Твори мистецтва цікавили М.Валліса головним чином як схоплені в естетичному переживанні естетичні предмети, або ж як важливий елемент суспільного, інтелектуального чи релігійного життя. Валліс, як зауважує Т.Пенкала, не вирішує основне питання – що є дійсним предметом естетичного переживання твору мистецтва [8; LV-LVI].

Хоча коло естетичних проблем, якими цікавились Р.Інгарден і М.Валліс загалом є подібним, однак є багато розбіжностей і дискусійних моментів у їхніх концепціях. Критикуючи концепцію Р.Інгардена, М.Валліс твердить, що естетика має уникати нормативізму. Зауважує, що часто твір мистецтва з'являється внаслідок позаестетичних мотивів і виконує відмінні від естетичних функції, але довговічність їхньої цінності визначають головним чином естетичні якості. Все ж в останні роки свого життя Валліс стверджував, що естетична функція залишається найбільш суттєвою для твору мистецтва.

На думку М.Валліса твори мистецтва утворюють багатопланову ієрархію, а тому теорія мистецтва має брати до уваги не лише шедеври, але також твори з нижчою цінністю. Вирішальну роль щодо місця твору в ієрархії цінності відіграє здатність викликати естетичне переживання. Розташування твору мистецтва в ієрархічному діапазоні від шедевру до кічу залежить від історії і культури. У часи захоплення прекрасним у мистецтві на перший план будуть висуватися твори, що ведуть до гармонійних естетичних переживань, у часи захоплення „гострими” цінностями, буде навпаки.

Ще одним важливим моментом естетичних концепцій Мечислава Валліса і Романа Інгардена є їхні погляди на естетичне переживання. У праці „Про світ естетичних предметів” М.Валліс говорить, що ми відносно рідко займаємо естетичну поставу [16; 254]. Загалом естетик не розрізняє до кінця поставу і естетичне переживання. Тому не відомо, чи постава є аспектом переживання, чи його початковою умовою. Однак підкреслення Валлісом незацікавленості естетичного налаштування на світ говорить про те, що все ж не слід ототожнювати постави і естетичного переживання, яке не позбавлене елементів потягу і пізнавальних елементів.

М.Валліс ділить естетичні переживання на очікувані і неочікувані. Він критикує поділ естетичних постав на „зосередження” і „мрійливість”, здійснене в естетичній теорії В.Татаркевичем. Каже, що мрійливість не є естетичною поставою, а невірним переживанням мистецтва. Валліс вважає, що поетично-чуттєва реакція на мистецтво є антиестетичним станом. На думку Валліса естетична постава навіть зведена до пасивної контемплативності вимагає зосередження на об'єкті уваги [21; 115]. Хоча М.Валліс загалом розрізняв поняття естетичного переживання і естетичного пізнання, він вважав останнє більш загальним. Переживання, на його думку, притаманне лише деяким багатим і складним проявам естетичного пізнання, яке довше протікають у часі. На практиці однак він не використовував цього розрізнення. Називає риси естетичного пізнання: сильне зосередження уваги, забуття про весь світ, стримання прагнень щоденного життя.

Вважає, що „чисті” приклади естетичної постави існують лише в теорії, а на практиці зустрічаємо – змішані – такої ж думки сучасний польський естетик Б.Дземідок [5; 254-260]. Подібно до Інгардена, Валліс протиставляє естетичній поставі – практичну. Такої ж думки Оссовський, Осборн і Татаркевич. М.Валліс також протиставляє естетичній поставі – релігійну.

Естетичний плюралізм концепції М.Валліса простежується також у його баченні видів естетичних переживань. Естетичні переживання він поділяє у зв'язку з: інтенсивністю протікання (сильні-слабкі); багатства (прості-багаті); глибини (поверхневі-глибокі); типу (гармонійні-частково дисгармонійні); у зв'язку з предметом переживання (по відношенню до природи чи творів мистецтва).

Слід зауважити, що М.Валліс не створив як Р.Інгарден списку естетично ціннісних якостей, які відіграють важливу роль у формуванні естетичного предмета у ході процесу естетичного переживання. Натомість Інгарден, на відміну від Валліса, не звертав увагу на різноманітність естетичного переживання.

Поглядам Валліса на тему нехарактерних естетичних переживань загалом бракує опертя на розвинену концепцію будови твору мистецтва. Це простежується у розгляді ним в окремій площині справи багатоманітності естетичних переживань, а в окремій – багатство видів і типів мистецтва. Отже, сфера можливих видів естетичного пізнання окреслена Валлісом, вела до іншого типу естетичного досвіду у порівнянні з досконало описаним світом естетичних

предметів в концепції Інгардена.

Важливим моментом рецепції є для Валліса поняття розуміння і це зближує його концепцію до герменевтичних методів моделі інтерпретації в мистецтві. Розуміння є однією з умов того, щоб твір вплинув на реципієнта. Валліс твердить про порозуміння, розмову з твором мистецтва. Він протиставлявся історизмові в перцепції і дослідженні мистецтва. В цьому простежується вплив вчення В.Дільтея на його погляди. Крім того, М.Валліс вважав, що історичність збагачує інтерпретацію. Історія мистецтва є для М.Валліса герменевтичною діяльністю, тобто „незавершеною працею сучасності з художнім спадком майбутнього” [20; 191]. Він критикує позицію Р.Інгардена, що повне переживання творів мистецтва може ігнорувати їхню історичність. Все ж, на відміну від герменевтичної концепції, вважає, що інтерпретація може бути іншою, ніж та, що узгоджується з намірами автора. Таким чином, Валліс розрізняє сенс твору і його інтерпретацію. Вважає, що сенс твору пов'язаний з особистістю творця.

З приводу естетичної оцінки Мечислав Валліс зауважує, що вона пов'язана з естетичним пізнанням і є загальною інформацією про предмет і реципієнта. Вербалізацією естетичної оцінки є естетичне судження. Естетичні судження ніколи не є остаточними. Критерієм вірності оцінки є щирість висловлювань на тему пізнання. Оцінка може бути вірною і невірною, – якщо вона пов'язана з невдалим естетичним переживанням. Вважав, що частину невідповідних естетичних суджень можна відкинути, бо вони спираються на невірних естетичних переживаннях. Як зауважує Пенкала, у такий спосіб Валліс прагнув розбити аргументи релятивістів, а саме – розбіжність естетичних суджень [8; LXXXVI].

Цікаво, що умови, які висуває Р.Інгарден для появи важливих естетичних оцінок, практично не відрізняються від тих, що висуває М.Валліс. На думку Р.Інгардена, право видавати судження з приводу естетичної оцінки, як відомо, мають лише реципієнти, котрі наділені відповідними кваліфікаціями і безпосередньо переживають і пізнають твір [7; 238].

Як бачимо, погляди Р.Інгардена і М.Валліса на умови формування оцінки є подібними. Однак відмінність поглядів обох естетиків простежується у самому змісті оціночних суджень. М.Валліс так само, як Р.Інгарден вважає, що оцінка йде в парі з естетичним переживанням. Але в останні роки життя Валліса цей зв'язок не здається для нього таким очевидним, як раніше. Твердить, що часом буває так, що оцінки творять дискурси, які мало пов'язані з дійсним впливом мистецтва на реципієнта.

Найважливішим аспектом естетичних теорій Р.Інгардена і М.Валліса є, безперечно, їхні погляди на проблему естетичних цінностей. При цьому все ж зауважимо, що хоча категорія естетичної цінності залишається важливою в естетичній теорії М.Валліса, однак не посідає такого високого місця, як в концепції Р.Інгардена. Загалом концепція естетичних цінностей М.Валліса пов'язана з його поглядами на естетичні предмети, що виявляється, зокрема, у представленій ним типології естетичних цінностей і предметів відповідно.

Цінність в теорії М.Валліса – це здатність викликати переживання, вона не є частиною, але власністю предмета і не існує поза ними [18; 9]. Валліс взагалі не ставить питання, чи цінність існує. Естетична цінність залежить від естетичного переживання – Валліс, таким чином, відмежовується від версії аксіологічного об'єктивізму за версією Платона, Шелера, Гартмана, які трактували цінність як самостійно існуючу, незалежну від об'єктивних і суб'єктивних чинників. Відходить теж від аксіологічного суб'єктивізму. Услід за І.Кантом вважає, що „судження смаку є одиничними” – бути прекрасним означає для М. Валліса мати здатність викликати переживання прекрасного.

Цінність є властивістю предмета, цінністю якого вона є (це визначення Валліс перейняв у Татаркевича). Подібно як Інгарден, Валліс вважає, що, якщо цінність є властивістю, то не можна твердити про самостійність її існування.

У зв'язку з тим, що основною рисою естетичної цінності є здатність викликати естетичне переживання, позицію Валліса можна визначити як „поміrkований суб'єктивізм” Цікаво, що позиція Інгардена у цій справі окреслена як „поміrkований об'єктивізм”. Хоча і у випадку Інгардена, і у випадку Валліса, як зауважує Б.Дземідок, більш вдалим є говорити

про реляціоністський підхід. Для обох естетиків, як відомо, характерним є звернення уваги на об'єктивні і суб'єктивні елементи, що формують естетичну цінність. Аргументом на користь визнання реляціонізму теорії М.Валліса є антисуб'єктивістичний характер його висловлювань і полеміка з релятивізмом. У випадку Р. Інгардена взагалі маємо радикальне ставлення до всіляких психологістичних, суб'єктивістських і релятивістських концепцій в естетиці.

У статті під назвою „Естетичні цінності лагідні і гострі” М.Валліс ділить естетичні цінності на дві основні групи, розрізняючи відповідно цінності лагідні й гострі [19; 188]. Така класифікація є спробою захисту естетичної парадигми за допомогою класичних категорій.

Властивості предметів, що дають естетично гармонійні переживання називає М.Валліс естетичними цінностями, а властивості, що дають частково дисгармонійні – естетично гострими цінностями. Критерієм приналежності до того чи іншого типу цінностей є наявність чи відсутність початкової фази прикраси у пізнанні і лише потім і часто лише додумано – визначені якості. Дана типологія цінностей посередньо стосується власних якостей, що беруть участь у формуванні визначених різновидів цінностей. Те, що мале, дрібне, філігранне служить гарному, а не прекрасному. Прекрасний відрізняється від гарного – не типом, але іншими складовими елементами групи ціннісних якостей. Між комізмом і піднесеним нема переходу – бо групи якостей, які складаються на позитивну цінність обох категорій не мають спільних рис. Така точка зору є аргументом проти тих, хто у типології цінностей Валліса бачить лише критерій переживання. Якби так було, то перехід між вищезгаданими категоріями залишався б неможливим – бо вони ж викликають подібні за типом переживання частково дисгармонійні, однак не відомо, що визначає „естетичність” цих категорій [8; ХСVІІ].

Поділ на цінності лагідні і гострі є у концепції М.Валліса поділом всередині додатних естетичних цінностей. Кожна цінність, котра може викликати естетичне переживання є у цьому значенні додатковою естетичною цінністю. Краса і прекрасне є лагідними; піднесене, трагічне, комічне – цінностями естетично гострими. Різниця між ними – це різниця типу, а не сили.

Визнання комічного, трагічного і потворного відмінками додатної естетичної цінності є приводом до дискусії. Так, наприклад, на думку В.Татаркевича, цінність потворного є лише дивною вигадкою філософів-естетиків [11; 18]. На непорозумінні, тобто визнанні гострих цінностей естетично від'ємними цінностями – на противагу прекрасному у вузькому значенні – вибудовано теорію антиестетизму.

На відміну від Р.Інгардена, М.Валліс не розрізняв естетичну цінність і художню цінність. Поділ цінностей на лагідні і гострі сприяв М.Валлісові у боротьбі з радикальним естетичним релятивізмом, а також абсолютизмом і монізмом. Філософ твердить про існування різних, але рівноцінних типів мистецтва [18; 22]. В його концепції художній плюралізм є опертям естетичного плюралізму. Аргументом на користь естетичного плюралізму є переконання про існування різних, але рівноцінних видів естетичних предметів і різних типів переживань пов'язаних з ними. Концепція лагідних і гострих естетичних цінностей розглядається як частина теорії естетичного і художнього плюралізму – виявилася чудовою пропозицією у дослідженнях мистецтва ХХ ст.

До цього моменту увагу було звернено в основному на аналіз основних положень естетичної концепції М.Валліса і їх порівняння з тезами Інгарденівської естетики. Відомо, однак, що між М.Валлісом і Р.Інгарденом розгорілася дискусія навколо деяких естетичних положень. Зокрема, полеміка між польськими естетиками розпочалася з обміну думок з приводу ціннісних суджень. Р.Інгарден угледів у характеристиці цінності як власності – неприпустиме приписування естетичному предмету рис психічності. Р.Інгарден заявив, що, коли М.Валліс не розрізняє твору мистецтва і естетичного предмету, трактуючи останній як фізичний предмет, то не можна йому приписувати рис інших, ніж фізичні. М.Валліс у відповідь не здійснив аналізу способу існування цінності як цього очікував Р.Інгарден і що, як зауважує Т.Пенкала, можна було зробити, адже цінність в теорії Валліса є певною особливою реляційною властивістю. М.Валліс не поступався, хоча не висловився з приводу способу існування цінності, а лише з приводу її носія. Цінність на його думку є частиною свого фізичного носія. Зазначає, якщо від цінності забрати здатність

викликати переживання, то від неї нічого не залишиться. Тому в порівнянні з аксіологічною теорією Р.Інгардена, концепція естетичної цінності М.Валліса не підносить цінність аж так високо. Роль естетичної цінності у нього є важливою, але в певному сенсі підпорядкованою цінності самого суб'єкта пізнання.

Хоча загалом М.Валліс цінує внесок Р.Інгардена у теорію мистецтва, як це видно з контексту його висловлювань, але не акцентує уваги на філософських і методологічних засновках теорії автора „Спору про існування світу”, навіть у 70-х рр., коли феноменологічна концепція була загально визнаною.

Відомо, що саме під впливом теорії Р.Інгардена М.Валліс розбудував свою концепцію твору мистецтва положенням про рівневу будову, але при цьому не трактував її як універсальної схеми. Вважав, що рівні – це лише просторове поняття, яке є необхідною формою нашого ставлення до предметів, а не стан речей. У машинописній лекції 1946 року Валліс відкинув Інгарденівську концепцію інтенціональних предметів, яку назвав проявом „онтологічного універсалізму”.

М.Валліс висловлював сумніви щодо справжності феноменологічного методу, що, як він говорить, спирається на певні „ілюзії”. Каже, що насправді ми не сягаємо до одиничного твору мистецтва, а знаходимо в ньому лише апіорний зміст понять трагедії, музики чи архітектури. М.Валліс закидає Р.Інгардену вісторизм, мінання різноманітності типів і видів мистецтва. Феноменологію він називає „новою схоластикою”, а концепції мистецтва, що з неї витікають, звинувачує у ігноруванні художнього плюралізму [17; 228]. Таким чином М.Валліс проблематизує основне положення феноменологічної естетики, яке давало їй перевагу над іншими методами в тому, що її приписи мали стосуватись мистецтва як такого, а не усіх його проявів. Здійснений Р.Інгарденом аналіз твору мистецтва „криптоемпіричним”, обмеженим „естетичним горизонтом дослідника”.

У нотатках під рубрикою „Пункти, в яких не погоджуюся з Інгарденом” М.Валліс перераховує список творів, які містяться в рамках „обмежених художніх горизонтів”, але не були по-справжньому оцінені. Пригадує Інгардену те, що останній не звернув увагу на символічно-семантичний рівень, особливо у випадку сакральної архітектури. Зазначає, що Інгарденівська концепція виявилася надзвичайно вузькою, щоб охопити твори музики нового часу, перед бароковою, а також музику Індії та Китаю [21; 227].

Наприкінці твору „Проти феноменологічної естетики” М.Валліс говорить про себе як рішучого супротивника сутнісних досліджень твору мистецтва. На його думку не існує апіорного знання про дійсність, а дотримання умов феноменологів – аби бачити речі неупереджено, – містяться в „межах своєрідно зрозумілого емпіризму” [17; 229].

Романа Інгардена М.Валліс називає „жертвою феноменології”, творцем гіпостаз. Каже, що те, що найцінніше в концепції Р.Інгардена не має жодного відношення до феноменологічної теорії. Зауважує, що повсякденна свідомість, на яку посилаються феноменологи, не є такою вже „неупередженою”, вона завжди визначається культурою у якій постає, – у випадку Р.Інгардена – колом середземноморської культури (і то лише деяких її типів).

М.Валліс твердить про вищість емпіричного дослідника, який займається дослідженням окремих видів мистецтва, над феноменологом, який прагне дійти до „суті” твору. При цьому перший усвідомлює обмеженість своїх досліджень, тоді як феноменологи помилково вважають, що результати його досліджень є універсальними. М.Валліс глибоко переконаний, що не існує жодного універсального методу аналізу естетичних явищ.

Також М.Валліс мав застереження щодо компетенцій Р.Інгардена як теоретика мистецтва, але не сумнівався в його філософській позиції. Зауважував, що вирішення статусу естетичних предметів і естетичних цінностей може бути іншим, якщо виходити з інших філософських положень.

Валліс критикував концепцію Р.Інгардена за „штучну і претензійну термінологію”, яка створювала враження неприродного на думку Валліса обмеження світу естетичних переживань. Будучи далеким від естетизму і аксіоцентризму М.Валліс не „відривав” цінності від предмету, що є її носієм і від суб'єкта, для котрого вона є цінною.

На звинувачення Інгардена у „психологізації цінності” М.Валліс відповідає у „Переживанні

і цінності” наступним чином: „якщо хтось називає такого типу підхід **психологічним**, то я готовий прийняти таке визначення” [18; 34]. Відомо, що в логіці Валліс займає антипсихологічну позицію.

Мистецтво для М.Валліса не є як для Р.Інгардена лише матеріалом придатним для застосування до нього онтологічних розв’язків. Тому засади естетики і науки про мистецтво мають зважати на різноманітність і мінливість останнього. Естетичний плюралізм концепції та переконаність в необхідності „відкриття” естетики на явища поза художнього порядку зближують концепцію М.Валліса з поглядами У.Еко. У порівнянні з їхніми концепціями пропозиція Р. Інгардена постає моністичною і нормативістичною.

Естетична концепція М.Валліса, як і концепція Р.Інгардена, представляє цілісний аналіз головних естетичних проблем: твору мистецтва, естетичного предмету і естетичної цінності. Незважаючи на те, що в поглядах обох польських естетиків є багато спільних моментів, існує все ж у їхніх концепціях ряд розбіжностей. Наслідком дискусії, яка зав’язалась між естетиками, було те, що М.Валліс переглянув деякі моменти своєї теорії, однак незмінною залишилася його критика естетичного нормативізму в концепції Р.Інгардена і феноменологічного методу, який той використовував в своїх естетичних дослідженнях.

Джерельні приписи

1. Інгарден Р. Художні цінності та естетичні цінності. Перек. К. Шевчук // Філософська думка. – 2005. – №6.
2. Шевчук К. Концепція естетичного переживання у Романа Інгардена // Rocznik Europejskiego Kolegium Polskich i Ukrainskich Uniwersytetow. – Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2003. – Т.2.
3. Шевчук К. Основні дистинкції естетичної концепції Романа Інгардена // Rocznik Europejskiego Kolegium Polskich i Ukrainskich Uniwersytetow. – Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2005. – Т.3.
4. Шевчук К. Проблема естетичних цінностей у філософії Романа Інгардена // Філософська думка. – 2005. – №6.
5. Dziemidok B. Głowne kontrowersje estetyki współczesnej. – Warszawa, 2002.
6. Ingarden R. O budowie obrazu [в:] Ingarden R. Studia z estetyki. – Warszawa, 1958. – Т.2.
7. Ingarden R. O poznawaniu dzieła literackiego. – Warszawa, 1976.
8. Pełka T. Świat jako przedmiot estetyczny [в:] M. Wallis. Wybor pism estetycznych, Krakow: Universitas, 2004. – S. IX-CXIV.
9. Rosner K. Poglady estetyczne Mieczysława Wallisa // Studia z dziejow estetyki polskiej 1918-1939. – Warszawa, 1975.
10. Scheler M. O tragedii i tragicznosci. – Krakow, 1976.
11. Tatarkiewicz W. Dwa pojecia piekna // Parerga. – Warszawa, 1978.
12. Wallis M. Czy tylko jakosci zmyslowe i układy jakosci zmyslowych, spostrzegane przez wzrok i sluch moga dostarczyc przezyc estetycznych [в:] M. Wallis. Wybor pism estetycznych. – Krakow: Universitas, 2004. – S. 142-147.
13. Wallis M. O przedmiotach estetycznie brzydkich [в:] M. Wallis. Przejycie i wartosc. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949. – Krakow, 1968. – S. 283-284.
14. Wallis M. O przedmiotach tragicznych [в:] M. Wallis. Przejycie i wartosc. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949. – Krakow, 1968. – S. 293-296.
15. Wallis M. O przedmiotach wznioslych [в:] M. Wallis. Przejycie i wartosc. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949. – Krakow, 1968. – S. 285-288.
16. Wallis M. O swiecie przedmiotow estetycznych (1931) [в:] M. Wallis. Przejycie i wartosc. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949. – Krakow, 1968. – S. 243-254.
17. Wallis M. Polemika z Romanem Ingardenem [в:] M. Wallis, Wybor pism estetycznych. – Krakow: Universitas, 2004. – S. 223-230.
18. Wallis M. Przejycie i wartosc. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949. – Krakow, 1968.

19. Wallis M. *Wartosci estetyczne lagodne i ostre* (1949) [в:] M. Wallis. *Przezycie i wartosc. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931-1949*. – Krakow, 1968. – S. 188-189.
20. Wallis M. *Winkelmannowi w hodzie* // *Studia Estetyczne*. – Warszawa, 1966. – S. 191.
21. Wallis M. *Wybor pism estetycznych*. – Krakow: Universitas, 2004.

Резюме

У статті проаналізовано основні складові концепцій відомих польських естетиків – Романа Інгардена і Мечислава Валліса, а саме їхні погляди на естетичний предмет, естетичну цінність і твір мистецтва. Виявлено спільні і відмінні риси їхніх поглядів на зазначені проблеми. Увагу звернено на вплив поглядів Р.Інгардена на концепцію М.Валліса, а також на дискусію, яка розгорілася між двома естетиками і критику окремих положень їхньої теорії.

Summary

In article the main aspects of conception of famous Polish aestheticians Mieczyslav Wallis and Roman Ingarden are analyzed. The author pays attention to their reflections about aesthetical subject, aesthetical value and artistic product. The similarities and differences of these two conceptions are presented. The author also pays attention to influence of Ingarden's ideas to aesthetical conception of M. Wallis, and to discussion between two philosophers and critique of some points of their theories.

УДК 7.049.6

В.В. Лучук

НАТЮРМОРТ У КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СИСТЕМИ „ЛЮДИНА – РІЧ”

речі.

розповісти

*багатих,
смаки та ідеологію...*

Коли минає епоха, залишаються

Наступним поколінням вони можуть

*про час, що їх породив, про бідних і
культурні зв'язки, про*

Г.С. Кнабе

Світ речей – це людський світ, створений, сформований і обжитий людиною. Упродовж історії розвитку людства річ зберігає внутрішній зв'язок із людиною: як амулет, оберіг, пам'ятка, сувенір, просто улюблена дрібничка. Речі наділяються традиційними смислами, образними асоціаціями, не кажучи вже про суто утилітарне призначення речі, з якою людина перебуває у постійному діловому та ігровому контакті. Сукупність досягнень науки певного історичного етапу, освіти, мистецтва, особливостей світосприйняття тощо об'єктивуються в речах. Вловити у суспільному розвитку багатоманітність особливого, індивідуального, окремого означає зрозуміти, перш за все, його первинну функціональну одиницю – реальну, історично існуючу людину, що неможливо без урахування обставин, що її оточують: звичок і традицій повсякденної поведінки, певним чином організованого побуту, іншими словами, поза його історичним контекстом. Найбільш простими та постійними серед таких втілень духу епохи є, передусім, побутові речі. Однак річ, взята сама по собі, як фізичний предмет, може розповісти досить мало про внутрішній світ людини, яка нею користувалася. Основна інформація про ціннісні пріоритети епохи з'являється там, де збереглись свідчення духовної єдності, взаємозв'язку людини і речі.

Значення натюрморту у цьому контексті постає як сутнісне відображення духовного, ціннісного світу людини, її зв'язку із річчю, а також значення цього зв'язку. Саме побутування речі, пов'язане із певними сторонами і етапами життя людини, емоціями та переживаннями, що їх супроводжують, дає підстави розглядати натюрморт як багатогранне і надзвичайно глибоке явище в культурі, що демонструє ставлення людини до оточуючої дійсності і інтерес до усіх її рівнів, а відтак, виражає світовідчуття людини певного часу та культурного ареалу [2; 9].

Література про натюрморт доволі різноманітна. Це – переважно збірки статей, окремі розділи праць з історії мистецтва чи естетики, тобто дослідження натюрморту як частини загальної проблематики.

Фундаментальним дослідженням розвитку теорії натюрморту в світовому художньому процесі є праця Б.Віппера „Проблема і розвиток натюрморту” [2], в якому іманентні властивості та соціальні функції жанру розглядаються на широкому матеріалі зразків різних європейських шкіл.

Особливості відображення речі в натюрморті аналізуються в розвідці І.Болотіної „Проблеми російського і радянського натюрморту” [9], де автор висвітлює розвиток цього виду мистецтва в контексті історії європейського живопису: від натюрмортних мотивів, як деталей композиції давньосхідного, античного та середньовічного мистецтва, до сучасного натюрморту. Увага акцентується й на зміні змісту натюрморту у різні історичні епохи, в якому відображається соціальна зумовленість мистецтва загалом.

Форми взаємодії в натюрморті зображуваного об'єкту і навколишнього його простору аналізуються також у книзі А.Кантора.

У теоретичних роботах Н.Волкова і С.Даніеля розглядаються деякі композиційні колористичні закони натюрмортних полотен.

Вивченню західноєвропейського натюрморту присвячені монографії і статті В.Левінсона-Лессінга, І.Щербачевої, Ю.Кузнецова, Є.Фехнер.

В українському мистецтвознавстві спеціальна література із зазначеної проблеми доволі малочисельна. Тому метою статті є виявлення сутнісних вимірів натюрморту як сфери вираження онтологічного статусу речі.

У залежності від смаків, моди і навіть географічних факторів теми і предмети, що складають композицію натюрмортів, були різними. Художні зображення предметів є розгорнутою енциклопедією матеріального світу, сучасного майстрам, втілюючи в образній, символічній формі світовідчуття людини в її ставленні до природи та предметного світу.

В епоху Середньовіччя, як відомо, річ не була тотожною собі. Вона завжди означала щось більше. Річ виступає в якості певного посередника між людиною і Богом, об'єктивацією, уречевленням Слова, з яким Господь звертається до людей і, водночас, слово віруючих, спрямоване до Абсолюту. В мистецтві, як і в обряді, жоден предмет постає не „річчю-для-себе”, а своєрідним символом, репрезентацією незримого, вищої реальності. Тому у середньовічному живописі зображуються предмети із певним вищим сенсом. Прикладом символічності зображуваних у Середньовіччі речей можуть бути численні сюжети на тему священної трапези – обрядовим відтворенням таїнства причастя, євхаристії. Це чаша, хліб, виноград або вино; в ранніх християнських фресках та мозаїках зображалась риба, символ Христа. Згодом з'являється Книга (Біблія) як зримий образ Слова („На початку було Слово, а Слово у Бога було, і Бог було Слово” [8; 128]).

Поступово перелік символічних предметів збільшується, але значення „зримої подоби незримого” (Псевдо-Діонісій Ареопагіт) вони зберігають. Таким чином, у середньовічному мистецтві форма речі, її матеріальне втілення, іншими словами, означник, посідає другорядне місце; провідну роль у сприйнятті художнього образу відіграє означуване [6; 6-13].

У період раннього Відродження речі ще зберігають свою символічну ауру, хоча сюжетно вже належать системі картини, поєднуючи у собі два значення: світське та сакральне. У полотна на релігійну тематику поступово проникають окремі реалістичні деталі. Так, у ранніх

ренесансних картинах ваза з ірисами – це предмет побуту, частина інтер'єру і, водночас, символ Богородиці.

Згодом символіка речі відходить на другий план, перетворюється на спогад, натяк, традицію. Роль речей у мистецтві зводиться до конкретизації середовища, в якому перебувають персонажі, уточнення просторових меж інтер'єру. Речі втрачають своє самостійне символічне навантаження, перетворюючись на елемент відтворення предметного світу людини, характеризуючи рід його занять, місце в суспільстві тощо [2].

Найбільшого розквіту натюрморт набуває в XVII столітті; виокремившись як жанр, він поширюється, передусім у Голландії. Саме в Голландії натюрморт набуває повноцінного художнього статусу, певною мірою витіснивши сюжети на теми Святого Письма. Річ у мистецтві стає важливим смисловим елементом не лише в натюрморті, а й в інших живописних жанрах. Натюрморт XVII століття зображує речі, створені людиною, – розмаїте домашнє начиння, предмети мистецтва, дорогоцінні книги тощо, тобто мертві речі. Предметом зображення стають також дичина, упіймана риба, зірвані фрукти та овочі, квіти тощо. Тема смерті більшою чи меншою мірою присутня в усіх натюрмортах. Однак, присутня в цих полотнах й інша, не менш важлива лінія – лінія життя. Натюрморт – це особливий „театр речей”, який через предмети побуту, зігрітий теплом повсякденного спілкування з людьми, дозволяє торкнутись їхнього життя ще інтимніше, ніж у розгорнутій сюжетній картині [9; 66].

Секуляризація суспільного життя, спрощення і, як наслідок, збільшення продукування необхідних у побуті предметів унаслідок механізації виробництва, призводять до того, що речі все більше позбуваються своєї символічності, перестають бути знаками чогось Іншого, вони стають рівними самі собі, речами, вживаними людиною у своїй звичній якості та призначенні.

Індивідуальні вироби згодом замінило машинне виробництво. І вже XVIII століття звільняє речі від образної багатомірності, філософських та релігійних рефлексій про наріжні засади людської екзистенції. „З „речі більшої за себе саму” вона перетворюється на „рівну собі”, з **речі** – **вісті**, вона стає просто річчю, прирученою людиною; про них людина піклується, любить їх, думає про них, але під ними хаос **не** порушиться” [9; 74].

Протягом XIX століття річ стає все прозаїчнішою. Із предмету духовного поцінування вона перетворюється на одиницю матеріальних цінностей, показник рівня соціальної успішності. Натюрморт втрачає свою образну оригінальність та неповторність. Наступає період „розречевлення” оточуючих людину предметів. Нову для натюрморту епоху започаткували імпресіоністи, які „розчинили” річ у повітрі, дематеріалізували світлом. Річ перестала зосереджувати на собі увагу художника „впритул”, стала вищою на зріст, але втратила свою „предметність”. Так, наприклад, у „Квітах” Клода Моне важко впізнати сорт квітів. Зображені кольорові плями уже не є самими квітами, вони стали квінтесенцією цвітіння, позбавленою матеріальної субстанції.

Із зростанням міст і, відповідно, масовим притоком населення в міста лише найзаможніші люди мали можливість співпрацювати з найкращими майстрами, які виготовляли унікальні речі на замовлення, могли відмежуватись від впливу масового виробництва. Індивідуальні вироби замінило машинне виробництво. Зростав попит на художню продукцію; результатом цього стало не тільки розповсюдження декоративного мистецтва, але і зниження його якісного рівня. Городяни-неофіти створили ефемерну, вимучену субкультуру; намагаючись перейняти спосіб життя корінних (і, як правило, зі значно вищим соціальним статусом і матеріальним статком) городян, вони скопіювали форму, так і не зрозумівши змісту. Міщанство створило скопійований, навіть спародійований світ дешевих копій. Свої маленькі квартири і будинки у передмісті вони наповнювали побаченими в інших речами-формами, речами-оболонками, з якими вони не мають зв'язку, не розуміють їх. У цьому побуті людина і річ існують окремо, вони чужі одна одній. Відтак зв'язок людини і речі втрачається. Як і символічне наповнення оточуючих людину предметів втрачається. Людина і річ існують окремо. Відчуження від предметного середовища закономірно проектується і на інші рівні життя людини [3; 7].

У XX столітті культурна система „людина-річ” зазнає суттєвих змін. Строкатий вимір

постмодерну передбачає співіснування різних точок зору, позицій, цінностей, які втілились, з одного боку, у плюралізмі ціннісних та світоглядних пріоритетів, а з іншого – у втомі та байдужості від перенасичення культурного простору безмежною кількістю образів, форм, і речей найрізноманітнішого характеру. Мистецтво традиційно стало тією сферою, де згадані тенденції знайшли найяскравіше відображення. „Класичне” розуміння мистецтва, яке спирається на традиційне сприйняття через рефлексію, коли розглядові підлягає не власне зображення речі, а інтерпретаційні аберації, що виникають у свідомості реципієнта. Тут речове в творінні збігається з речовинним, здатним втілити певну інформацію. Інший тип відношення перегукується із хайдеггерівським розумінням речового у тому сенсі, що річ може виступати в повноті свого буття тільки завдяки творінню, хоча в чистому вигляді в самому творінні не перебуває. У даному випадку йдеться про річ як сферу об’єктивації істини, алатейї, „відкривання потаємного” [10; 225]. Відтак річ, крім прямого призначення, утилітарної функції, має також інше, більше значення і навіть призначення в житті людини.

Водночас, постмодерне мистецтво пов’язане із протилежним явищем в культурі, проблемою кічу, „річчю-картиною”, коли мистецтво перетворюється на річ серед інших речей. Сприйняття артефакту невибагливим глядачем зводиться до традиційного пошуку фабули. Річ у цьому контексті збігається із одиничністю творіння. Таким чином, зображення речі перетворюється на саму річ. Зміст натюрморту втрачає глибину. „За лаштунками немає нічого, на що можна було б подивитись” [4; 230].

Поряд із кічовим характером сучасного мистецтва та споживацьким ставленням до речі, а відтак і до мистецтва, яке в даному випадку є тотожним зі звичайним побутовим предметом, існує зворотна тенденція, пов’язана із формами художньої діяльності поп-арту, що використовують ready-made, принципово нехудожній реквізит у вигляді цілком конкретних і навіть інтимно-побутових речей. Варто зауважити, що поп-арт знівельював межу між мистецтвом та життям, побутом, звернувшись до пересічних, банальних, іноді навіть вульгарних мотивів і тем, прийнявши позицію відкритості щодо буденності довкілля.

Дюшан, засновник нового напрямку в поп-арті, виставляючи предмети серійного виробництва, намагався підкреслити умовність цінностей і норм традиційного мистецтва і водночас привернути увагу до результатів тиражування речей та репродукування художніх творів, що спричинило їх девальвацію та десакаралізацію. Зміст утилітарної функції предмету трансформувалася. Перемістившись у новий контекст, річ більше не виконує свого утилітарного призначення, отримавши статус артефакту. Побутові речі перетворились на знаки-символи. Особливість поп-арту виявляється в ігровому, іронічному зіставленні природного і штучного, реально існуючого та штучного спродукованого, а також у стиранні межі між ними. Стверджується, що паралельно із класичним творінням, починає нове життя світ звичайних речей у незвичайних контекстах, що підкреслюють їх повну зневагу до функціонального минулого. Наповнення простору речами в поп-арті інтерпретується як модель *dasein*, як гіпертрофія фізичної близькості речі й одночасно її повної речової відстороненості, віддаленості. Позиція художника тут є певною провокацією: він перестає бути Деміургом, а лише цитує, перекомбінує уже існуючі явища дійсності. Однак саме поп-арт вилучає річ зі сфери реклами та моди, що закріпила споживацьке ставлення до предметного середовища, продемонструвавши речі у нових сполученнях елементів, нових матеріалах і контекстах.

Поп-арт намагався привернути увагу реципієнта до проблеми споживання в суспільстві, пов’язану із тим, що виробництво повсякденних речей стає індустріальним, стандартизованим процесом інституціонального взаємозв’язку і контролю, відокремленим від використання у побуті споживачем і від його життя взагалі. Така річ позбавлена „аури”, перетворившись у легко замінний (аж до одноразового використання) функціональний компонент повсякденної діяльності людини. Коли такий предмет виходить із ладу чи вичерпується ситуативна потреба у ньому, його просто викидають. Уже не людина володіє річчю, а сама річ починає володіти людиною. Потік виробництва речей на потребу масової культури стандартизує суб’єкта споживання,

перетворюючи його на жертву розвитку предметного світу, гаранта купівельної спроможності запропонованого, часто навіть нав'язаного товару. Спостерігається потужне споживацьке відчуження, тенденція до профанації усіх аспектів культурного статусу речей. Будь-який предмет сучасного виробництва забезпечує комфорт, але не має онтологічної вкоріненості.

Досконалістю, завершеністю форм серійних речей, які виконують певні ситуативні функції, „компенсується символічна порожнеча нашої технічної могутності” [1; 28]. „Удосконалюючись, форма відводить людині роль стороннього спостерігача власної могутності” [1; 29]. Проте така технічна могутність більше не може опосередковуватись, а отже, і виражатись у символах – функціональні форми здатні лише конотувати цю могутність. Відбулась своєрідна побутова революція: речі стали складнішими, ніж дії людини відносно них. У побуті обивателя жодна річ не має символічного значення. В інтер'єрі сучасного споживача „в речах немає людського відображення, – тут самі лише знаки, чисті знаки, все переповнене посиланнями – східними, шотландськими, early American і т.д. Перед нами – світ споживання” [1; 102]. Звідси випливає функція такої системи речей-знаків: не символізуючи собою жодного самовираження людини, вони описують глибинну порожнечу стосунків, коли „обидва партнери не існують один для одного” [1; 102].

Епоха змінює епоху, включаючи у свої ціннісні характеристики особливості трансформації в системі „людина-річ”. Натюрморти різних часів відображають сутнісний бік цих змін. Так, на прикладі мистецтва XVII століття, постає, передусім, активність самого натюрморту як сфери репрезентації смислу, значення і ролі речі в житті і, відповідно, в мистецтві, її здатності не лише розмовляти з людиною, але і говорити за саму людину про її ставлення до світу мовою метафор і символів. Крім того, речі надають конкретної предметності та якісної різноманітності простору, в якому існує людина. Вони виконують роль посередників між людиною і Абсолютом, олюднюють світ, створюють „вогнище, біля якого може погрітися душа” [9; 72]. Натомість сьогодні, в умовах ринку, з'являється, пов'язана з кічем, проблема симуляції в культурі. Серійне промислове виробництво зумовлює втрату річчю унікальності та особливості. Зникає оригінал, розвивається серія ідентичних одиниць. Уже не людина формує ставлення до речі, творячи її, а готова річ впливає на неї.

Предметний світ репрезентує багатоманітність умов розвитку та буття людини, що склалися історично і є частиною її свідомості, вираженої на всіх рівнях міжособистісних стосунків у формуванні ціннісних пріоритетів.

Тією чи іншою мірою людина завжди залежатиме від речі. Важливою є проблема втримати межу між культом речі, „вещизмом” і шанобливим ставленням до неї, перетворюючись на своєрідний фетиш, об'єкт бажань і суб'єкт спокуси.

Терпляча річ досить часто довговічніша за людину, у неї інші відносини з часом, із вічністю. Саме її побутування у світі людини часто пов'язане із певними віхами життя, які породжують спогади, мрії, жаль. Річ влітається в долі, буття людської душі, що робить натюрморт жанром глибоко філософським. Крок за кроком мистецтво виявляє багатство смислів речі, яка виявляється такою ж невичерпною, як і світ людини, що її породив.

Джерельні приписи

1. Бодрийяр Ж. Система вещей. – М., 2001. – 104 с.
2. Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. – СПб., 2005. – 383 с.
3. Гройс Б. Комментарии к искусству. – М., 2003. – 342 с.
4. Делёз Ж. Логика смысла. – Екатеринбург, 1998. – 480 с.
5. Кнабе Г.С. Образ бытовой вещи как источник исторического познания // Випперовские чтения: сборник статей. – М., 1986. – С. 6-13.
6. Лотман Ю. Натюрморт в перспективе семиотики // Випперовские чтения: сборник статей. – М., 1986.
7. Меднікова Г.С. Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості. – К.,

2001. – 240 с.

8. Новий Заповіт і Книга псалмів. – К., 1993. – 461 с.

9. Проблема жанров в европейской живописи. Человек и вещь. Портрет и натюрморт. – М., 1998. – 89 с.

10. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие. – М., 1993. – С. 221-238.

Резюме

У статті аналізується трансформація значення предметного середовища в культурі. З'ясовуються особливості вираження статусу речі у мистецтві різних епох. Розглянуто причини девальвації статусу речі в людській екзистенції сьогодні. Робиться спроба виявлення глибинного взаємозв'язку ціннісних пріоритетів певної історичної епохи та їх об'єктивації в речах. Досліджуються сутнісні виміри сучасного натюрморту як сфери вираження взаємовідносин людини з предметним середовищем.

Summary

This article deals with the analysis of transformation of the meaning status of material environment in culture. The peculiarities of the expression of thing's in art of different epochs have been explored. Moreover, the reasons of devaluation of a thing's status in human existence nowadays have been analysed. An attempt has been made to discover deep interconnection of the priorities of the definite epoch and their expression in things. The essential dimensions of modern still life as a sphere of expressing human relationships with a material environment have been investigated.

УДК 902:930.85(477)

Ю.В. Одробінський

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗУ „ЛЮДИНИ-ВОЇНА” В КАМ'ЯНІЙ ПЛАСТИЦІ СКІФО-САРМАТСЬКОГО ПЕРІОДУ У СХЕМАТИЧНИЙ СИМВОЛ

Образ „людини-воїна” був невід'ємною частиною кам'яної скульптури скіфо-сарматського періоду. Його постать – це сформована теологема божества (Великий Батько, Велика Матір), яка втілювала у собі релігійні уявлення племен і є основою первинного мистецтва. Це образ, який ініціював появу монументальної скульптури і закладену у нього форму людини, образ, який відображав модель Всесвіту, якому поклонялись і який шанували.

Зазначена тема є предметом зацікавлень низки вчених. Її дослідженню присвячені статті та монографії таких відомих істориків і археологів, як В.Білозор, Г.Євдокімов, Н.Слагіна, В.Ольховський, О.Попова, Є.Соломонік, Д.Телегін, М.Шульц [1]. Ці автори відзначали, що кам'яна пластика Півдня України скіфо-сарматського періоду в археології України посідає визначне місце, але унікальність цього комплексу пам'яток полягає не лише у його археологічній цінності – скіфо-сарматська скульптура ще й унікальне мистецьке явище, яке мало свою історію, певні періоди еволюційного розвитку. Увесь цей комплекс пам'яток виходить за межі археології, які звужують його значення в культурних процесах, що відбувалися на історичних українських землях.

Тож особистий внесок автора у даному дослідженні полягає в тому, що вперше проведено мистецтвознавчий аналіз скульптури VIII ст. до н.е. – початку IV ст. н.е., досліджено її пластичні особливості форми, принципи декорування у контексті вивчення образу „людини-воїна”, як одного з символів тогочасних релігійно-культових уявлень.

Отримані в процесі дослідження результати дозволяють скласти уявлення про розвиток мистецтва давніх культур на землях України. На відміну від археологічних досліджень ці

монументальні твори розглянемо як окремих вид образотворчого мистецтва, наділений яскравими самотніми рисами.

Зупиняючись окремо на образі „людина-воїн”, ми поставили за мету простежити еволюцію розвитку образу у скіфо-сарматській кам’яній пластиці VIII ст. до н.е. – IV ст. н.е. При цьому наголосимо, якщо раніше аналізувалися особливості формо – та образотворення скульптур, то у даному випадку акцентом нашого дослідження буде сам образ воїна, його характерні риси, еволюція та композиційно-змістова побудова.

Аналізуючи образ „людини-воїна” скіфо-сарматського періоду, слід звернути увагу на передумови його виникнення та витоки розвитку.

Сформований на території сучасного Півдня України ще за часів мідної та бронзової доби, він передбачав втілення у камені людської постаті, що передано формою та, у рідких випадках, декором. Позначались голова і плечі, іноді уявні зображення [2].

Із приходом кіммерійських племен трактування образу змінюється, надаючи йому індивідуального характеру. Для втілення образу використовувалась фалосоподібна форма, що відображала космічний зв’язок Неба, землі і підземного царства і свідчила про переродження душі – вічне життя після смерті [3; 110]. Контуром позначались елементи військового обладунку, символи влади й одяг – все, що могло допомогти померлому воїну у потойбічному світі.

Воїн – прабатько у розумінні кіммерійців, божество з тисячами облич, що має безмежну владу і силу, допомагаючи воїну у бою із ворогами. Кіммерійські царі також вважались священними посланниками неба, їх не дозволялось зображати навіть після смерті, тому на надгробній монументальній скульптурі VIII ст. до н.е. риси воїна (обличчя, руки, ноги) не позначались – образ був лише умовного характеру.

Найбільш яскраво образ „людини – воїна” втілений у кам’яну скульптуру скіфського періоду VII-III ст. до н.е. На відміну від кіммерійського, тут передбачалось впровадження нових форм за чітко побудованою структурою. Дозволялось зображати вождів, але заборонялось змінювати їх канонізований образ. Використовуючи форму антропоморфного стовпа, скіфські майстри приділяли велику увагу, насамперед, рисам обличчя та зображенню рук, атрибутам влади, зброї тощо.

Канонізований образ воїна – Таргітая мали майже усі статуї VII-VI ст. до н.е., що робило композицію скульптури однотипною, але із дрібними відмінностями у пропорційному співвідношенні деталей, які розташовувались на камені.

Відомо, що у скульптурі того періоду зображались виключно воїни – царі, підкреслюючи патріархальну владу. Але серед них було знайдено й жіночий образ воїна – амазонки [4; 94]. Звідси виникає питання: навіщо скіфи зробили скульптуру ворожому племені, яке грабувало їхні поселення? Але враховуючи ті обставини, що скіфи прагнули мати від амазонок дітей [5; 8], можна припустити, що її встановлено цариці – воїну або на місці, де вірогідніше відбувався бій між скіфами і амазонками. Цікавим є також обставина, що жіночі образи воїнів відомі й у ранній скіфській скульптурі VII ст. до н.е., які знайдені на території сучасного Ставропольського краю (Росія). З цього приводу можна, з певною долею впевненості, сказати, що амазонок скіфи знали раніше, ніж вони з’явилися на Північному Надчорномор’ї.

У V-IV ст. до н.е. форму антропоморфних стовпів змінює плитоподібна та пласка скульптура [6; 95-99]. Образ воїна тут урізноманітнюється; по-різному трактуються риси обличчя та символи влади, деталізація виконана ретельніше та більш об’ємно, що безсумнівно було пов’язано із прагненням надати воїну портретної схожості.

Значні зміни у скіфській кам’яній скульптурі відбуваються наприкінці VI – початку III ст. до н.е. – час розколу держави, яка опиняється у той час під сильним впливом еллінізму. Образ воїна втрачає монолітність, змінюється трактування форми, силует фігури воїна стає головним у композиції статуй, де з’являються талія та прорізні деталі. Скульптурний декор супроводжується зображенням одягу, атрибутами влади, рідше – зброї. Риси обличчя позначено

лише у поодиноких випадках.

Після того, як сарматські племена зайняли території Північного Причорномор'я (III ст. до н.е.), тенденція виготовлення кам'яної скульптури своїм царям – вождям зникає, разом із нею зникає і втілення образу „людини – воїна”, але не на довго.

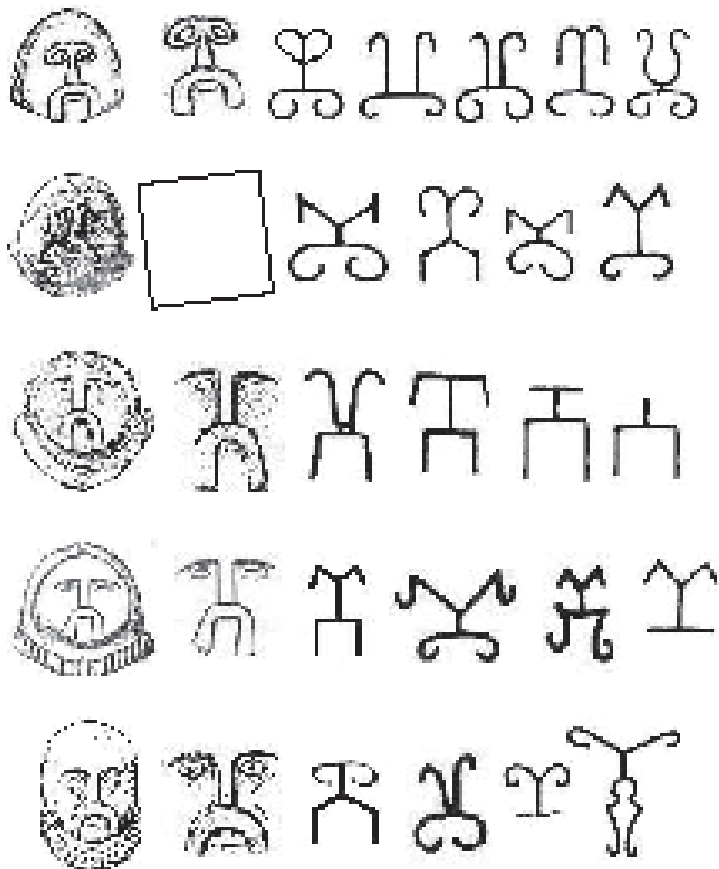
Новий етап розвитку кам'яної пластики виник у II ст. до н.е. Оселившись на території Криму, скіфи створювали барельєфи своїх царів (Скілур і Палака, кінний Палака). Це вже був новий підхід до виконання композиції. Техніка барельєфного різьблення давала можливість ретельніше проробити деталізацію образу воїна та передати його портретні риси, внутрішній настрій і дозволила повною мірою розкрити закладений характер.

У сарматський період (з I ст. до н.е.) образ воїна втілено у камені менгіроподібної форми без будь-яких характерних ознак людини. Ця скульптура була набагато примітивнішою, ніж скіфські статуї VII-III ст. до н.е., але унікальність їх полягає у переосмисленні визначених раніше стереотипів зображення.

Яскравими прикладами кам'яних скульптур цього періоду є менгіри із с. Завітне, Баклінського могильника, території Арабатської стрілки, м. Керч (Крим) та м. Запоріжжя, де чітко спостерігається поступовий перехід від об'ємного зображення до схематичного, а згодом до форми знака – символу. Саме вони є першими надгробними пам'ятками, де впроваджується знакова символіка, яка домінує упродовж чотирьох неповних століть, і названа згодом сарматською.

Досліджуючи витоки сарматських знаків, було звернуто увагу на композицію обличчя скіфських кам'яних статуй VII-V ст. до н.е. Проводячи їх порівняльний аналіз із групою сарматських знаків I ст. до н.е. – II ст. н.е., нами вперше виявлено концепцію композиційно-змістової побудови тамг на основі трансформації образу „людини-воїна” у схематичний символ (Рис. 1).

Аналізуючи риси обличчя скіфських статуй, виявлено певні композиційні закономірності



їх побудови, де чітко простежується еволюція сарматського знака від VII ст. до н.е. до II ст. н.е. На основі проведеного аналізу, відомо, що перші антропоморфні скіфські статуї ототожнювались із богом першопредком скіфів – Таргітаєм і мали також культове значення. Тому спираючись на нові дані та достатню базу різних типів конфігурації тамг кін. I ст. до н.е. – II ст. н.е., можна провести аналогію і встановити їхнє походження.

Статуя із Середнього Подніпров'я VII ст. до н.е. має досить виразну лінію носа, очей та вусів, зображення яких створює своєрідну форму – схему і нагадує двоярусні знаки. Їхня верхня частина повторює риси очей та має вигляд двох симетричних вертикальних ліній із гачкоподібними завершеннями, які розташовані на відстані чи згруповані разом. Нижня частина знаків оформлена майже однаково та нагадує форму вусів. За аналог використані тамги з Керчі, Неаполю Скіфського, с.Заздрості Тернопільської області, м.Кривого Рогу, датовані I–II ст. н.е.

Фрагмент Нововасилівської статуї Миколаївської області V ст. до н.е. має дуже схожі риси зі знаками трохи інших видів. Особливості цієї групи виявлено, насамперед, у верхній частини знаків, які повторюють форму носа та очей прямою лінією. Це знаки стел із Запоріжжя, Ольвії, с. Тетчани (Молдова), м. Кривого Рогу і Танаїсу, датовані кін. I ст. до н.е. – I ст. н.е.

Знаки із третьої групи мають більш геометризovanу форму і повторюють схожі контури рис обличчя статуї VI ст. до н.е. із с.Слов'янки Дніпропетровської обл. Як і всі фрагменти скіфських кам'яних скульптур, її взято за аналог через чіткі канонічні принципи композиції.

Нижня частина знаків повторює риси вусів і утворює П-образну схему. Що стосується верхнього моделювання, то воно має різні форми, які також нагадують пластику рис обличчя. Для порівняння представлено знаки із Ольвії, Танаїсу, Баклінського могильника Кримської області, датовані I ст. до н.е. – II ст. н.е.

Четверта група знаків має схожі форми із рисами обличчя статуї VI ст. до н.е. із с.Куцеволівки Кіровоградської області і є своєрідним продовженням третьої групи. Акцентом тут виступає верхня частина знака, яка має вигляд зламаної лінії і повторює пластику надбрівних дуг. Зображені знаки позначені на стелах із Керчі, Ольвії, а також Кривого Рогу і датовані I ст. – II ст. н.е.

Риси обличчя статуї із с.Білоцерківка Запорізької області VI ст. до н.е. формують п'яту групу знаків, що є свого роду припущенням, не заперечуючи різнотипологічне моделювання. Верхній ярус знаків має гачкоподібні завершення, а нижній представлено різними трансформаціями і свідчить про пошук нових форм. Для порівняння представлені знаки із Керчі, Танаїсу та Неаполю Скіфського, датовані I–II ст. н.е.

Підбиваючи підсумки цього аналізу, слід зазначити, що ці аналоги по-іншому трактують походження сарматських знаків на території Півдня України. За допомогою порівнянь встановлено, що риси обличчя скіфських статуй, з деякими відхиленнями повторюються у формі знаків, виявляючи концепцію композиційно-змістової побудови тамг на основі трансформації образу „людини-воїна” у схематичний символ [7; 124].

З цього приводу важливим питанням залишається витоки формування образу - символу та його розвиток на теренах сучасного Півдня України. І щоб відповісти на нього, треба пояснити, навіщо ворогуючі племена для створення первинних знаків взяли за основу образ скіфського воїна – прародителя – Таргітая?

По-перше, скіфи і сармати мали однакові родинні корені, по-друге, коли скіфські племена зайняли територію східно-західного Криму та знайшли підтримку у давньогрецьких держав, сармати також уклали з ними союз.

Також треба додати, що у час панування скіфів, лише скіфи – царські та скіфи - кочівники були іраномовними племенами, а скіфи – орачі та землероби належали до праслов'ян і не мали етнічного зв'язку із ними [8; 225-230]. Таким чином виходить, що коли вплив скіфів на території Північного Причорномор'я „ослабшав, племена, які не належали до іраномовних, перейшли до сарматів добровільно. Тому посилаючись на ці відомості, вважаємо версію злиття двох культур правомірною, а зважаючи на те, що фундаментом були традиції

елліністичного мистецтва, можна стверджувати, що у I ст. до н.е. відбулось злиття трьох культур на території сучасного Півдня України.

Об'єднавшись скіфські і сарматські племена брали участь у створенні власної писемності. Про це свідчать різні відомості. Той доведений факт, що створення надгробних кам'яних скульптур, декорування склепів виконували скіфські майстри, свідчить про їхній як матеріальний, так і духовний зв'язок, де образ воїна був головним.

Унікальною з цього приводу знахідкою є кам'яна стела із м.Горгіппія (м.Анапа, Краснодарський край, Росія), на поверхні якої зображено барельєф із сценою „побратимства”. Посередині стели розташовані три знаки, серед яких і був символ „людини-воїна”, що нагадує у нижній частині літеру П, а у верхній частині – Т. Мотив стели свідчить про можливе єднання племен та вперше застосовує схематичну форму родинного знаку.

Тож посилаючись на зображення кам'яних скульптур Завітинського могильника (с.Завітне Крим), городища Кермен-Кир (біля м.Сімферополь, Крим), м.Керч (Крим), Баклінського та Кульчукського могильника, Арабатської стрілки (північно-східний Крим), м.Запоріжжя, датованих I ст. до н.е. – I ст. н.е., можна з упевненістю сказати, що саме схематизація зображення воїна призвела до створення знакової системи. Ці скульптури доводять, що скіфські майстри робили статуї для сарматських царів та їх спадкоємців.

Розглянемо детальніше та визначимо характерні риси їхнього зображення у контексті походження знаків – образів „людина-воїн”.

Скульптура із с.Завітне №3, на нашу думку, відображає початок трансформації зображення воїна. Її стилізований антропоморфний образ окреслений невеличким виступом, що виокремлює голову і плечі. Композиція декору статуї зосереджено фронтально. Саме у цій статуї відчувається прагнення майстра відійти від традиційних форм та надати зображенню схематизму та узагальнення. Той самий принцип знаходимо і на статуях Завітинського та Кульчукського могильника, але форма стовпа поступово змінюється на плитоподібну.

Перші знаки I ст. до н.е. – I ст. н.е. бачимо на плиті із с.Завітне №2 поряд із зображенням воїна та на зброї. Розташовані фронтально вони мали культовий зміст і відображали певну символіку.

Важливими знахідками є статуї із городища Кермен – Кир та Арабатської стрілки. Розглядаючи їх композицію бачимо, що змінюючи трактування образу, майстри прагнули відійти від традиційного зображення взагалі, залишаючи на поверхні статуї лише обрис обличчя воїна і знак (знаки), а зображення атрибутів влади, зброї, рук та ніг вже не передбачалось. Слід звернути увагу й на те, що на скульптурі із Арабатської стрілки домінує вже форма знака.

Формування нових прийомів зображення у монументальній кам'яній скульптурі меморіального призначення у I ст. до н.е. – I ст. н.е. розвивалось швидкими темпами і призвело до того, що образ „людини-воїна” був остаточно змінений на форму знака, який чітко повторював риси обличчя воїна (брови, ніс та вуса). Доказом цього є менгіри із м.Запоріжжя та Баклінського могильника, на яких знак позначено на місці обличчя.

У більш пізніх статуях того ж періоду, бачимо що знаки набули форм ідеограм-монограм, розташовані за класифікацією і позначені на основі їх пріоритетності. З'являлись нові, більш складні та довершенні форми, що зображались вже на плитоподібних стелах I – початку VI н.е. разом із давньогрецьким письмом.

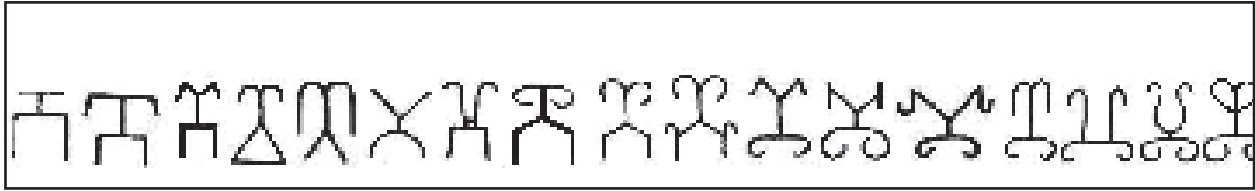
У цьому контексті зробимо спробу встановити поступовий розвиток формування знаків, що відображали образ воїна.

Основу їхньої форми складала культові символи, у яких відображено поєднання небесного та тілесного світів. Разом із образом воїна у знаках відбилась й тричленна побудова Всесвіту: верхній (небесний), середній (тілесний) та нижній (підземне царство) світи, що напряму пов'язує його із культовими уявленнями. Усі ці три яруси поєднані космічною річкою, яка тягнеться від небесного світу до царств мертвих.

П – видний символ, який, на нашу думку, є первинним образом воїна, був створений

спочатку як культовий на основі форми знака „Великої богині”, що відомий з часів мезоліту. Трансформувавшись в образ воїна, його форма поступово перетворювалась у новий символ, змінюючи геометризовані лінії на криволінійні, впроваджуючи гачкоподібні завершення та С-видні елементи, що найчастіше зображались у нижньому ярусі знака.

Зупиняючись на цьому, слід додати, що їх еволюція відбувалась не лише у формі, а й у



□□□ 2 □□□□□□ □□□□ □□□□- □□□□ „□□ □□□-□□□” □□□□□□ □□ □□□□ - □□□ □□

функціональному плані, виокремлюючись на родові і культові знаки та ідеограми.

Еволюція знаків із I ст. до н.е. по I ст. н.е. відбувалась дуже швидко, тому у який знак остаточно перетворився символ „людини-воїна” дізнатися важко. Але він мав багато інтерпретацій, пройшов певний період розвитку і сформувався у I ст. н.е., ставши не лише культовим знаком, а й позначався як родова тамга царів (Фарзой).

Під час сарматизації Боспору, як зазначалося вище, у знакову систему впроваджується форма тризубця, що символізувала династію боспорських царів. В основі цих знаків також було покладено зображення образу воїна. Це ставить під сумнів гіпотезу В.С.Драчука, що первинним знаком боспорських царів був тризубець [9; 233]. З цього приводу слід нагадати, що його форма з’явилась у знаковій системі сарматських царів лише у II ст. н.е. і є ознакою прямого впровадження, яке відбулося набагато пізніше, ніж сарматизація. Застосовували її лише ті царі, які мали спільну родинну династію, де також були виключення.

Отже, досліджуючи трансформацію образу „людини-воїна” у схематичний символ, нами простежено його еволюцію у скіфо-сарматській кам’яній пластиці VIII ст. до н.е. – IV ст. н.е., де встановлено закономірності формобудови образу та передумови його виникнення на теренах сучасного Півдня України.

Аналізуючи художні риси представлених знаків I ст. до н.е. – II ст. н.е., визначено, що їхня симетрична форма походить від симетрії рис обличчя, не порушуючи гармонійності та рівноваги зображення. Аналіз визначив, що ідеологічні аспекти зображення знаків склались на підставі конструктивних рішень скіфських майстрів, висвітлюючи їхні культові уявлення. Характерні риси та особливості композиційних аспектів на основі порівняльного аналізу встановили, що структура сарматських знаків побудована на основі образу Таргітая – одного із головних божеств скіфо-сарматського пантеону.

Проводячи порівняльний аналіз рис обличчя скіфських статуй VII-V ст. до н.е. із групою сарматських знаків I ст. до н.е. – II ст. н.е., виявлено концепцію композиційно-змістової побудови тамг на основі трансформації образу „людини-воїна” у схематичний символ.

Джерельні приписи

1. Білотор В.П. Кам’яні статуї у контексті скіфської етнографічної проблематики // Археологія. – №4. – 1996. – С. 41-50; Белотор В.П. Проблема происхождения скифского монументального искусства // Хозяйство и культура доклассовых и раннеклассовых обществ: Тез. докл. 3 конф. мол. ученых ИА АН СССР. – М., 1986. – С. 19-29; Евдокимов Г.Л. Памятники скифского монументального искусства // Новейшие открытия советских археологов. Тезисы докладов конференции. – Ч.2. – К., 1975. – С. 20-27; Елагина Н.Г. Скифские антропоморфные

стеллы Николаевского музея // СА. – 1959. – №2. – С 187-196: ил.; Ольховский В.С., Евдокимов Г.Л. Скифские изваяния VII-VIII вв. до н.э. – М., 1994. – 188 с.; Попова Е.А. Об истоках традиций и эволюций форм скифской скульптуры // СА. – 1976. – С. 108-122; Попова Е.А. О стилистических и сюжетных особенностях памятников монументального искусства Малой Скифии // ВМУ. – Сер. 8: История. – 1989. – №1. – С. 88-92. – Библ.: 57 ссылок; Соломоник Е.И. Сарматские знаки Северного Причерноморья / АН УССР. ИА. – К.: Издательство АН УССР, 1959. – 178 с.: ил. – Библиограф.: С. 173-175; Телегін Д.Я. Вартові тисячоліть – монументальна антропоморфна скульптура далеких епох. – К.: Наукова думка, 1991. – 80 с.: іл; Шульц П.Н. Скифские изваяния // Художественная культура и археология античного мира. – М.: Наука, 1976. – С. 218-231.

2. Телегін Д.Я. Вартові тисячоліть – монументальна антропоморфна скульптура далеких епох. – К.: Наукова думка, 1991. – 80 с.: іл.

3. Одробінський Ю.В. Орнаментальні мотиви степових менгирів кіммерійського періоду VIII ст. до н.е. // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. праць/ За ред. В.Я. Даниленка. – Харків: ХДАДМ, 2006. – №7.

4. Росляков С.Н. Амазонки в ярости и любви. – Николаев: Возможности Киммерии, 2004. – 94 с.

5. Там же.

6. Одробінський Ю.В. Видові особливості монументальної скульптури скіфо-сарматського періоду // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. праць/ За ред. В.Я. Даниленка. – Харків: ХДАДМ, 2007. – №9 – С.95-99.

7. Одробінський Ю.В. Художні риси сарматських знаків кам'яної скульптури Півдня України // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. праць/ За ред. В.Я. Даниленка. – Харків: ХДАДМ, 2006. – №5.

8. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1994. – С. 225-230.

9. Драчук В.С. Про Царські знаки Боспора Кіммерійського // Археологія. – 1969. – №22.

Резюме

Стаття присвячена дослідженню образу „людина-воїн” у кам'яній скульптурі скіфо-сарматського періоду та його трансформації у схематичний символ. Простежено еволюцію розвитку образу та передумови його виникнення на теренах сучасного Півдня України. Визначено характерні риси та особливості формобудови знаків I ст. до н.е. – II ст. н.е. та на основі порівняльного аналізу встановлено, що їх структура – це схематичне зображення воїна.

Summary

The article is dedicated to research of „fighting man” image in stone sculpture Scythian-Sarmat period and transformation of the period into primitive symbol. It traces evolution of the image development and pre-conditions of its appearance on contemporary territory of the South Ukraine. The article brings out typical features and peculiarities of I century BC – II century AD symbol formation and establishes on basis of comparative analysis that their sculpture is a primitive representation of a fighting man.

УДК 78.03,78.022

Ю.І. Волощук

ПОЛІЕТНІЧНИЙ ЗМІСТ ПІДГОТОВКИ ВИКОНАВЦІВ У КИЇВСЬКІЙ СКРИПКОВІЙ ШКОЛІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Сучасний культурологічний підхід до проблем музичного мистецтва та музичної педагогіки сприяє виявленню специфіки фахової еволюції регіональних скрипкових шкіл в Україні, що в першу чергу стосується їхнього етнокультурного змісту. Своєчасність і доцільність розробленої

у цій розвідці проблематики засвідчено зростом наукового інтересу до ролі національних та світових мистецьких традицій у культурно-історичному просторі України. У цьому контексті значний дослідницький інтерес становить культурологічне вивчення традиційних форм українського скрипкового виконавства, а також процесу феноменологічного розгортання традицій національного виконавського мистецтва в метакультурному просторі.

Історичний шлях розвитку струнно-смичкового виконавського мистецтва в Україні багатий яскравими сторінками, пов'язаними з творчістю таких визначних віртуозів та педагогів, як М.Ерденко, П.Коханський, Д.Бертъе, Я.Магазінер, Д.Лекгер, О.Деркач, П.Столярський та багато інших. Українське скрипкове виконавство кінця XIX – першої третини XX століття було представлено не тільки блискучими іменами солістів, але й мало значні досягнення в галузі методики, педагогіки, творення професійних виконавських шкіл. Провідне місце серед них займає київська скрипкова школа. Високий професійний рівень київських скрипалів-виконавців підтверджують численні перемоги, здобуті на міжнародних конкурсах, а також їх активна участь у світовій виконавській та педагогічній практиці.

Окремі аспекти розвитку київської скрипкової школи кінця XIX – початку XX століття розкриваються в музикознавчих працях, у яких висвітлюється процес становлення та напрями діяльності скрипкових класів Національної музичної академії України імені П.Чайковського (С.Юсов); аналізується педагогічна та виконавська творчість найяскравіших представників струнно-смичкового виконавства (І.Андрієвський, В.Сумарокова); визначаються естетико-стильові та жанрові тенденції композиторської творчості в галузі української скрипкової музики досліджуваного періоду (Н.Дика).

Теоретичні аспекти формування індивідуального виконавського стилю розглядаються у розвідках О.Катрич.

Проблеми трактування поняття „школа” у виконавському мистецтві висвітлюються у наукових статтях Ж.Дедусенко, Н.Кашкадамової та Л.Садової.

Незважаючи на широкий спектр музикологічних розвідок, які частково порушують питання розвитку київського струнно-смичкового виконавства, цілісного дослідження, яке б узагальнювало і підсумовувало розвиток київської скрипкової школи в аспекті виявлення поліетнічних зв'язків, досі немає.

Метою розвідки є виявлення інтеретнічних впливів та визначення їхньої ролі у розвитку Київської скрипкової школи кінця XIX – першої третини XX століття.

Поставлена мета окреслила **завдання** наукового дослідження:

– вивчення етнокulturологічної проблематики традицій і досвіду Київської скрипкової школи; визначення її теоретичного комплексу у вигляді художньо-естетичних орієнтирів та педагогіко-методичних принципів;

– дослідження особливостей формування „авторських” педагогічних шкіл Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського у контексті національних традицій та інтеграційних мистецьких процесів;

– висвітлення основних напрямів творчої співпраці українських виконавців та педагогів з іноземними митцями.

Формування Київської скрипкової школи кінця XIX – початку XX століття тісно пов'язане з Імператорським Російським Музичним Товариством (далі – ІРМТ), діяльність якого сприяла створенню спеціальних навчальних закладів, до роботи в яких залучалися провідні музиканти з Росії, Польщі та Чехії. Тому такі міжнаціональні творчі взаємини мали безпосередній вплив на становлення специфічних рис скрипкових класів Київської консерваторії та Музично-драматичної школи імені М.Лисенка – провідних на той час музичних навчальних закладів міста. Крім того, у Києві гастролювали видатні віртуози зі світовою славою, які також справили певний вплив на розвиток скрипкового виконавства в місті.

На початку 1868 року при Київському відділенні Російського музичного товариства була заснована музична школа, завданням якої стало виховання виконавців на музичних

інструментах, співаків, учителів музики і хорових диригентів. Починаючи з 1875 року у школі значно поліпшився навчальний процес. Для скрипалів запроваджується гра на альті, вводиться квартетний клас. У 1883 році на базі музичної школи створено музичне училище, у якому зусиллями О.Шевчика досягнуто високого рівня викладання гри на струнних інструментах. Завдяки старанням директора училища В.Пухальського відбувається якісне поліпшення викладацького складу, що призвело до помітних зрушень у навчальному процесі. Зростаючий рівень професійної підготовки випускників училища зумовив потребу його реорганізації в консерваторію, офіційне відкриття якої відбулося 3 листопада 1913 року.

Важливу роль у становленні музичної освіти в Україні відіграла Музично-драматична школа в Києві, що була відкрита М.Лисенком у 1904 році. Програма музичних дисциплін у школі відповідала програмам Московської та Петербурзької консерваторій. Оркестрове відділення школи в рік її відкриття складалося з класу скрипки та віолончелі.

Аналіз літератури з проблематики дослідження дозволив констатувати, що визначальний вплив на формування київської скрипкової школи другої половини XIX – початку XX століття мали три вектори, які продовжували традиції польської, чеської та російської скрипкових шкіл.

Перший вектор представляють випускники Варшавської консерваторії – скрипалі Іван Водольський та Павло Коханський.

Другий вектор пов'язаний з педагогічною та концертною діяльністю чеського скрипаля Отакара Шевчика та його учнів і послідовників: М.Сікарда, М.Сербулова, М.Ерденка та інших.

Третій вектор – найбільш вагомий у формуванні „обличчя” Київської школи, пов'язаний з продовжувачами традицій Петербурзької скрипкової школи – Д.Бертъє, Н.Скоморовським, Я.Магазинером.

Великий внесок у розвиток скрипкової педагогіки в Україні зробив випускник Варшавської консерваторії, один із засновників Київської скрипкової школи Іван Водольський. У 1863 р. він був одним з організаторів Київського відділення ІРМТ, де брав участь у концертах, виступаючи в ансамблі з М.Лисенком, Г.Венявським та іншими. З 1867 р. І.Водольський працював солістом Київської опери. Гра скрипаля відзначалася точним дотриманням тексту і стилю композитора. Він також вів активну педагогічну діяльність: у 1850-х рр. працював викладачем музики в київських гімназіях №1 і №2, а з 1868 до 1875 року був викладачем музичного училища РМТ. Його учнями стали видатні скрипалі-віртуози Й.Котек, О.Колаковський, А.Чабан, К.П'ятигорович, П.Золотаренко, І.Шадек та інші.

Яскравою, але, на жаль, короткою сторінкою скрипкової школи Київської консерваторії стала діяльність видатного польського скрипаля Павла Коханського. Народився він 1887 року в Одесі, музичну освіту здобув під керівництвом учня Л.Ауера Е.Млинарського в Одесі, пізніше – у Варшаві і Брюсселі у С.Томсона, де пройшов курс віртуозної гри. Здобув славу одного з найяскравіших молодих виконавців Європи. З 14-річного віку працював концертмейстером оркестру Варшавської філармонії, пізніше викладав у Варшавській консерваторії. Багато скрипкових творів К.Шимановського та С.Прокоф'єва були написані в Росії за безпосередньою участю П.Коханського.

В Україну скрипаль повернувся наприкінці 1914 або на початку 1915 року. Проживаючи в с.Тимошовка, Київської губернії, П.Коханський виїжджав на концерти до Києва. Перший з них відбувся 5 квітня 1915 року в залі Купецького зібрання. Програма складалася з творів Й.Баха, А.Вівальді, Ф.Крейслера, К.Сен-Санса, Г.Венявського. Один із відділів концерту був присвячений творчості К.Шимановського, де партію фортепіано виконував автор.

Згодом скрипаль працював у Петроградській консерваторії, а в 1918 році відбувся концерт скрипаля разом із Ф.Блуменфельдом у Києві. Партнерами наступних концертів стали К.Шимановський, Г.Нейгауз, Ю.Турчинський, М.Ерденко.

Б.Ровицький, артист Великого театру, який вчився у П.Коханського в Київській

консерваторії, згадував: „Приїзд Коханьського в Київ буквально „перевернув” музичне життя міста. За порівняно короткий строк (близько п’яти місяців) Коханьський дав нечувану кількість концертів – майже дев’яносто. Виступав практично кожного дня, виконавши майже всю скрипкову літературу від класичних творів Баха, Бетховена, Брамса, віртуозної музики Паганіні, Ернста, В’єтана і Соре до Регера і Шимановського” [12; 94].

9 лютого 1919 року в залі Київської консерваторії П.Коханьський виступав востаннє. Були виконані Концерт Ф.Мендельсона, „Чакона” Й.С.Баха, твори П.Чайковського, К.Сен-Санса, Н.Паганіні, Р.Вагнера, П.Сарасате.

Традиції чеської скрипкової школи в Києві були започатковані О.Шевчиком та продовжені в діяльності його учнів, таких, як М.Сікард, М.Сербулов, М.Захаревич, М.Шмулер, С.Каспін, Ю.Лясота, Д.Пекарський, Є.Щедрович, Р.Придаткевич, М.Ерденко.

Отакар Йосипович Шевчик (1852-1934 рр.) – відомий чеський скрипаль і педагог, закінчив Празьку консерваторію у 1870 році. Невдовзі переїхав в Україну, де неодноразово брав участь у концертах РМТ. Часто виступав в ансамблях із М.Лисенком, а також у сонатних вечорах із піаністом В.Пухальським. О.Шевчик обіймав посади концертмейстера Харківської опери та викладача Харківського музичного училища (1874-1875 рр.), а з 1875 до 1892 року працював у Київському музичному училищі. О.Шевчик є також автором праць із методики скрипкового виконавства: „Школа скрипкової техніки” та „Школа смичкової техніки”.

У 90-і роки широко розгорнув свою педагогічну діяльність учень О.Шевчика і Ж.Массара Михайло Сікард (1868-1937 рр.). Освіту здобув у Київському музичному училищі (1882-1884 рр. – клас скрипки О.Шевчика) та в Паризькій консерваторії (1884-1886 рр. – клас Ж.Массара). Удосконалював свою майстерність у Берліні у Й.Йоахіма. Лауреат конкурсу скрипалів Паризької консерваторії (1886 р.). У Києві створив власний квартет, де виконував партію першої скрипки. 1893 року зблизився з гуртком М.Лисенка і створив новий квартет, з яким часто виступав у Києві, Празі та інших великих культурних центрах Європи. Гастролював із сольними концертами в Одесі, Миколаєві, Херсоні, Житомирі, а також у Москві, Петербурзі, Кишиневі. За стилем виконання Сікард був близький до представників французької скрипкової школи: захоплювався віртуозною майстерністю, яскравістю та експресивністю інтерпретації, кантіленністю звучання. Його концерти відзначалися високим рівнем виконання. У 1892-1893 роках працював викладачем Київського музичного училища, а також викладав у приватних школах Ф.Блуменфельда та М.Тутковського.

Значний вплив на розвиток Київської скрипкової школи також мали традиції скрипкових класів Московської консерваторії, носіями яких стали випускники професора І.Гржималі М.Ерденко та О.Вонсовська.

Михайло Гаврилович Ерденко (1885-1940 рр.) здобув освіту в Московській консерваторії (клас скрипки І.Гржималі), яку закінчив в 1904 р. із золотою медаллю. Літо 1911 року він провів у Бельгії, де займався під керівництвом Е.Ізаї. Нагороджений II премією Московського конкурсу скрипалів, що відбувався в 1910 р. на честь 40-річчя музично-педагогічної діяльності професора І.Гржималі. Цього ж року М.Ерденко був запрошений на викладацьку роботу в Київське музичне училище, що через три роки було реорганізоване в консерваторію. Разом із професорами Р.Глієром і К.Михайловим він активно сприяв становленню нового навчального закладу.

У ці роки Ерденко продовжує виступати з концертами, крім того він організував і керував квартетом, диригував симфонічним оркестром, писав музику. У репертуарі відомого скрипаля були твори А.Вівальді, Дж.Тартіні, Й.С.Баха, Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта, Ф.Шопена, Г.Венявського, П.Сарасате, П.Чайковського, О.Глазунова. І.Ямпольський згадує, що в 1918-1919 роках М.Ерденко виконував у Києві Концерт ре мінор Й.С.Баха для двох скрипок і Пасакалію Г.Ф.Генделя для скрипки й альту. Партнером М.Ерденка у цих виступах був викладач Київської консерваторії, видатний польський скрипаль П.Коханьський [12; 115].

За ініціативою М.Ерденка в Києві проводиться реорганізація всієї системи музичної освіти. У 1935 році він отримує запрошення зайняти посаду професора Московської консерваторії.

Ерденко зберіг і розвинув у своїй творчості не тільки інструментальні основи, але й естетику Російської скрипкової школи, збагативши її глибоким розумінням основних завдань виконавства на новому історичному етапі, у період змін першої чверті ХХ століття.

Класом скрипки в Київській Музично-драматичній школі, відкритій 1904 року, завідувала Олена Вонсовська (Буцька) (1858-1942 рр.) – талановита скрипалька, майстер ансамблевої гри, обдарований педагог. Протягом 1873-1877 років навчалась у Московській консерваторії (клас скрипки І.Гржималі, гармонії – П.Чайковського). З 1878 р. виступала із сольними концертами в Москві, Києві, Харкові, Полтаві, Казані, Одесі, Сімферополі, Ленінграді та ін. Виступала в концертах разом із М.Лисенком, стала першою виконавицею його скрипкових творів. Активно вела музично-громадське життя, була учасницею концертів товариства „Боян”, „Просвіта”, „Родина” та ін. У 1880-1904 рр. викладала гру на скрипці в Пензі, Воронежі, Курську. Згодом перейшла на роботу до Київської музично-драматичної школи імені М.Лисенка, а в 1912-1915 рр. обіймала посаду директора цього навчального закладу. За роки викладання вона підготувала чимало солістів-скрипалів, серед них – М.Полякін, Є.Леплінська, Д.Лукашевський та інші.

Після Жовтневої революції 1917 р. в Україні значно послаблюються зв'язки із західноєвропейським музичним мистецтвом. На перший план виступають творчі контакти з російськими митцями. Упродовж 1920-1930-х років у скрипкових класах Київської консерваторії працювали корифеї вітчизняної музичної педагогіки – Д.Бертє, Н.Скоморовський, Я.Магазинер, що продовжили традиції скрипкової школи Петербурзької консерваторії.

Давид Бертє – видатний педагог і диригент. Він продовжив традиції професора Петербурзької консерваторії Л.Ауера, започаткував „авторську” педагогічну школу – „школу Д.Бертє”, традиції якої розвинули скрипалі-педагоги О.Пархоменко та В.Стеценко.

Видатний педагог і скрипаль Давид Соломонович Бертє (Ліфшиць) народився 1882 року у Вінницькій області. Протягом 1901-1905 рр. навчався в Петербурзькій консерваторії, яку закінчив з великою срібною медаллю. 1929 року талановитий музикант здобув звання професора. З 1918 по 1950 рік викладав у Київському музично-драматичному інституті імені М.Лисенка та консерваторії.

Для Бертє-виконавця і педагога було притаманне глибоке розкриття образного змісту виконуваної музики. Техніка, технологія служила лише засобом для яскравої реалізації творчого задуму. Професор постійно орієнтував студентів на майбутню педагогічну роботу в залежності від індивідуальних якостей кожного. Школа Бертє – це школа глибокого вивчення мистецтва, виховання справжнього артистизму, високих моральних принципів.

Д.Бертє брав активну участь у різних камерно-інструментальних ансамблях, власним прикладом залучаючи студентів до різних форм виконавського мистецтва. З великим піднесенням він завжди виступав у складі консерваторського струнного квартету і так званому „професорському тріо” зі своїми постійними партнерами – піаністом Г.Беклемішевим і віолончелістом С.Вільконським. Митець чудово володів грою на фортепіано. Він знав напам'ять практично всі партії фортепіанного супроводу скрипкових творів, що звучали в його класі. Д.Бертє був талановитим диригентом. Оркестр Київської консерваторії під його керівництвом виконував на високому рівні увертюру „Егмонт”, усі симфонії Л.Бетховена, Четверту і П'яту симфонії П.Чайковського, симфонії Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона та інших композиторів.

Професор був переконливим прихильником раннього дитячого навчання, брав активну участь у створенні в Києві першої в Україні спеціальної музичної школи-десятирічки для обдарованих дітей і працював у ній з часу її заснування.

Д.Бертє виховав ціле покоління високопрофесійних музикантів, серед найбільш талановитих учнів професора – заслужена артистка України, професор О.Пархоменко, А.Штерн, І.Кушнір, професор В.Стеценко, лауреати міжнародних конкурсів Ю.Ситковецький та О.Кравчук, концертмейстер Державного симфонічного оркестру УРСР Я.Морейна та інші.

Наум Борисович Скоморовський (1882-1925 рр.) музичну освіту розпочав в Одеському музичному училищі, де займався у А.Фідельмана. З 1900 до 1906 року навчався в Петербурзькій

консерваторії у професора Л.Ауера. Музикант широкого і яскравого обдарування, талановитий педагог, скрипаль-соліст і ансамбліст, диригент оперних і симфонічних оркестрів. Очолований Н.Скоморовським струнний квартет активно пропагував камерну музику в Україні, проводив цикл концертів „Історичний камерний ранок”.

У рецензіях на виступи Н.Скоморовського підкреслювалася його висока виконавська культура, технічна довершеність гри, майстерність тонкого інтерпретатора творів класичної спадщини. У своїй багатогранній мистецькій діяльності Н.Скоморовський був гідним продовжувачем прогресивних традицій школи Л.Ауера.

Протягом 1920-1925 років Н.Скоморовський – професор класів скрипки та камерного ансамблю Київської консерваторії, керівник ансамблю скрипалів. Педагогіка стала другим покликанням артиста, їй він віддав багато сил і творчої енергії. Учень Н.Скоморовського професор Н.Шварц згадує: „Клас Наума Борисовича був найкращим за складом з усіх скрипкових класів Київської консерваторії. Професор завжди тримався у чудовій виконавській формі й на заняттях міг на самому високому рівні зіграти будь-який, навіть найскладніший твір. У класі панувала дуже добра, дружня, творча атмосфера, часто відбувалися відкриті концерти, де також виступав керований Скоморовським унісон скрипалів” [11; 8].

Нау́м Борисович виховав плеяду прекрасних музикантів, серед яких слід назвати відомих диригентів: народного артиста СРСР Н.Рахліна, професора Н.Шварца, лауреата всесоюзного конкурсу Б.Притикіну, знаних оркестрових музикантів Б.Гільбергера, Л.Шаргородського, Н.Басова, талановитого викладача скрипкових класів К.Михайлова і багатьох інших.

Величезний внесок у становлення української виконавської школи здійснив талановитий педагог, професор Яків Самойлович Магазинер (1883-1941 рр.), який є продовжувачем традицій скрипкових класів Петербурзької консерваторії. Вчився в Одеському музичному училищі у класі А.Фідельмана та у Лейпцігській консерваторії у професора Г.Зітта. Після закінчення Петербурзької консерваторії (клас професора І.Налбандяна) викладав у Ризькій консерваторії. З 1913 року – концертмейстер оркестру С.Кусевицького. З 1917 року жив і працював у Києві. Його плідна педагогічна праця була спрямована на виховання високопрофесійних музикантів широкого творчого діапазону.

Я.Магазинер був вельми освіченою людиною. Він прекрасно володів німецькою, англійською, французькою мовами. Його блискуча музична пам'ять вражала навіть найкращих спеціалістів. Я.Магазинер досконало знав скрипкову, камерну і симфонічну літературу, вільно грав на фортепіано, акомпанував без нот практично весь скрипковий репертуар.

У своєму педагогічному „горінні” Я.Магазинер поєднував досвід мудрого практика й ерудованого теоретика. Дуже цікаво проходили його уроки, на яких були присутні артисти київських оркестрів, педагоги і студенти. Клас ставав малим концертним залом. Яків Самойлович дивував присутніх оригінальністю втілення виконавського задуму, збуджував музичну фантазію учнів різними засобами, зокрема переконливою ілюстрацією на скрипці, а також демонстрував різні типи виконання за роялем. Перед грою учня професор намагався створити необхідний емоційний настрій, що максимально наближувало виконавця до вирішення складних проблем інтерпретації, полегшувало розуміння стилістики твору, особливостей його форми, характеру руху, динаміки. Я.Магазинер увійшов в історію як засновник самобутньої скрипкової школи. Його учнів можна впізнати за особливою манерою руху правої руки, культом звука.

Професор виховав цілу плеяду високоталановитих музикантів, які у своїй діяльності продовжили виконавські й педагогічні традиції вчителя. Серед них – заслужені артисти України Н.Будовський (м.Київ) і Д.Шейнін (м.Донецьк), лауреат Першого всесоюзного конкурсу Б.Притикіна, професор Ризької консерваторії С.Кавун, диригент С.Фельдман (м. Самара), талановиті педагоги І.Гутман, І.Кривицький, О.Лисаковський, Л.Бендерський, В.Зельдіс, О.Вайсфельд.

Традиції Київської скрипкової школи, що формувалися на перетині різних європейських скрипкових шкіл, завдячують не тільки визначним педагогам, але й гастролерам. Адже

концерти за участю віртуозів із Чехії, Польщі, Росії, Німеччини, Франції та інших країн стимулювали розвиток виконавського мистецтва в Україні, спонукали до застосування нових методів навчання, сприяли урізноманітненню репертуару.

Одним із яскравих чеських музикантів, хто у другій половині 1860-х рр. оселився в Києві, був скрипаль Ф.Шіпек, який посів місце першого скрипаля-соліста Київської російської опери. З цього періоду розпочалася його активна камерно-виконавська діяльність у цьому місті. Так, наприкінці 1870 р. Шіпек організував чотири музичні вечори, присвячені камерній музиці, які на той час були новиною. Програма третього з цих вечорів, на якому були зіграні Квартет F-dur, Септет Бетховена та Соната для скрипки і фортепіано Шумана, дає уявлення про чудовий смак чеського скрипаля у доборі репертуару та намагання якнайширше репрезентувати публіці різнопланові за стилем та інструментальним складом камерні твори. Шіпек брав участь як ансамбліст і в київських концертах відомих у Росії та Європі гастролерів. Так, 17 травня 1869 р. слухачам були запропоновані квартети Моцарта, Бетховена і Тріо Мендельсона у виконанні скрипаля Г.Венявського, віолончеліста А.Портена, піаніста П.Шлецера, до яких приєдналися місцеві музиканти Шіпек та Водольський [8; 112]. За відсутністю постійного складу квартету, відкритого у 1863 р. КВ ІРМТ, у першій половині 1870-х рр. роль першої скрипки у різних за складом виконавців у камерних концертах майже постійно належала саме Шіпеку.

Серед чеських музикантів, що в той період брали участь у камерних концертах у Києві, був також відомий композитор, скрипаль, піаніст, викладач музики Й.В.Шадек, який наприкінці 1865 р. переїхав до міста з Волині, і два його сини – Й.Шадек – скрипаль, альтист і піаніст та К.Шадек, який грав на віолончелі, контрабасі і деякий час, будучи студентом медичного факультету Київського університету, співав у хорі під керівництвом М.В.Лисенка, а пізніше, наприкінці XIX століття, разом із М.Лисенком та іншими прогресивними київськими музикантами входив до складу музичної комісії при „Літературно-музичному товаристві” у Києві. Ця чеська родина, завдяки опануванню різними інструментами, з’являлася перед слухачами в різних виконавських амплуа. Серед творів, які були зіграні Шадеками у різні роки, – камерні п’єси Моцарта, Гуммеля, Мендельсона, Бетховена, Серве, Голенковського, Бюхнера, фортепіанні транскрипції Черні та ін. Нерідко партнером по камерних виступах Шадеків був М.Лисенко.

Немов другий подих отримало камерне виконавство у Києві з 1875 р. Це було пов’язано з приїздом до міста О.Шевчика, який на той час уже мав досвід виконавської і концертмейстерської роботи в Чехії, Польщі, Австрії, Німеччині, Україні (Харків 1874-1875 рр.). Обійнявши посаду викладача класу скрипки в музичному училищі, Шевчик також очолив квартет КВ ІРМТ. Поруч із блискучими сольними виступами з творами Паганіні, п’єсами Ернста, В’етана, Бетховена, під час яких скрипаль демонстрував неперевершену техніку подвійних нот, вражаючу майстерність гри на одній струні, віртуозне володіння смичком і разом із тим глибину почуттів, О.Шевчик як камерний виконавець запропонував слухачам численні квартети та інші камерні твори Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Чайковського, Бородіна, Гріга, Шумана, Мендельсона, Сен-Санса, Брамса, Керубіні, Гаде, Франка, Аренського, Глазунова, Желенського, композиторів-чехів Сметани, Дворжака, Направника та ін. Часто партнером Шевчика виступав М.Лисенко, якого зі скрипалем пов’язувала міцна дружба. Іншими партнерами-піаністами О.Шевчика в дуетних виступах були директор музичного училища В.Пухальський та чеський музикант, викладач музичного училища К.Дуда, який був відомий киянам і як композитор. У дуеті з Пухальським Шевчик в одному з камерних концертів сезону 1881-1882 рр. виконав Сюїту Ц.Кюї, а разом із К.Дудою – „Чакону” Баха в перекладі для скрипки і фортепіано. З мистецтвом Шевчика-виконавця змогли ознайомитися не лише слухачі Харкова та Києва, де він працював, а й інших міст України і Росії (Москва, Петербург).

Учасники квартету своїми виступами пропагували камерну музику серед киян, передусім серед учнівської молоді, запалювали бажання в учнях музичного училища створювати власні квартети, які навіть виступали в публічних концертах. Один із учнів Шевчика Р.Глієр, говорячи про вплив квартету на юних музикантів, зазначав: „Мы, студенты музыкального училища, не

тільки бували на всіх концертах квартету, но обычно присутствовали и на репетициях. Вскоре и мы, ученики, организовали свой „домашний” квартет. Играя квартеты великих классиков, я познал на практике специфику квартетной фактуры, понял, что такое настоящее голосоведение, изучил приемы ансамблевой инструментовки” [4; 5-6]. Л.Гінзбург, говорячи про вплив Шевчика на Р.Глієра, зазначає, що вже серед перших творів, написаних останнім ще за часів його учнівства в Києві, були два смичкові квартети [3; 99].

Після залишення квартету Шевчиком, Сербуловим і Алоїзом-Музикантом у другій половині 1880-х рр., у Києві склався, по суті, новий колектив (Колаковський, Шутман, Риб та фон Муллерт), який проіснував упродовж майже двадцяти років, але, на жаль, не зміг здобути визнання серед широкої слухацької аудиторії. Значно більших успіхів набув в останні роки ХІХ – перші роки ХХ століття „Київський квартет” на чолі з талановитим скрипалем, учнем Шевчика М.Сікардом, який не входив до структур ІРМТ. Цей колектив перший серед українських квартетів із великим успіхом гастролював за кордоном – у Чехії та Німеччині. Проте жоден із київських камерних ансамблів кінця ХІХ – початку ХХ століття не користувався такою увагою і не мав такого успіху серед місцевої слухацької аудиторії, які припали на квартети з Чехії – „Чеський квартет”, „Празький квартет” і „Шевчик-квартет”. Газета „Киевская жизнь” у 1912 р. зазначала, що протягом майже 20 років місцеві камерні ансамблі не користувалися популярністю серед київських слухачів, „...хотя играли вовсе не плохо. „Не плохо” – но и не хорошо. Убийственная „золотая середина”. А между тем к приезжим чехам бежали й доньне бегут. „Чехи” взяли не колдовством й не престижизитаторством, а очень большим, огромным, невероятным количеством репетиций” [10]. Як свідчить цитований уривок, київська публіка справедливо оцінювала рівень професійної майстерності та ансамблевої довершеності квартетистів, надаючи перевагу чеським квартетам, які склалися з вихованців Празької консерваторії (а останній – „Шевчик-квартет” – саме з празьких учнів Шевчика).

На розвиток музичної культури міста Києва, зокрема і на розвиток скрипкових традицій, великий вплив мали і гастролери, які за національністю були поляками. Так, 1838 року в місті відбувся перший концерт К.Ліпінського. Виконавський стиль цього музиканта значно вплинув на багатьох українських і російських скрипалів, що не були прямими його учнями. Вплив Ліпінського відчув О.Львов, його часто порівнювали саме з польським віртуозом, відзначаючи в їхньому виконавському стилі багато спільних рис.

Наприкінці січня 1851 року А.Контський відвідав Київ, де дав два концерти. Протягом 1853-1859 рр. скрипаль щорічно виступав на „Київській ярмарці”. Київ із концертом також відвідав видатний польський скрипаль Г.Венявський (1851 р.).

Проаналізувавши особливості розвитку Київської скрипкової школи початку ХХ століття у контексті міжнародних мистецьких взаємин, можна зробити певні узагальнення:

- Київська скрипкова школа, спираючись на прогресивні традиції російського, польського та чеського скрипкового виконавства, починаючи з перших років свого існування, була високопрофесійною, життєздатною та прогресивною.

- Протягом кінця ХІХ – початку ХХ століття в середині Київської скрипкової школи сформувалися три провідні лінії: „польська” (І.Водольський, П.Коханський), „чеська” (О.Шевчик, М.Сікард, М.Сербулов, М.Ерденко) та „російська” (Д.Бертъє, Н.Скоморовський, Я.Магазинер), які визначили її „обличчя” і вплинули на подальший розвиток усього українського скрипкового виконавства.

- Педагогічний метод кращих представників Київської скрипкової школи вирізняється прагненням до єдності художнього й технічного розвитку молодих виконавців, вихованням у них артистизму, досконалої техніки, художнього смаку й широкого музичного кругозору.

Таким чином, творчі взаємини українського скрипкового мистецтва з провідними європейськими скрипковими школами позитивно позначилися на формуванні самобутніх традицій Київської скрипкової школи, яка зайняла гідне місце серед лідерів світового скрипкового виконавства.

Джерельні приписи

1. Андрієвський І. Творчий подвиг // Музика. – 2001. – №3. – С. 24-25.
2. Волощук Ю.І. Київська скрипкова школа в контексті розвитку європейського виконавського мистецтва // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. ІХ. – Ів.-Франківськ, 2006. – С. 109-118.
3. Гинзбург Л.С. Камерно-инструментальные ансамбли Глиера // Л.С. Гинзбург. Исследования, статьи, очерки. – М., 1972. – 176 с.
4. Глиер Р.О. О профессии композитора и воспитании молодежи // Советская музыка. – 1954. – №8.
5. Дедусенко Ж. „Школа” в системі культури // Культура України: Зб. наук. статей. – Вип. 6. – Харків: ХДАК, 2000. – С. 163-170.
6. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дис. ... канд. мист.: 17.00.03. – К., 2000. – 173 с.
7. Кашкадамова Н., Садова Л. Львівська фортеп'янна школа: традиції та розвиток // Musica Humana: Науковий збірник. – Ч.1. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2003. – С. 169-187.
8. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. – К.: Музична Україна, 1972. – 223 с.
9. Сумарокова В. Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва (віолончель, контрабас) // Музичне виконавство. – К., 1999. – Вип. 1. – С. 38-52.
10. Тон. Театр и музыка // Киевская жизнь. – 1912. – 30 ноября.
11. Юсов С. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії // Українське музикознавство. – К., 1990. – Вип. 25. – С. 5-18.
12. Ямпольский И.Н. Избранные исследования и статьи. – М., 1985. – 214 с.

Резюме

У статті розкриваються специфічні риси розвитку Київської скрипкової школи в аспекті виявлення напрямів та форм поліетнічних творчих контактів; аналізуються основні педагогічні та методичні принципи фундаторів „авторських шкіл”. Вивчається концертний репертуар, манера гри найяскравіших виконавців у контексті розвитку європейського виконавського мистецтва кінця ХІХ – першої третини ХХ століття.

Summary

In clauses the specific features and directions of development Kiev violin school in aspect of revealing of directions and forms of polyethnic creative contacts are opened; the basic pedagogical and methodical principles of the founders „of author's schools” are analyzed. The concert repertoire and manner of game very bright executors in a context of development European performing art of the end ХІХ – first third ХХ century is studied.

УДК 785.6:788.41

І.С. Палійчук

ЕВОЛЮЦІЯ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ВАЛТОРНИ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мистецтво гри на валторні має досить тривалу історію. Увійшовши біля трьохсот років тому до складу оркестру, вона, як інструмент, пройшла декілька етапів розвитку. Її попередниками були мисливські роги (валторна – з нім. Waldhorn або Horn – лісовий ріг; італ. – corno, англ. – french horn). Перші спроби використання мисливських рогів як оркестрових інструментів,

відбулись у XVII столітті і пов'язані з іменами Ф.Каваллі (опера „Весілля Фетіди та Пелея”), Ж.-Б. Люллі (дивертисмент-балет до комедії Мольєра „Принцеса Еліда”).

У першій половині XVIII століття на основі мисливського рогу була створена натуральна валторна. Відповідно, вона володіла тільки натуральним звукорядом, що спричинило її обмежене звучання у середньому та нижньому регістрах. З метою збагачення звукоряду інструмента музиканти у даний період часу використовували круглі додаткові трубки – крони, які вставлялись у його мундштучну частину. Вони значно погіршували звук валторни, однак це все ж таки був прогрес у процесі удосконалення її конструкції.

У середині XVIII століття дрезденський інструментальний майстер Й.Вернер, за ініціативи відомого виконавця А.Гампеля, замість крон у валторнах став використовувати додаткові трубки, схожі на латинську букву „U”, які одержали назву „інвенції”, а самі інструменти – „інвенційні”. Це був перший крок на шляху переходу від натуральної валторни до вентиляної.

У 1750 році А.Гампель винайшов новий прийом гри на даних інструментах за участю „закритих” звуків: введення руки на різну глибину у розтруб валторни дозволяло музиканту підвищувати або понижувати натуральні звуки на півтон або навіть цілий тон і, таким чином, відносно заповнити порожні проміжки її звукоряду.

Удосконалення конструкції натуральної валторни у XVIII столітті призвело до утвердження її не тільки як оркестрового, але й сольного інструмента.

Метою пропонованої статті є окреслити історичні віхи еволюції жанру валторнового концерту у європейській музичній культурі.

Спроби висвітлення проблем еволюції даного жанру не мають систематичного характеру. Класицистському концерту для валторни з оркестром присвячена стаття Л.Полеха „Історія створення та історія інтерпретації концертів для валторни В.А. Моцарта” [5].

Окремі аспекти використання валторни, як оркестрового та сольного інструмента в європейській музичній культурі, розкриваються у дослідженні відомого вітчизняного музиканта І.Якустиді „Значення тембру валторни у процесі навчання” [9]. Принагідно автор дає коротку характеристику валторнових концертних творів Й.Гайдна, В.А. Моцарта, Р.Шумана та Р.Штрауса, де зосереджує свою увагу на виразових особливостях цього інструмента. Тому створення узагальненої панорами етапів розвитку концерту для валторни з оркестром в європейській музичній культурі досі залишається актуальним завданням.

Валторна свої перші кроки в ролі концертного інструмента зробила, як відомо, у творчості Й.С. Баха, А.Вівальді, Г.Ф. Генделя та Г.Ф. Телемана. Партія солюючого інструмента у цих творах відзначається віртуозністю і базується, в основному, на використанні авторами верхньої — гамоподібної – частини натурального звукоряду [1; 16-17].

Кульмінацією еволюції виконавства на натуральних валторнах та трубах є творчість Й.С. Баха, зокрема його Бранденбурзькі концерти.

У Першому Бранденбурзькому концерті в concertino солюють дві валторни, а також фагот і три гобої. У жанровому відношенні він поєднує в собі ознаки концерту та сюїти. Й.С. Бах розширює тричастинну структуру твору, типову для його концертів, до п'яти (автором додано полонез і тріо), „... зробивши ще один крок до симфонії; він тільки не розмістив ще ці танці перед фіналом” [3; 285].

У світлій, життєрадісній першій частині віртуозні партії валторн не поступаються гобоям. Музично-тематична лінія цих солюючих інструментів насичена різноманітними стрибками, ритмічними фігурами; в ц. 12 даного розділу, а також у першому тріо композитор використав губну трель, що є для виконавців досить складним прийомом.

Вельми оригінально композитор трактує валторни в останньому тріо, де вони наділені самостійними партіями, а три гобої звучать в унісон. Ця частина Концерту являє собою жанрову картину, що відтворює жартівливий народний танець.

Наступний еволюційний етап становлення жанру концерту для валторни з оркестром пов'язаний з епохою класицизму. До створення зразків у даному жарі звернулись як видатні

композитори, так і виконавці.

Технічні та виразові можливості валторни надзвичайно яскраво репрезентують валторнові концерти Я.Штіха – популярного чеського валторніста-віртуоза і А.Розетті – відомого чеського композитора. Ці твори кореспондують із творами для духових інструментів віденських класиків в аспекті форми та музичної мови. В основі композиційної структури даних концертів лежить тричастинний цикл, де перша частина написана у формі сонатного *allegro* і має великий масштаб завдяки подвійній експозиції, а також відіграє роль драматургічного центру твору; друга частина – повільна, витримана у лірико-споглядальному настрої; третя – жвавий фінал (форма рондо) з яскраво вираженим віртуозним характером. Партії солюючих валторн вирізняються блиском та віртуозністю. Однак першою вершиною репертуару в жанрі концерту для натуральної валторни стали твори Й.Гайдна та В.А. Моцарта.

Зупинимось детальніше на Валторнових концертах В.А. Моцарта, оскільки його творчість стала першою кульмінацією розвитку духового виконавства XVIII століття. Вони, як і „Концертне рондо” та дванадцять дуетів для валторни композитора, написані для відомого валторніста того часу – І.Лейтгеба. Композиційну структуру концертів для валторни *solo* складає, в основному, тричастинний цикл. Винятком є Перший валторновий концерт, в якому відсутня повільна частина. Очевидно, що дві частини цього твору є свого роду експериментом композитора у галузі валторнового концерту, про що свідчать ескізність тем і технічних пасажів, а також невеликі розміри частин концерту. Даний цикл об’єднує, швидше, завдання автора знайти звучання середнього регістру валторни, пошуки характерних тем та технічних можливостей інструмента.

У наступних концертах для валторни з оркестром В.А. Моцарта поступово відображається „ліричний” виконавський стиль І.Лейтгеба.

Так, у Другому валторновому концерті у першій частині, написаній у формі сонатного *allegro*, місце розробки займає ліричний епізод. На загальному віртуозному тлі цієї частини його кантілена набуває особливого значення не тільки з точки зору принципу контрастності, але й у плані кантіленного звучання інструмента.

Третій концерт для валторни з оркестром вирізняється серед концертних валторнових творів композитора своїм ліричним характером. В основі розгортання тематизму всього твору лежить вокальний характер мелодії.

Ліричний настрій концерту поширюється також і на рондо. Фанфарність, властива цим частинам валторнових концертних взірців В.А. Моцарта, виявляється лише у тріольному ритмі. Музично-тематичний матеріал фіналу даного концерту характеризується наспівністю, що досягається плавним рухом мелодії.

Четвертий валторновий концерт став підсумком попередніх пошуків композитора у даній галузі. Так виник концерт, досконалий за формою та характером тем, в якому автор максимально використав діапазон та виразові можливості валторни [5].

Подальший процес еволюції валторнового концерту тісно пов’язаний із удосконаленням її конструкції – появою у XIX столітті вентиляного механізму. Це сприяло збагаченню оркестрових партитур композиторів-романтиків різноманітними виразовими та технічними засобами, притаманних валторні, а також стало імпульсом для створення багатьох камерно-інструментальних та концертних творів для даного інструмента.

Характерні ознаки романтичного концерту – яскрава характеристичність тематизму; віртуозність партії соліста як ознака найвищого професійного рівня виконавця, вплив імпровізаційного начала на структуру композиції тощо, яскраво відобразились у валторнових концертних взірцях К.М. Вебера, Р.Шумана, Р.Штрауса.

Концертино для валторни з оркестром К.М. Вебера, на відміну від циклічних концертних композицій для солюючої валторни епохи класицизму, репрезентує взірець одночастинної форми в історії розвитку жанру валторнового концерту. Твір, за словами відомих виконавців, вважається межею віртуозних можливостей цього інструмента і в наш час [6; 66].

Концертино розпочинається невеликим акордовим вступом оркестру. Його змінює протяжна, пісенного характеру тема солюючої валторни. Вона слугує основою для подальших різнохарактерних варіацій, які й визначають форму даного Концертино.

Особливо слід відзначити *Adagio* – каденцію солюючого інструмента. Окрім різноманітного показу виразових та технічних можливостей валторни, композитор використовує в ній вельми оригінальний виконавський прийом: музикант одночасно виконує два звуки: один – на валторні, а другий – голосом. Якщо виконавець чисто проінтонує терцію, квінту чи будь-який інший інтервал натурального звукоряду, то можна почути звучання цілого акорду.

Вагомий внесок у розвиток валторнового концертного репертуару зробив Р.Шуман – автор Концертштюку для чотирьох валторн з оркестром та „Адажіо і Алегро” для валторни і фортепіано. Ці твори стали творчим відгуком Р.Шумана на народне повстання в Дрездені у 1849 році. Їх емоційний настрій визначає поєднання романтичного пориву, скорботної лірики та радості. Для вираження великих почуттів та емоцій автору, який підтримував це повстання, недостатньо було звучання однієї валторни. Тому у Концертштюці Р.Шуман виводить за рамки оркестру цілу валторнову групу.

Композиційну структуру твору утворює тричастинний цикл. Першу частину розпочинає закличний „вигук” солюючих валторн. Цей мотив є монотематичним зерном, з якого „виростає” тематизм даної частини, позбавлений контрастних образів. Стихія гострих ритмів та тривалих ритмічних наростань, що панують у першій частині, надають звучанню драматичного забарвлення.

Його змінює скорботна лірика другої частини – *Romanze*. Партії солюючих інструментів насичені секундовими „зітханнями” – символами жалю та печалі. Поява мотивів теми з першої частини посилює драматизм твору. Однак цей емоційний настрій руйнується у фіналі твору: віртуозні пасажі та стрімкі фігурації валторн, разом із потужним звучанням оркестру, відтворюють картину народного свята та надають композиції оптимістичного завершення.

Валторновий концертний репертуар кінця XIX – першої половини XX століття представлений двома концертами для валторни та симфонічного оркестру Р.Штрауса (1883; 1942 рр.), який створив своєрідний, блискучий концертно-оркестровий стиль. Особливо слід відзначити Другий валторновий концерт Р.Штрауса, яким збагачено стильовий діапазон жанру валторнового концерту XIX –першої половини XX століття: у творі рельєфно виявляються неокласичні риси стилю композитора. За думкою Г.Орджонікідзе, впродовж всієї творчої еволюції Штраус-романтик поступався Штраусу-„класику”. Боротьба цих стильових тенденцій відбувалась під знаком очевидної переваги „класицизму” і поступового подолання вагнерівського впливу [4; 225].

Стилістичні ознаки неокласицизму виявляються, насамперед, у типово класичній моделі концерту – тричастинний цикл із швидкими першою частиною і фіналом та повільною середньою; принципі рівноцінності солюючого інструмента та оркестру, а також залученні у фінальному рондо „гайднівського” мотиву з властивим йому жвавістю руху. Весь твір пронизаний життєрадісним світовідчуттям, характерним для поезики концертності.

XX століття в історії розвитку концерту для валторни з оркестром позначене інтенсивним його жанрово-стильовим оновленням. Ці процеси виникають внаслідок впливу загальних тенденцій жанрової дифузії та жанрового синтезу, характерних для музичного мистецтва минулого століття. Композитори різних національних шкіл і стильових напрямів, що на сучасному етапі звернулись до створення валторнових концертів, – П.Гіндеміт, Р.Глієр, Б.Дваріонас, А.Грінуп та багато інших, різноманітно використовують потенціал цього жанру.

Концерт для валторни з оркестром П.Гіндеміта вирізняється оригінальним трактуванням солюючого інструмента, своєю драматургією, багатством образів. Свій задум автор втілює у тричастинному циклі, де смисловий акцент зміщено на фінал.

Досить своєрідно композитор вирішує першу частину (*Allegro moderato*), яка за своїм характером нагадує гротескний марш. Він залишається незмінним упродовж всієї першої частини, яка ґрунтується на чергуванні *tutti* та *solo*.

Цей принцип став основоположним і для драматургічного розвитку другої частини (*Molto allegro*). Тема солюючої валторни своєю генезою також нагадує марш, однак на відміну від попереднього гротескного образу, він звучить у звичному для нас характері. Фактура у даному розділі відзначається прозорістю.

Фінал виконує роль драматургічного центру циклу; за своїми масштабами він є значно більшим за попередні розділи. Третя частина позначена біфункційністю: її розпочинає тема ліричного характеру (*Lento*), що свого роду компенсує відсутність у другому розділі класичного тричастинного циклу типового для нього образу, а також виконує функцію власне фіналу. В його основі лежить танцювальна тема (*Allegro moderato*).

Етапним явищем в еволюції жанру валторнового концерту у радянській музичній культурі свого часу став Концерт для валторни з оркестром Р.Глієра (Росія). Він створений у 1951 році і присвячений його першому виконавцеві – відомому валторністу В.Полеху [8; 186].

У цьому творі солюючий інструмент несе головне смислове навантаження, інспірує становлення драматургічного процесу. У музиці Валторнового концерту Р.Глієра представлені різноманітні образи – мужні, наспівно-ліричні, а також танцювальні.

Першу частину (сонатне *Allegro*) розпочинає активна і схвильована тема головної партії, яку проводить оркестр. Її перериває невеликий ліричний монолог валторни, після якого знову повертається вольовий і оптимістичний образ. Партія соліста постає в усьому розмаїтті своїх технічних та виразових можливостей.

У другій частині (*Andante*), написаній у тричастинній формі, соліст виступає в якості „співаючого” інструмента. Фактура демонструє опору на закономірності пісенних жанрів: валторна звучить на тлі акордового акомпанементу партії оркестру.

Фінал твору (сонатне *Allegro*) являє собою картину народного танцю і ґрунтується на двох темах – вступу (*Moderato*) та головної партії (*Allegro vivace*). Він вирізняється своєю масштабністю – вихідний матеріал тут істотно трансформується, що надає композиції симфонічних рис.

Концерт для валторни з оркестром Б.Дваріонаса (1963 р.) (Литва) належить до зразків, що демонструють структурне розмаїття концертів для валторни з оркестром. У ньому автор розширює типову для більшості творів даного жанру тричастинність до чотиричастинного циклу, що робить його схожим із жанром симфонії.

Загальна структура першої частини твору – вільна тричастинність. Її характеризує поривчастість, мрійливість та елегійність, що на початку Концерту, а згодом – у середньому розділі, порушуються активною маршовою темою головної партії (*Allegro risoluto*). Її поява у цих розділах форми надає їй рис наскрізності та симетрії.

Друга частина відіграє роль драматургічного центру в циклі. За розмірами вона є найбільшою у творі. Однак враження масштабності не виникає за рахунок надмірної кількості повторів та деякої одноманітності прийомів розвитку тематизму. Цей розділ, написаний у формі сонатного *Allegro*, вирізняється розмаїттям тем та образів.

Третя частина Концерту – ліричне інтермецо, невелика пауза перед подіями фіналу. У жанровому відношенні вона викликає аналогії із сарабандою, що сповнена глибокого та стриманого почуття. Її типові ознаки виявляються у хоральному викладі партії оркестру, на тлі якого звучить сповнена смутку валторна *solo*.

Провідний емоційний настрій фіналу твору – енергія руху і танцювальна стихія. Для неї характерними є яскравість та „опуклість” початкових зворотів тематизму, прийоми повторення окремих мотивів, синкопований ритмічний малюнок, а також „змагання” партії соліста та оркестру.

Жанрово-стильовий діапазон концерту за участю солюючих духових другої половини ХХ століття збагатився Концертом для валторни з оркестром А.Грінупа (1969 р.) (Латвія), що стилістично тяжіє до експресіонізму. У цьому творі автор відходить від традиційної концертності, наближуючи його до одночастинної драматично-психологічної симфонії. Концерт характеризується безперервним зростанням емоційної напруги, що виявляється

у „криках” оркестру, несподіваній зміні наростання та „зриву” звукової маси. Музично-тематичний матеріал твору вирізняється лаконізмом, наскрізним характером інтонаційного розвитку, діахроматичною ладотональною основою.

Отже, жанр валторнового концерту в європейській музичній культурі пройшов тривалий історико-еволюційний шлях, що тісно пов'язаний з удосконаленням конструкції солюючого інструмента. Його можна поділити на декілька етапів:

XVIII століття – період становлення та розвитку класицистського концерту для валторни. Його вершиною стали твори В.А. Моцарта, в яких композитор закладає основні принципи використання її можливостей: знаходить властиві для неї фактуру викладу та характер тем, а також вперше втілює органічну єдність віртуозності та наспівності інструмента.

XIX століття – період різностороннього збагачення жанру: з'являються концерт поемної форми (К.М. Вебер); твір, де в якості соліста виступає група інструментів (Р.Шуман), а також спостерігається розширення стильового діапазону валторнового концерту (Р.Штраус).

XX століття – утвердження концерту для валторни; пошуки нових оригінальних рішень: значно збагачується образний зміст творів (П.Гіндеміт, Р.Глієр); з'являються неостильові тенденції, пов'язані, зокрема, з впливом естетики експресіонізму (А.Грінуп), а також спостерігається розширення тричастинної структури циклу до чотиричастинного (Б.Дваріонас).

Еволюційний процес концертного жанру для валторни в європейській музичній культурі не припиняється по сьогоднішній день: на концертній естраді з'явилися Концерт для валторни та струнного оркестру П.Баратто, Концерт для валторни з оркестром Е.Косма, „Nocturne” для валторни та струнного оркестру А.Плога, Концерт для валторни in F та камерного оркестру К.Тернера, „Episodes” (ор. 95) для валторни з оркестром Ж.-Ф. Збіндена і багато інших, що вимагають подальшого дослідження розвитку валторнового концерту.

Джерельні приписи

1. Буяновский М. Валторна. – М.: Музыка, 1961. – 142 с.
2. Карпунин Е. „Адажио и Алєгро” для валторни и фортепиано Р.Шумана // Вопросы музыкальной педагогики: Сб. научно-метод. трудов / Сост.: Ю.А. Усов. – М.: Музыка, 1983. – Вып.4. – С. 98-116.
3. Ливанова Т. Музыкальная классика XVIII века. – М.: Музгиз, 1939. – 139 с.
4. Орджоникидзе Г. Р.Штраус // Музыка XX века: Очерки в двух частях. – М.: Музыка, 1977. – Ч.1, кн. 2. – С. 199-237.
5. Полех Л. История создания и история интерпретации концертов для валторны В.А. Моцарта // Вопросы музыкальной педагогики: Сб. научно-метод. трудов / Сост.: Ю.А. Усов. – М.: Музыка, 1991. – Вып.10. – С. 130-145.
6. Терехин Р. Концерт для фагота с оркестром К.М. Вебера // Вопросы музыкальной педагогики: Сб. научно-метод. трудов / Сост.: Ю.А. Усов. – М.: Музыка, 1983. – Вып.4. – С. 64-83.
7. Усов Ю.А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1988. – 184 с.
8. Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975. – 200 с.
9. Якустиді І.В. Значення тембру валторни у процесі навчання: Автореф. дис. ... д-ра мист.: 17.00. 02 / Київ. держ. консерваторія ім. П.І. Чайковського. – К., 1993. – 32 с.
10. www. Editions Bim & The Brass Press Online Store, International Music Publishing. htm.

Резюме

У статті окреслено історичні віхи еволюції концерту для валторни у європейському музичному мистецтві. Його шляхи формування та розвитку пов'язані з іменами Й.С. Баха, К.М. Вебера, В.А. Моцарта, П.Гіндеміта та багато інших. У роботі також проаналізовано взірці жанру

валторнового концерту з оркестром європейських авторів.

Summary

The article researches the trends of formation and development of the concert for horn with orchestra in the European musical culture. The ways of formation of the European concert for horn with orchestra are connecting with the names of J.S. Bach, W.A Mozart, K.M. Veber, P.Hindemit and others. The article consists of the analysis of the concerts for horn with orchestra, written by the European composers.

УДК 783.2.083.82

І.Й. Дем'янець

АРАНЖУВАННЯ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ У ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ГНАТИШИНА: СПІВДІЯ ТРАДИЦІЙ МУЗИЧНОЇ ЛІТУРГІКИ І ПАРАЛІТУРГІКИ

Андрій Гнатишин (1906-1995 рр.) належить до числа видатних діячів науки та мистецтва, які волею долі опинилися за кордоном України, але проживши значний відтинок часу далеко від рідної землі, вони серцем і душею завжди були з рідної Вітчизною. А. Гнатишин постає в історії української музичної культури ХХ століття як універсальна особистість, що проявляла свій талант у різних сферах: хорове диригування, композиція та педагогіка. Однак усі ці важливі сфери об'єднує провідна – диригентська, яка виявляє себе в композиторській творчості і в педагогічній діяльності. Майже сорок років (з 1956 до 1995 р.) А.Гнатишин керував хором церкви святої Варвари у Відні – він був насамперед композитором-практиком, котрий все своє життя віддав роботі з церковним хором, тому значна частина творчого доробку А.Гнатишина репрезентує саме хорову музику [6].

Активність А.Гнатишина у розробці богослужбових жанрів не обмежувалася літургічною традицією. Він часто звертався до паралітургічних жанрів, що належать до яскравих здобутків української фольклорної творчості. В Україні його паралітургічна музика активно використовується у концертному хоровому виконавстві, що вирішило питання про її функціональність для розвитку української музики. Водночас, збагативши хоровий репертуар багатьох колективів, ця сфера музичної творчості А.Гнатишина до цього часу не стала предметом вивчення українських мистецтвознавців. Окремі статті музикологів та журналістів діаспори (Д.Гординської-Каранович, М.Дзеровича, Р.Завадовича, Ю.Ковальського та ін.) є джерелом повідомлень про культурно-мистецький і громадський резонанс його творчості, але не фахової інформації. У поодинокій монографії „Диригент і композитор Андрій Гнатишин: матеріали до біографії” [6], що має важливе значення для належного вшанування творчості композитора, у зв'язку із спрямуванням цієї публікації, аналіз і характеристика аранжувань духовних пісень й супутніх композицій митця здійснено побіжно. Тому висвітлення проблем, пов'язаних з аналізом паралітургічної музичної творчості А.Гнатишина, є **актуальним завданням** вітчизняного музикознавства.

Мета даної розвідки – дослідити оригінальні, сповнені поетикою народного світосприйняття, композиції Андрія Гнатишина у жанрі аранжування духовних пісень, які відбивають самобутність й глибину релігійних почуттів українського народу, та на їх прикладі представити співдію традицій музичної літургії та паралітургії.

Натхненні аранжування церковних піснеспівів А.Гнатишина неодноразово здобували високу оцінку, викликаючи захоплення глибокою релігійністю, вдалим відтворенням сутності богослужбового тексту і досконалим оперуванням хоровими засобами. Зокрема, у відгуку „Гарна імпреза. Концерт хору св.Варвари” на червневий виступ 1971 року, кореспондент газети „Християнський голос” писав про піснеспів „Христос Воскресе”: „воскресна радість висловлена

у сопрановому соло, що перекликається з хором, або сурмою звучить на тлі повного хору, в якому опісля знану галицьку мелодію перебирає чотирьохголосний мужеський хор, причому жіночі голоси співають іншу мелодію, чим надають цьому воскресному гімнові ще більшої величі й гармонійної могутності” [3].

Поміж багатьох робіт композитора вирізняється збірник „Українські церковні пісні на всі свята для мішаного хору” (1986 р.), куди увійшли його власні твори та аранжування різних років. У передмові до цього видання зазначено, що воно створено на основі мелодій збірника „Церковні пісні”, оприлюднених жовківським видавництвом за музично-поетичними текстами „Богогласника” та усталеними у церковно-музичному побуті молитовними піснями [12; 149]. Їх „організація” відтворює послідовність свят річного кола, що, по суті, є аналогією до структурування мелодій у богослужбово-співочих книгах – зокрема, у „Ірмологіоні”. Окрім цього, приналежність того чи іншого твору до певної тематики дає можливість виокремити кілька домінуючих тематичних сфер, з-поміж яких найчисленнішими є наступні:

– пісні свят зимового циклу: „Новорічне віншування” (№1; „народна щедрівка”¹), „Да гремить небо” (до св.Василя Великого; №2; „з Богогласника”), „Йордан ріко приготися” (на Богоявлення; №3; „мелодія о. І.К.”), „Приносьте Діва” (на Стрітіння Господне; №4; вказівки про походження пісні немає, зазначено: „гарм. А.Гнатишина”); „Отче Николає” (№47), „О хто, хто Миколая любить” (№48; без вказівки на походження), „Бог предвічний народився” (№49; на Різдво Христове; без вказівки на походження);

– пісні Пасхи: тропар „Христос воскрес” (№22; тропар), „Христос воскрес, радуйтеся” (№23; без вказівки на походження), „Великодні дзвони” (№24; „Мелодія о.Кишакевича”), „Єрусалиме” (№25; без вказівки на походження, „Український текст С.Зореслава”) „Ісус днесь от гроба встает” (№26; „Зі збірника оо. Василян”), „Согласно заспіваймо” (№27; без вказівки на походження; з додатком тропаря на „народний наспів” „Христос воскрес із мертвих”);

– прославлення Господа („господські пісні”): „Преобразився на горі” (№37; без вказівки на походження), „Станьмо нині” (№38; на Преображення Господне; без вказівки на походження), пісні до інших Господніх свят: „Господь вознесеться” (№28; без вказівки на походження), „Претерпівий за нас страсти” (№6, „ірмологічний напів”; №7, варіант на чоловічий хор; №8; „цю мелодію співають в Чижикові, у Львові та у Відні”), „Чоловіче добрий” (№9, „мелодія о. Стеха”), „Люди мої” (№11; „о. І.Дуцько”), „Вірую Господи” (№58; без вказівки на походження), „Славім всі серце” (№60; без вказівки на походження), „Боже, Ти кажеш всім веселитись” (№61; без вказівки на походження);

– пісні до звеличення Пресвятої Богородиці під час різних свят: „Воспойте согласно” (№20; „На Покров Пресвятої Богородиці”), „Взбранная Діво” (№21; „На Благовіщення Пресвятої Діви Марії”), „Троне вишний” (№39; на Успення Пресв. Богородиці; без вказівки на походження), „Світло небо” (№40; на Різдво Пресвятої Богородиці; без вказівки на походження), „Славная днина” (№44; на Введення в храм Пресвятої Богородиці; „з Богогласника”), „Просимо Тя, Діво” (№50; „Мелодія о. В.Стеха”), „Пасли пастирі” (№51; „Мелодія записана від моєї матері”), „Владичице, прийми мольби” (№52; без вказівки на походження), „Перло світла всіх Царице” (№53; без вказівки на походження), „Істочниче благодати” (№54; „з Богогласника”), „Достойно есть о Божа Мати” (№55; без вказівки на походження), „Радуйся Маріє” (№56; авторство А.Гнатишина), „Пречиста Діво, спаси Україну” (№57; сл. Іляріона, муз. А.Гнатишина);

– пісні до інших свят річного богослужбового кола – „Радуйся, Кириле” (№5; „Пісня св. Кирилу й Методію”; „з Богогласника”), „Царю небесний” (№29; на Св.Духа; без вказівки на походження), „Ніч минає” (№32; на Різдво Івана Хрестителя; без вказівки на походження), „Заграйте, дзвони” (№33; на свв. Петра і Павла; „мелодія Й.Кишакевича”), „О, свята Ольго” (№34; без вказівки на походження), „Святий, великий Володимире” (№35; без вказівки на походження), „Восхвалім пророка Ілію” (№36; „Пісня св. Пророку Ілії. з Богогласника”), „Місто Солунське” (№41; на св. Димитрія; без вказівки на походження), „Вишні хори” (№42; „Святий Михайл”; на св. Михайла; мелодія о. І.К.), „До Йосафата” (№43; без вказівки на походження), „Послідна молитва св.Андрея” (№45; без вказівки на походження)

– пісні Великого Посту: „Претерпівий за нас страсти” (3 варіанти, №№7-9), „Благообразний Йосиф” (2 варіанти, №12-13; „тропарі”), „Уже декрет підписуєт” (№15; „Церковна пісня. Збірник оо. ЧСВВ”), „Разбойника благоразумного” (№17; „Світилен у Страстний Четвер. Музика А.Гнатишина”), „Чути крики” (№18; без вказівки про походження), „Під хрест Твій стаю” (№19; „На Воздвиження Ч.Хреста. В третю неділю Посту. Мелодія о.Стеха”), тощо;

– покаляльні пісні: „Душе моя” (№10; „Кондак шостого гласу з Утрени з поклонами. Музика А.Гнатишина”), „О, горе мені” (№14; „з Почаївського Богогласника, укр. текст М.Лімниченка”); „На Вавилонських ріках” (№16; без вказівки про походження).

За такого групування виявляється, що жанрові показники (як-от кондак, світилен, тропар) не набули визначальної ролі для відбору зразків до збірника. Натомість першорядним чинником у цьому плані була популярність тієї чи іншої мелодії поміж церковних громад (вочевидь, саме такими є мелодії, щодо яких не подано відомостей про походження, а іноді й їх жанр) і, природно, особисті мотиви. Так, обробка мелодії пісні „Пасли пастирі”, записаної від матері композитора, здійснена в руслі того напряму аранжування пісень для соло (у цьому випадку – сопрано), що його репрезентує „Колискова” В.Барвінського у взірцевій колористиці поетичної хорової інтерпретації О.Кошиця.

Саме такий підхід спричинився до збереження і високохудожнього опрацювання таких цікавих і, до певної міри, рідкісних стосовно відтворення регіонального „колориту” зразків української паралітургічної пісенності. Вельми показовим у цьому плані є опрацювання пісні **„Претерпівий за нас страсти”** за різними традиціями, що в контексті української духовної музики другої половини ХХ ст. є рідкісним явищем: №6 і №7 відтворюють „ірмологічний напів” у варіантах на мішаний (чоловічий) хор, а №8 – за галицькою традицією (при цьому конкретизовано, що саме так цю мелодію співають в Чижикові, на батьківщині композитора, у Львові та у Відні). Такий підхід викликає мимовільну асоціацію з відтворенням композитором закономірностей явища багаторозспівності в церковно-музичному побуті доби Бароко. Окрім цього, він дає можливість простежити відмінності, що присутні у співочій практиці різних між собою середовищ – духовенства (особливо яскраво традицію ірмологічного співу відтворено у варіанті опрацювання пісні для чоловічого хору) та народної паралітургіки. Отже, у першому варіанті (для мішаного хору) А.Гнатишин створює достатньо ефектний „концертний” варіант аранжування, вдавшись до варіаційної розробки мелодії наспіву і відтворивши у різних рівнях формотворення глибинний для сакральної творчості принцип „троїстості”. При цьому показово, що, властиво, враження „концертності” постає внаслідок впровадження специфічно-національних чинників розвитку пісенного походження, зокрема – застосування техніки підголоскового розспіву, що, так би мовити, „з середини” розсвічує фактуру і посилює пластичність фразування. Повнокровно і виразно постають звичаї храмового співу, культивовані в Україні упродовж століть, у другій варіації, щодо якої, властиво, і можна застосувати поняття „концертності”. Тут зіставляються традиції унісонності й модалної техніки розробки поспівок-підголосків; створено чудові ефекти стрімкого розширення й внутрішнього насичення звукового простору у кульмінаційній хвилі – екстатичному звертанні „Сине Божий, помилуй, помилуй, помилуй нас!”.

Два наступних варіанти – для чоловічого хору та мішаного хору за місцевими традиціями значно простіші, можна сказати навіть – невибагливі. Між ними немає суттєвих відмінностей, хоча „регіональний” варіант – найневибагливіший у фактурно-підголосковому відношенні, а проте містить специфічний нюанс: при підході до смислової вершини (7-й такт) А.Гнатишин змінює метричну сітку ($\frac{5}{4}$ замість С) і, до того ж, ритмічно акцентує четверту долю, що враз руйнує враження „академізованості” і цього варіанту. Але у всіх трьох варіантах опрацювання пісні „Претерпівий за нас страсти” визначальною засадою стилістики є опора саме на народнопісенні традиції.

Неабиякий інтерес з точки зору збереження питомих засад національної пісенності і можливостей „малих” українських церковних хорів, як про це зазначено у передмові до збірника, є включені до нього опрацювання богослужбових жанрів. Поміж таких зразків – кондак

шостого гласу з Утрени „Душе моя” (№10; Музика А.Гнатишина), світилен у Страстний Четвер „Разбойника благоразумного” (№17; Музика А.Гнатишина”) та пасхальний тропар на „народний наспів” „Христос воскрес із мертвих” з №27 „Согласно заспіваймо”.

Обробка композитором тропаря, де в урочистих звучаннях прозорого чотириголосся „хорального” типу криється триумф християнської віри, виявляє чудове відчуття митцем єдності сакрального сенсу та його досконалого відтворення хоровими засобами.

Натомість одним із найскладніших у циклі – за застосованими стилістичними засобами – є кондак шостого гласу „Душе моя”. Щодо цього твору (оригінальний музичний текст належить А.Гнатишину) може йтися про жанрове переосмислення: кондак як коротка пісня, що відтворює сутність того чи іншого свята, за рівнем драматизації стилістичних засобів та укрупнення структури наближається до жанрових ознак іншого богослужбового співочого жанру – іркоса. Творчий експеримент стосується саме стилістично-формотворчих засобів, які у канонічному варіанті й виявляють основну різницю між цими взаємопов’язаними жанрами. Мотив покаяння, визначивши зміст образності твору, регламентує його настроєво-психологічний спектр: тут домінує сувора стриманість, що тільки іноді осягається променистою надією. Ці градації знаходять відбиток вже у початковій побудові. У сопрано соло відбувається розробка першої поспівки хорового вступу, що неначе передбачає можливі наступні градації образного плану завдяки застосованим тут ритмічному „стисненню” (пропорція 2:1), а також інтонаційній активності, так би мовити, „миттєвого” розвитку (дві ланки на текст „душе моя” стрімко розширюють діапазон мелодії завдяки широкому – на м.б – стрибку) та наступному „зворотньому” заповненню цього діапазону. При цьому одним з важливих нюансів стає октавне подвоєння в партії басів, що одразу „укрупнює” музичну течію, угрунтовує хорові барви і – за адекватного прочитання – дозволяє уникнути зайвого поспіху чи надмірної експресивності. Створюється характерний для покаяльних пісень колорит, де лірична інтонація сольної партії „об’єктивується” визначальною тематикою тексту, а їх зіставлення (відповідно – сольної та хорової площин) надає ключ до драматизованої інтерпретації цієї музики.

У подальшому тексті першої частини кондака інтонаційно визначальними елементами стають низхідні мотиви або секвенційні звороти-„оспівування”, перейняті здебільшого прохальними інтонаціями. Проте, в них композитор підкреслює і відчуття незворотності (кількаразове антифонне „відлуння” виокремленого і повторюваного і солістом, і хором слова „конець”). Винятково рельєфним є інтонаційний контраст між першою та другою (з тексту „воспрями убо”) частинами. Акцентування низхідних зворотів-прохань переважно у середньому регістрі партій змінюється із зміною жанрового характеру поспівок (вони набувають широкого дихання, майже позбавляючись від формул „зітхань”), частим використанням звуків високого регістру як у сольуючої, так й іноді у хорових партій. Динаміку посилено до форте, що витримується майже упродовж всієї другої частини і підкреслює певну екстатичність матеріалу, у якому застосовані навіть музично-риторичні фігури з метою максимального посилення образності тексту (як, наприклад, фігура „сходження” на слова „Христос Бог”) тощо. У такий спосіб А.Гнатишин досягає ще одного ефекту: психологізм епічного осягнення „кінця”, підкреслений фонічністю давньоукраїнської вимови, змінюється об’єктивованістю стилістики триумфальних („віватних”) кантів чи партесних прославних композицій. Особливий інтерес становить композиційна структура твору: досить умовною є її тричастинність внаслідок гнучкості тонального плану й інтонаційних зіставлень між першою та другою частинами, згладження при виконанні меж структурування між ними і, натомість, надзвичайної виразності „репризи”. Внутрішня „модальність”, достатньо вільне оперування тими чи іншими різними за масштабом та рівнем структурами як виразними „блоками” форми виразно апелює до закономірностей формотворення початкових етапів розвитку багатоголосся в Україні, а тому й вирізняється поміж інших композицій як цього збірника, так і загалом серед інших церковних композицій А.Гнатишина.

Інші стилістичні засади виявляються у світильні „Разбойника благоразумного”. Цей

сюжет, що є одним з улюблених в музичній пасхальній літургії, композитор втілює, прагнучи синтезувати засади церковного читання („вступні” репліки баса, що розпочинають першу та другу частини), резонансного співу (хорові „повторення”-відповіді) й традицій української церковної музики XIX ст. [загальний характер музичної фактури, де поєднано „класичну” акордику, унісонні сольні та хорові вступи (початкове „Разбойника”, початок другого речення – „во єдином”, початок другої частини „і мене...”), імітаційну техніку (quasi-імітація у другій частині)]. Певна строгість, суголосна засадам церковного співу під час Великого Посту, виявляється у фактичній відсутності складніших за силабо-тонічний типів розспіву та обмеженні хорового діапазону низьким та середніми голосовими регістрами, що має сприяти створенню враження максимальної зосередженості на сенсі канонічного тексту пінеспіву.

Таким чином, у власних композиціях А.Гнатишина істотно ускладнюються стилістичні засади пісенності як визначника жанрових особливостей його „релігійних пісень”; вони „вбирають” в себе й ознаки й специфічні стильові риси інших жанрів церковної музики. Тому важливим питанням видається виявлення засадничого підходу до аранжування творів інших авторів, серед яких у збірнику – „Великодні дзвони” (№24) і „Заграйте, дзвони” (№33) Й.Кишакевича. Поміж інших мелодій, авторство яких зазначено, – більшість наспівів о. В.Стеха: „Чоловіче добрий” (№9), „Під хрест Твій стаю” (№19), „Просимо Тя, Діво” (№50) та „Вишні хори” (№42) на мелодію о. І.К. У аранжуванні першої з них проста куплетна форма виконана у цілком „класичній” стилістиці. Стилістика другого твору також ґрунтується на типових засобах. Втім, цього разу у заспіві використано імітацію початкового мотиву при почерговому вступі всіх партій і рельєфніше відчуються прийоми підголоскової поліфонії, що мелодизують різні пласти фактури, а у приспіві посилено колористику басової партії. Повторне проведення другого речення строфи надає творові ознак форми „bar”.

Цікавий варіант розробки куплетної основи являє собою обробка мелодії „Просимо Тя, Діво”. Тут при першому погляді виявляється непропорційність між заспівом (класичний восьмитактовий період) і приспівом (проста двочастинна форма, де початковий восьмитактовий період варіантно-повторної будови відіграє роль заспіву, а наступний, дванадцятитактовий, внаслідок повторення другого речення – достатньо складного за структурними ознаками приспіву у формі „bar”). Вже ці особливості вирізняють пісню з-поміж інших зразків цього типу аранжувань. На їх ґрунті постають можливості для достатньо вільного оперування хоровими ресурсами: тут задіяні і хорові педалі за типом унісону, на тлі яких терцево-секстові дублювання виявляють безпосередній зв’язок із стилістикою кантів (заспів), і тембральні контрасти типу tutti – жіночі партії, що підкреслює роль іншого джерела, яким є лірична пісенність, і елементи підголосковості та функційно змінного багатоголосся (друге речення першого періоду приспіву).

Аранжування творів Й.Кишакевича містить інший вельми цікавий нюанс: тут активно розробляються колористичні ефекти. Акустика дзвонів належить до важливих засобів церковного вжитку, та як символ церковних свят (у зразках збірника – Великодня та апостолів Петра і Павла) часто імітуються у хоровій музиці. А.Гнатишин надає приклад достатньо відмінних між собою варіантів. У „Великодніх дзвонах” цьому присвячено центральний розділ тричастинної структури, де музична тканина розгортається достатньо „імпровізаційно” і захоплює у свою течію всі партії. При цьому властиво „дзвонівість” виразно виявляється у партіях чоловічих голосів (витримані баси – великі дзвони, середні, з майже остинатною формулою у партії тенора – менші). У пісні до св. Петра і Павла на тлі „дзвонів” (їх акустику відтворюють альтова, тенорова, баритонова та басова партії) розгортається мелодія перших двох куплетів. За фактурної остинатності формули „дзвонів” тут подекуди змінюється інтонаційно-гармонічний рельєф, що надає загальному звучанню певної „стабільності”. Отже, споріднює імітації дзвонівих звучань спільна для двох аранжувань, хоча й виявлена різною мірою остинатність. В інших частинах стилістичні засади засвідчують дотримання типових засобів опрацювання фольклорних мелодій [11; 145].

Як зазначалося вище, значну кількісно групу у цій збірці становлять пісні, присвячені Богородиці – одного з найулюбленіших жанрів українського паралітургічного фольклору. Стилістичні й композиційно-формотворчі особливості цих творів А.Гнатишина рельєфно виявляють стилістичний спектр цього пласту пісенності, засади глибокого синтезу із канонічними жанрами; осягнення різноманітних закономірностей богородичних пісень композитором виявляється у багатстві засобів аранжування мелодій та оригінальності авторських композицій. Так, у пісні на Стрітіння Г. Н. І. Х. „**Приносить Діва**” (№3, П2Ф) домінують ознаки ліричної пісенності, і при цьому характер розгортання мелодії виявляє виразну монодійну основу. У музичному тексті №21 („**Взбранная Діво**”) зіставлено риси кантів (1 ч.) та засоби імітаційно-підголоскової поліфонії (2 ч.), що загалом наближує це аранжування до пласту барокової „книжної” пісенності. У цьому ж руслі виконано аранжування мелодії пісні „**Просимо Тя, Діво**” (№50), хоча єдиним виразним джерелом стилістики цього твору є жанр кантів (не зважаючи на використання елементів підголоскової поліфонії у її заключному розділі). Часто у цих творах А. Гнатишин послуговується прийомом зіставлення різних груп виконавців, домінують при цьому жіночі тембри (до того ж, часто „посилені” сольною партією або дуєтом жіночих голосів), як у №53 – „**Перло світа**” з колоритною початковою загальнохоровою „педаллю” у низьких регістрах. Інший варіант вирізнення жіночих голосів з загальнохорової фактури композитор використав у №55 – „**Достойно єсть**”: два такти жіночого заспіву зіставлено з хором tutti на піано. При подвійному повторенні цього зіставлення у заспіві виникають риси фактурної „періодичності”, що ґрунтується у стилістиці фольклорної пісенності; натомість приспів цієї пісні виразно виявляє риси кантів. Ці ж засади фактурної „періодичності” виявляються у заспіві-вступі №54 „**Источнице благодати**”, де ефектно зіставляються хоровий унісон і терцева втора сопрано й тенорів. Основний матеріал нагадує про веснянкову хороводну пісенності з елементами підголоскового розспіву і водночас – канти. Стилістичні засоби оновлено у приспіві, де почерговий вступ голосів вносить риси імітаційної поліфонії та, водночас, наближена до лінійно-варіантних форм народного багатоголосся.

Не менш виразно у деяких піснях цього пласту проступають церковно-співочі джерела. Так, у №44 („**Славная днина**”) унісонний перший мотив заспіву й басові октавні педалі ґрунтуються на принципах співу в унісон. Кантова стилістика, що завдяки терцево-секстовим вторам активізована у другій частині строфи, змінюється надалі підкресленою молитовністю на ґрунті принципів псалмодіювання (остинатні повтори акорду). Модифікація традицій іншого пласту церковного співу виявляється у №56 – пісні „**Радуйся, Маріє**” з соло сопрано. Невеликий за обсягом тематизм вступу зі стилістикою кантів надалі підкреслює особливу виразність чинників мелізматичного розспіву у сольній партії, що незабаром переходить у триумфуючий юбіляційний розспів, показовий своєю тривалістю і мелодичною розвинутістю, імпровізаційністю і екстатичністю. Цей ефект посилено при зіставленні обох джерел у розспіві тексту „радуйся, чиста Діво Маріє...” (два заключних речення твору), де стилістика урочистого канту у хоровій фактурі епізодично поєднана з підголосковістю, а „імпровізаційність” у співвідношенні соло з хоровою партитурою, де під кінець твору зростає роль ефектних басово-баритонових октавних унісонів, сприяє досягненню враження неосяжності простору цього всезагального загального „хайретизму”.

Своєрідним „підсумком” стилістичних закономірностей пласту богородичних пісень є заключна композиція цього ряду – №57, „**Пречистая Діво, спаси Україну**”. Серед інших вона вирізняється особливим характером синтезу засад пісенності та церковних пінеспівів. Це виявляється у повному підпорядкуванні музичного ритму ритмові словесного тексту, за якого композитор навіть виставив знаки цезурування у партитурі. Характерним проявом цього також є часті зміни метричної основи (С, $\frac{7}{4}$ і $\frac{5}{4}$), що, при цьому, не змінює вартості одиниці відліку і цим надає певної стабільності вільному розгортанню музичної тканини. Друга частина твору надає показовий приклад модифікації засад псалмодіювання від типових для нього зосередженого, надзвичайно емоційно стриманого співу за строгої координації синтаксичних і музичних акцентів

у партії баритона соло. Водночас композитор гармонічно „розсвічує” хорову quasi-педаль, а у двох „інтермедіях” – хорових реченнях-відгуках – вдається до розгортання псалмодійних формул у стилістично складні й емоційно насичені прохальні звороти хорового tutti. Внаслідок заключне речення частини утворюється динамічна хвиля – октавно-унісонний кульмінаційний „сплеск”, що докорінно оновлює музичний матеріал. Але, назагал, у цьому також виявляються засади псалмодійного співу, де особливості руху і фразування, акцентування й каденцій визначає синтаксична конструкція всього тексту, а не її окремих частин і, тим більше, слів. Не суперечить цим засадам і застосування стрибків: інтервальні ходи в межах октави є поширеним засобом підкреслення смислових акцентів при псалмодіюванні. Третя, заключна частина твору („Спаси Україну”) – урочистий кант – „хорал”, у якому відлунюють традиції опрацювання паралітургічної пісенності у другій половині XIX – початку XX ст.

Отже, збірка „Українські церковні пісні на всі свята” є своєрідною антологією традицій і засобів національної літургічної та паралітургічної пісенності, об’єднуючи у собі як різні пісенні жанри і зразки співочих традицій, так і репрезентуючи можливості різних способів їх опрацювання. Його пієтет до багатства української хорової співочої культури тут відтворився в оригінальних, колоритних і сповнених поетикою народного світосприйняття композиціях, де і мініатюри, і великі полотна своєрідно відбивають самотність й глибину релігійних почуттів українського народу.

Усі твори А.Гнатишина, відтворюють цінні пласти національної літургічної та паралітургічної традиції. За усієї розмаїтості, вони об’єднані загальним мистецьким задумом – збереження питомих засад українського церковного співу, його різноманітних жанрів і форм, єдності з процесами розвитку фольклорної пісенності і цим – збагачення сучасної композиторської творчості [16; 10].

Маючи ґрунтовну богословсько-музичну освіту і тривалу регентсько-виконавську практику, А.Гнатишин цілеспрямовано продовжував розвиток національних традицій у сферах великих циклічних форм, спеціальних відправ і окремих релігійних творів, спираючись на органіку національних пісенних традицій і виявляючи виразність принципів церковних розспівів різних регіонів України та розмаїтих технік komponування канонічних піснеспівів, синтезуючи їх з інтонаційністю народнопісенного багатоголосся. Ці засади стилістики не тільки давали можливість виявляти оригінальність власного мистецького мислення, але й органічного зв’язку з національним спадком у царині української духовної музики.

Примітки

¹ В лапках подані авторські (А.Гнатишина) ремарки щодо жанрів, походження мелодій та їх авторства. Іноді наводиться друга назва, що відрізняється від назви пісні у змісті. Важливими ремарками, що не належать безпосередньо до тієї чи іншої пісні, є цитати висловів Отців Церкви, але які стосуються естетики й сакрального сенсу церковного співу. Зокрема, на с.71: „Привикай співати й побачиш річи солодкість. – Співаючі бо наповняються Духа Святого (св. Ів. Золотоустий)”.

Джерельні приписи

1. Баб’як П. Листи Андрія Гнатишина до Осипа Гридогого / Серія: Історія української музики. – Випуск 8. – Л.: Джерела, 2002. – 55 с.

2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навчальний посібник. – К.: Український світ, 2002. – 440 с.

3. Б. п. Гарна імпреза. Концерт хору св.Варвари // Християнський голос. – 1971. – 13 червня.

4. Гнатишин А. Листи до Й. Гошуляка за 1978-1993 рр. // Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь / Спогади, листування. – Львів, 1995. – С. 241-244.

5. Гнатишин-Мельник О. Листи Андрія Гнатишина до Осипа Гридогого // Musica Humana.

Зб. ст. кафедри музичної україністики. Число 1. До 150-річчя Львівської консерваторії. – Львів, 2003. – С. 325-326.

6. Диригент і композитор Андрій Гнатишин. Матеріали до біографії (Ред. Т. Данник). – Відень. – 1994. – 226 с.

7. Дорохіна Л. О. Богослужбний спів в музичній культурі Чернігівщини на початку ХХ століття: Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – К., 2002. – 22 с.

8. Завадович Р. Українська Служба Божа на платівках // ОВІД. – 1961. – Ч.4 (115).

9. Калущка Н. Драматургічні аспекти аранжування обрядового фольклору (Канти і псалми О.Кошиця) //Українське музикознавство. – К., 2000. – Вип. 30. – С. 129-137.

10. Карась Г. Основні етапи розвитку української музичної культури західної діаспори // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. Випуск VI. – Івано-Франківськ: Плай, 2004. – С. 3-12.

11. Кияновська Л. Основні етапи музичних зв'язків західної України й Австрії: спроба історичної систематизації // Подорож до Європи (Упор. О.Гаврилів, Т.Гаврилів). – Львів: ВНТЛ – Класика, 2005. – С. 116-132.

12. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи // KOLOPHONIA. – Львів, 2002. – С. 140-149.

13. Костюк Н. До проблеми жанрової типології сучасної духовно-музичної творчості // Матеріали до українського музикознавства. – Київ, 2003. – С. 48-54.

14. Костюк Н. Християнські богослужбні канони та етнокультурні чинники у сучасній українській духовній творчості // Матеріали до українського мистецтвознавства: Зб. наук. праць. – К., 2002. – Вип. 1. – С. 43-49.

15. Самотос Н. Андрій Гнатишин // Музика. – 1996. – № 6. – С. 16-17.

16. Федорів Мирон М. Українські богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду. Т.ІІІ. – Івано-Франківськ, 1997.

17. Шарко Б. Композитор і диригент Андрій Гнатишин // Українське слово. – Париж, 1990. – 14 січня. – С. 8-11.

Резюме

У статті вміщено дослідницькі спостереження за вивченням оригінальних, колоритних і сповнених поетикою народного світосприйняття композицій Андрія Гнатишина у жанрі аранжування духовних пісень, які відбивають самотність й глибину релігійних почуттів українського народу, на їх прикладі представлено співдію традицій музичної літургії та паралітургії.

Summary

In the article the research supervisions are contained after the study of original, colorful and full of by the poetics of folk perception of the world of compositions of Andrey Gnatishina in the genre of arrangement of spiritual songs which remove originality and depth of religious senses of the Ukrainian people, and on their example it is represented spivdiyo traditions of musical liturgical and paralitourgici.

УДК 78(=161.2)

М.Т. Трошук

РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ МЕДІЄВІСТИКИ В ДІАСПОРІ

Значним внеском у розвиток української медієвістики стали праці вчених діаспори. Треба зазначити, що тривалий час, а саме до 90-х років ХХ століття, їхні розвідки залишалися

невідомими широкому загалу в Україні. Причиною такого вакууму була як загально-політична ситуація („залізна завеса” між Сходом і Заходом), так і зміст медієвістичних досліджень, а саме церковна музика, яка в Радянській Україні майже не досліджувалася. Але сьогодні маємо доступ до багатьох наукових надбань діаспори і, проаналізувавши ці праці, можемо зробити певні висновки щодо ступеня досліджуваності авторами давньоукраїнської музики, доступу до нотних джерел, використання досягнень російської медієвістики та інших чинників. Треба також відмітити і той факт, що останнім часом до згаданих досліджень посилюється інтерес із боку українських медієвістів. Починають з’являтися огляди, рецензії та й самі видання відомих праць науковців діаспори. Зокрема, проф. Ю.Ясиновським здійснена підготовка до публікації праць визначного дослідника М. Антоновича [1], один із розділів дисертаційного дослідження О.Мартиненко та стаття Н.Костюк присвячені Ф.Штецю [6]; розвідки М.Кушнір та Н.Сиротинської [7] спрямовані на вивчення творчого доробку П.Маценка. Тож відзначене зрушення є позитивним кроком на шляху до вивчення і пізнання наукової спадщини діаспори.

Завданням статті є розкриття значення загального внеску в українську медієвістику вчених діаспори, водночас з окресленням засад досягнутого ними.

Значні творчі сили української інтелігенції, що опинилися в еміграції, зуміли примножити і науково опрацювати те надзвичайно цінне надбання творчого генію українського народу, яке має колосальні потенції для відродження національної спадщини духовної музики в Україні. Говорячи про наукові здобутки діаспори, потрібно вяснити, коли розпочалося зародження даної науки за кордоном і хто став її творцем.

Однією з найяскравіших постатей національної музичної культури в галузі музикології першої третини ХХ ст. є Федір Штецю. Його науковий доробок - через радикальну українську орієнтацію в поглядах, наукових працях, суспільній діяльності, а також приналежність до „націоналістичного” празького еміграційного осередку – був викреслений за радянського часу з історії української музики й залишився до сьогодні майже невідомим.

Федір Штецю народився в Україні і здобув духовну освіту при Київській духовній семінарії. Паралельно займався у музичній школі С.Блуменфельда. Отже, з одного боку, духовна атмосфера прогресивного українського мистецького середовища, а з іншого – консерватизм церковної освіти визначили специфічне спрямування наукових інтересів Штецю, котре згодом спостерігається в працях празького періоду.

У 40-х роках науковець стає лектором Українського Вільного Університету в Празі. Тут починається активна науково-дослідницька праця вченого. Зокрема, ще в 30-х роках ХХ століття Ф.Штецю, за завданням Слов’янського інституту в Празі (спільно з професором Карлового університету Й.Гуттером), готував публікацію Благовіщенського кондакаря і в квітні 1938 року завершив вступну історико-палеографічну розвідку рукопису¹. Але реалізувати цей план перешкодила Друга світова війна і передчасна смерть Ф.Штецю (Факсимільні видання трьох кондакарів були здійснені лише наприкінці ХХ століття поза межами України). В його наукових працях „Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні” та „Перші українські нотодруки” [4; 153-161] виявляється цілісна система поглядів на минуле української музики, яка вплинула на тогочасні тенденції еволюції національного музикознавства в Галичині та еміграції. У цих працях Федір Штецю сформував наукові засади національного музичного джерелознавства.

Визначним дослідником української церковної музики є й д-р Павло Маценко [7]. Для вивчення історії церковної музики важливою залишається його дисертація „Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолоєві 1775 року”, написана під керівництвом Ф.Штецю у Празі в 1930-1932 роках. Але під час Другої світової війни ця праця була загублена і віднайдена лише у 80-х роках в архівах КДБ. Також заслуговує на увагу наступна його праця „Нариси до історії церковної музики” та „Конспект до історії церковної музики”, в яких автор намагається узагальнити історію розвитку церковного співу в Україні, використовуючи

всі доступні йому джерела й наукові праці. В ній висловлюються ряд цінних гіпотез.

Говорячи про дослідників давньоукраїнського співу, потрібно виокремити постать О.Кошиця, який звернув увагу на феномен українського церковного співу. Митець закінчив свого часу Музичну школу ім. М.Лисенка і Київську духовну академію. З 1926 року оселився у Нью-Йорку. Це один із кращих популяризаторів і знавців української народної пісні і церковного співу, який приділив увагу, зокрема, й питанню походження давньоукраїнського співу. Серед інших яскравих представників музикознавства далекого зарубіжжя М.Федорів – диригент, композитор і педагог. Музику студював у Варшаві, Відні і Зальцбургу (музикознавство і педагогіку), частково у Чикаго і Філадельфії. У період розквіту його культурно-музичної діяльності (1952-1995 рр.) вийшли наступні музикознавчі праці: Кодекс українських богослужбових співів у 3-х томах // 1 том – галицькі богослужбові співи „Василіянські церковні напиви” (Рим, 1961 р.); 2 том – літургійні співи „Обрядові співи Української Церкви Галицької Землі” (Філадельфія, 1983 р.); 3 том – коментар до перших двох „Українські богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду” (Івано-Франківськ, 1997 р.). Цей історико-теоретичний огляд українських богослужбових наспівів є загальним коротким нарисом і не претендує на вичерпність через обмежене знайомство з давніми архівними джерелами [11; 10]. Цінність праці о. М.Федоріва полягає в тому, що вона містить дослідження та видання зводу наспівів василіянської традиції. Записував їх о. М.Федорів як за усним переданням, так і на основі друкованих джерел і писаних нотаток (деякі наспиви не вдалося записати через існування їх тільки в усній традиції) [11].

Помітний слід в історії української музики залишив і музикознавець А. Рудницький, що у 1963 році видав монографію „Українська музика. Історично-критичний огляд” [10], в якій церковній музиці присвячено другий розділ. Його праця викликала чимало дискусій і гострої полеміки як серед української діаспори, так і на теренах Радянської України. На відміну від наукових досліджень інших діячів діаспори, цей посібник використовувався у навчальному процесі українських музичних закладів.

Розглядаючи мистецтвознавчу спадщину, слід зазначити, що одним із основних питань, що порушують дослідники в Україні та вчені діаспори, є походження давньоукраїнської музики. Як відомо, Україна пережила чимало труднощів та незгод, а саме війни, спустошення, чужинські навали тощо, через що багато рукописних пам’яток було втрачено. І досі ведеться дискусія, звідки походить давньоруський спів – із Візантії, Греції чи Болгарії. Як вважав О.Кошиць, „Україна отримала спів походженням грецький, але оболгарений” [5; 30], а вже в XII століття настільки українізований, тобто позначений впливом української народної пісні, що ледве нагадує деякими фрагментами свій греко-болгарський прототип.

Стосовно полеміки про походження назви „знаменний” і „київський” розспів та їхнього виникнення, О.Кошиць вважав, що знаменний спів був суто українським, який приписувався росіянами собі: „Утворений у Києві українськими силами, знаменний спів є суто український і з походження й змістом. І які б редакції – ізводи – він не мав [...], він по суті залишається київським, а за нашою термінологією українським, без огляду не дрібні зміни, що могли дістатися до нього в тих ізводах. Ізводів же маємо: київський з галицьковолинським та московський” [5; 19]. Цю думку підтримує у своїх працях М.Антонович [1; 83-92], припускаючи різні версії походження давньоукраїнської монодії, зазначає, що „разом з релігією на територію сучасної України з Візантії прибули грецькі та болгарські священники й співаки із своїми літургійними книгами та співами ...” [1; 22], але разом із тим підтримує думку про значний вплив української монодії на нові співи. Важливим є той факт, що українські дослідники не входили в школу світової візантиністики і не могли розв’язати цю проблему так, як це зробили зарубіжні науковці. При цьому М.Антонович розглянув і дійсно довів спорідненість візантійських та українських співів (на прикладі антифонів) на основі опрацьованих джерельних даних (мікрофільми українських рукописних нотолінійних Ірмологіонів з Варшавського зібрання) [1].

М.Федорів у своєму дослідженні „Українські богослужбові співи” розглядає 5 теорій походження церковних співів [11; 34-43]: візантійську, болгарську, кирило-методіївську або

моравську, Тьмутороканську або причорноморську, генетично-християнську, подаючи при цьому пояснення щодо їх походження чи авторства. Загалом автор найбільше підтримує думку про виникнення окремого типу християнства в Україні, який об'єднав суміш традицій різних держав, а, найголовніше, поєднав давню поганську традицію і нову християнську та встановив новий вид християнської культури України.

Свою думку про походження церковного співу [7; 17] висловлює і П.Маценко, говорячи про два види співів – дохристиянський і принесений з Візантії. При цьому науковець цитує і підтримує теорії російських дослідників давньоруського співу, зокрема В.Металлова, С.Скребкова та В.Беляєва.

Про походження давньоукраїнської музики з Візантії говорить і А.Рудницький у праці „Українська музика” [10], підтримуючи думку про вплив Візантії та Болгарії. Тож, у працях О.Кошиця, М.Антоновича, М.Федоріва, П.Маценка та А.Рудницького окреслене коло джерел щодо виникнення традицій християнського співу в Україні: візантійська, грецька та болгарська теорії, українська та суміш традицій різних держав, які мали вплив на Україну в той чи інший час. Але, незважаючи на те, що кожен музикознавець вважає за доцільне висловити свою власну думку з приводу такого важливого питання, як походження давньої української музики, мусимо зазначити, що, більшість положень є лише гіпотезами або посиланнями на більш обгрунтовані праці з візантології (зокрема, російських дослідників). Говорячи про російські дослідження медієвістів, що цікавилися давньоруською музикою, мусимо наголосити, що вони мали постійний доступ до джерел зазначеного періоду, на відміну від науковців України.

Під час аналізу праць музикознавців діаспори постає важливе питання щодо розгляду теорії знаменного співу. Важливою у цьому контексті є згадана дисертація П.Маценка „Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолоєві, виданому 1775 року”, написана під керівництвом Ф.Штепка у Празі в 1930-1932 роках. У вступі дослідник зазначає опрацювання ним 507 Ірмологонів. Завданням П.Маценка при написанні наукової роботи було дослідити здобутки тогочасної російської історіографії з погляду еволюції українського церковного співу; порівняти обсяг, розміщення матеріалу, зміст співів, особливості нотації Почаївського Ірмолая 1775 року з рукописними Ірмолоями XVII ст. та львівськими нотодруками 1700 та 1709 р. Дослідникові вдалося прослідкувати існування безперервної традиції в українській церковній практиці XVII-XVIII століть.

Значним внеском у музичне джерелознавство як діаспори, так і України, є науковий доробок М.Антоновича, який у своїй монографії розмістив стислий опис колекції нотолінійних Ірмологонів за мікрофільмами бібліотеки Народової у Варшаві [12]. Вперше в українській історіографії він подав повну і всебічну характеристику українського Ірмологіона як антології гімнографічних співів [1] (у своїх дослідженнях спирався здебільшого на Львівський друкований Ірмолой 1700 р. та видання 1904 р.), виявляючи як спільні риси між українською сакральною монодією та її візантійською першоосновою, так і спорідненість монодії з фольклорними джерелами.

Доступ до одиничних джерел давньої української музики і можливість їх детального опрацювання мав і О.Кошиць, який у приватному користуванні зберігав рукопис Ірмологіону XVIII ст. і, можливо, першодрук київського або почаївського Ірмологіону [2].

Важливим досягненням у працях вчених діаспори є порушення питання про вплив української монодії та багатоголосся на російську церковно-співочу практику. На відміну від українських медієвістів, які проживали в Радянському Союзі і не мали змоги писати всю правду, вчені зарубіжжя говорять про факт започаткування українцями в Росії церковної монодії, а згодом партесного співу. М.Антонович вважав, що: „церковні співи перенесені з українського півдня на російську північ в домонгольських часах та безпосередньо після монгольської навали, закоренилися там глибоко й, перейшовши деяку еволюцію, задержалися в російській церкві до новітніх часів” [1; 77]. Упродовж століть сотні українців, а найбільше ченців – монахів, які були високоосвіченими і практично обізнаними в галузі церковних співів, емігрували до Росії чи були

викликані туди на певний час. Вагомою причиною в цих переїздах було прийняття політичної угоди 1654 р. і підпорядкування частини українських земель церковній владі московського патріарха (від 1687 р.).

Питання відносин греко-католиків та православних, їх вплив на традицію українського церковного співу частково порушує Ф.Шешко [4], не зупиняючись детально на даному питанні, як і М.Антонович [1; 22] та о. М.Федорів [11; 33-35]. На даний момент воно залишається майже не вивченим і суперечливим як в українській медієвістиці, так і в діаспорі.

Факт регіональної розмежованості та відмінності церковної музики Західної України, Закарпаття, Центральної України констатує М.Антонович кажучи, що „довголітній поділ української території між чужими державами, різні релігійні, політичні, соціальні і культурні течії й впливи, й ще інші причини вплинули від’ємно на розвиток української церковної музики. Витворювалися різні місцеві відміни – варіанти літургійних мелодій, а то й перетворювалися в провінційні музичні діалекти” [1; 172]. Церковний спів Центральної України продовжував традиції, набуті впродовж віків – знаменного і київського співу, але все більше підпадав з XVIII ст. під вплив Росії. На західноукраїнських землях утворилися свої варіанти літургійних мелодій – закарпатська, галицька і холмська групи [1; 173]. Розвиткові мелодичних відмін і діалектів особливо сприяло усне передання літургійних мелодій, вивчення їх на слух. У такий спосіб пропускали довші й складніші мелодичні звороти, або їх скорочували змінювали в напрямку народної пісні або наближували до західноєвропейського стилю. Усно передані українські церковні співи отримали різні назви: **обичний напів, самоїлка (самоїлівка), простопініє, дяківські мелодії**. Ці співи в XIX столітті були записані західноукраїнськими дослідниками церковнослужителями І.Бокшаєм, о. І.Дольницьким, І.Полотнюком. Про їхній внесок в історію давньоукраїнської музики говорять Ф.Шешко, М.Антонович, М.Федорів, висловлюючи протилежні думки щодо цінності виданих матеріалів. Так, Ф.Шешко вважав ці записи нерівноцінними, тому що в збірниках представлені мелодії не тільки київського і знаменного співів, але й російські [4]. Та, попри критичні зауваження стосовно записаних мелодій, треба сказати про важливість майбутнього їх дослідження в українській медієвістиці.

Питанню співвідношення народного і церковного співу присвячені деякі дослідження вчених діаспори, які вказують на подібності між церковними піснеспівами та українськими народними піснями. Зокрема, П.Маценко вважав, що „...церква в далекій давнині, щоб приєднати до себе народ, мусила свідомо чи несвідомо будувати свій спів на народних основах” [7; 112-114]. О.Кошиць говорить про значну спорідненість знаменного розспіву з українською народною піснею і наводить музичні приклади [2; 19-23]: „Цей український характер настільки ясний, що біля мелодій Знаменного наспіву можна написати мелодії навіть деяких сучасних пісень і хоч вони не будуть цілковито збігатись, але загальна кровна подібність їх просто вражає” (дане твердження досі викликає гарячі дискусії на сторінках наукових праць). М.Антонович вважає, що існують деякі подібності між структурою догматиків та козацьких дум, посилаючись при цьому на С.Скребкова [1; 4]. Але все ж „...церковна монодія, незважаючи на деякі інтонаційні споріднення з українськими обрядовими піснями (залишками дохристиянської ери українського фольклору), має зовсім відмінний характер і є повним запереченням дохристиянських обрядових пісень” [там само]. Хоровий багатоголосий спів, як зазначає М.Антонович, витворив свої власні питомі риси і вкраплював питомо українські елементи.

Починаючи з XVI століття в українській церкві проходять кардинальні зміни в галузі духовного співу. Поєднання старих традицій монодійного співу з новими досягненнями західноєвропейської музичної культури, зокрема багатоголосся, стало значним здобутком цього періоду і мало величезний вплив на формування новочасних співів. Та протягом тривалого часу ця галузь не була досліджена українськими музикологами в зв’язку з різноманітними причинами. Лише в 70-х рр. XX століття з’явилися праці про багатоголосу музику українських науковців О.Шреєр-Ткаченко, Н.Герасимової-Персидської, О.Цалай-Якименко. Науковці ж діаспори, майже не маючи доступу до джерельних пам’яток, збережених в Україні, віднаходили їх за кордоном. Зокрема,

М.Антоновичем були виявлені і опрацьовані п'ятиголосні давньоукраїнські партесні концерти в м. Нови Сад (колишня Югославія) [1], які також згодом дослідила і видала Н.Герасимова-Персидська. Незважаючи на різну мистецьку вартість цих концертів, як зазначає М.Антонович, „...значення цих давньоукраїнських хорових композицій для тогочасної історії культури давньої Європи є величезне” [1; 127]. В цих композиціях національні риси тісно пов'язані із західно-європейською музикою і виявляють стильові особливості барокової доби. На цьому фундаменті виховано декілька поколінь українських співаків, музикантів, диригентів, композиторів і теоретиків, які несли цю культуру й до Росії. М.Антонович також опублікував і дав розгорнену музикознавчу оцінку знайдених проф. О.Горбачем у Сербії багатоголосних партесних композицій [1].

Про партесний спів в Україні згадує у своїй праці А.Рудницький. Він вважає, що „поширенню і розвитку партесного співу зокрема й хорового церковного співу на Україні взагалі сприяли деякі загальнополітичні події та суто релігійні обставини” [10; 48]. Але дослідження даного музикознавця є загальною констатацією відомих фактів. Якихось спеціальних досліджень джерельних пам'яток автор не подає.

М.Антонович здійснює огляд праць російських медієвістів, які говорять про впливи української музики на російську, але не надто підносять їхню роль в історії культури. Дослідник вважає це несправедливим і в своїх працях намагається довести протилежне. Досліджує М.Антонович і взаємовпливи двох культур, які стали можливими через релігійні переконання та боротьбу. Переїзди ченців-монахів з одного монастиря в інший, з України в Росію і навпаки, зробили свою справу у розвитку партесного багатоголосся Росії і України.

О.Кошиць, досліджуючи давню партесну музику, говорить, що XVI століття стало для України переломним моментом у церковному співі і значним поштовхом у вивченні досягнень Західної Європи. Митець вважає, що М.Дилецький став саме тим композитором, що заклав основи партесної музики, витворивши тим самим національний стиль багатоголосся, який оснований на „...гомофонному стилі, але завдяки „традиції мелодійного” знаменного співу, голосова більш розвинена, ніж у музиці західній...” [5; 37].

Про значний розвиток партесної музики і зв'язок її з західноєвропейськими та українськими засадами говорить і П.Маценко, засновуючись у своїх твердженнях на досягненнях російських музикознавців та О.Кошиця [7].

Значну увагу науковці діаспори приділяли і питанню написання праць з історії української музики, а саме „Конспект історії української музики” та „Нариси до історії української церковної музики” П.Маценка [7; 8], „Українська музика” А. Рудницького [10], історія церковної музики в Україні М. Антоновича (німецькою мовою) [12]. Звертаючись до цього, музикознавці переслідували благородну мету – оприлюднити досягнення національної культури, заповнити ту прогалину, яка існувала через нестачу інформації в даній галузі за межами України. Але, при цьому часто висловлювали думки, які не могли обґрунтувати і довести, в зв'язку, знову ж таки, з браком джерел і обмеженою можливістю їх дослідження. Тому часто праці з історії давньоукраїнської музики є нерівноцінними, а висловлені в них гіпотези потребують перевірки.

Отже, проаналізувавши основні праці українських медієвістів діаспори XX ст., можемо говорити про нерівномірність та нерівнозначність опрацювання різних ділянок давньоукраїнської музики. В діаспорі медієвістична галузь вивчалась і розвивалась, в той час, коли в Україні існував вакуум у дослідженні давньоукраїнської музики (радянський період). Треба зазначити, що існувала певна неузгодженість концепцій українських медієвістів та дослідників діаспори, у зв'язку з колишньою недоступністю до зарубіжних видань, а також через політичні та ідеологічні причини. Значна частина описів давньоукраїнського періоду подана з посиланнями на російських вчених-медієвістів, що є наслідком вагомої причини, недоступності джерел. Досягненням вчених діаспори є їх ґрунтовніше дослідження пізнього пласту українського церковного співу, а саме, XVI-XX століть, та використання різноманітних форм роботи, зокрема, початок дослідження розвитку різних напрямів – музичного джерелознавства у працях Ф.Стешка, видання

давньоукраїнських джерел о. М.Федорівим, висвітлення історичних і теоретичних аспектів у працях М.Антоновича, П.Маценка, О.Кошиця. Наукові досягнення вчених діаспори важливі для порівняльних досліджень в українській медієвістиці як підтвердження чи спростування певних концептуальних ідей та гіпотез.

Примітки

¹ Нині місцезнаходження тексту цього дослідження невідоме.

Джерельні приписи

1. Антонович М. *Musika sacra* // Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. Ю.П. Ясиновський. – Львів, 1997.
2. Відгуки минулого: О.Кошиць в листах до Маценка. – Winnipeg, Manitoba: Культура і освіта, 1954. – 80 с.
3. Горбач О. Зібрані статті. *Gesammelte Aufsätze*: фотопередрук. – Мюнхен, 1967.
4. Костюк Н. Федір Стешко // Український музичний архів. (Документи і матеріали з історії української музичної культури). Вип.3. – К.: Центрмузінформ, 2003. – С. 153-161.
5. Кошиць О. Про українську пісню і музику. – Нью-Йорк: Наша Батьківщина, 1970. – 17 с.
6. Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження). Автореф. дис... канд. мистецтв. – Київ, 2001. – 20 с.
7. Маценко П. Конспект історії української церковної музики. – Вінніпег, 1973. – 103 с.
8. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. Репринтне відтворення видання 1968 р. – К., 1994. – 151 с.
9. Маценко Павло – композитор, музиколог, громадський діяч. Збірник на пошану 90-ліття народин. – Торонто, 1992. – 242 с.
10. Рудницький А. Українська музика. – Мюнхен: Вид-во „Дніпрова хвиля”, 1963. – 390 с.
11. Федорів М. Українські богослужбові співи: у 3 вип. – Вип.3. – Івано-Франківськ: Нова зоря, 1997. – 143 с.
12. Antonowycz M. *Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirschenmusik Osteuropas*. – Munchen, 1990. – 374 s.

Резюме

У статті розглядаються наукові розвідки з медієвістики, підготовлені українськими науковцями діаспори – Ф.Стешком, П.Маценком, О.Кошицем, М.Федорівим, М.Антоновичем, А.Рудницьким.

Summary

In this article the author shows the common contribution of medievists in Diaspora to the development of Ukrainian music science. F.Steshko, P.Matsenko, O.Koshyts, A.Rudnytskiy, M.Fedoriv, M.Antonovych were the authors and originators of this science abroad. The preferens of their scientific works is that all of them had access to the old Ukrainian (music) sources abroad. Nowadays, the disproportional and unequal research works of scientists in Diaspora make impossible to mark their masterpieces properly.

УДК 787.5/.6

Н.Б. Брояко

ЗВУКОВИДОБУВАННЯ НА БАНДУРІ: ЕВОЛЮЦІЙНИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМИ

У сучасних умовах динамізації широкомасштабних процесів суспільно-політичного, соціально-економічного та національно-культурного відродження України особливо гостро постає питання морального оздоровлення нації на ґрунті духовної та культурної спадщини народу. Сучасне мистецтвознавство у своєму розвитку охоплює все ширше коло мистецько-духовних надбань, серед яких важливе місце посідає сучасне бандурне мистецтво, яке, однак не дістало належного висвітлення в мистецтвознавстві, особливо з точки зору техніки звуковидобування.

Специфіка сучасних культуротворчих процесів, особливості розвитку музичної культури та виконавства зокрема зумовлюють потребу науково осмислити феномен бандурного мистецтва з позицій системно-цілісного та еволюційно-процесуального підходів. Як відомо, майбутнє твориться минулим. Отже, наукова новизна перспектив бандурного мистецтва залежить від осмислення еволюції та основних закономірностей акустичних можливостей інструмента і особливостей звуковидобування: осмислення науково-теоретичних основ та художньо-практичного досвіду, усвідомлення принципів, форм і методів функціонування виконавського апарату бандуриста.

Як же видобути на бандурі звук, якому, окрім сили, об'ємності, тривалості, однорідності у різних регістрах, притаманна найдорогоцінніша властивість – красивий, чистий тембр?

У звуковидобуванні на бандурі вирішальне значення мають чотири, введені нами, основні фактори взаємодії ігрового апарату та струни: 1) спосіб контактування зі струною: пучковий, нігтьовий, комбінований; 2) сила тиску як міра вагового впливу на струну; 3) характер звільнення струни; 4) місце (точка) збудження струни.

Застосування тих чи інших способів контактування зі струною неминуче вносить зміни в забарвлення звучання, що лежить в основі темброво-інтонаційного виконавського мислення в процесі інтерпретації музичних творів. Кожна струна може мати різноманітні темброві відтінки в залежності від природи тіла, котрим збуджують струну.

При збудженні **пучкою** струна зазнає більшої площі контакту, що викликає меншу її деформацію, таким чином утворюваний звук більш м'який, пастельний, з меншим спектром високих гармонік (обертонів). Але пучкове контактування вимагає певного заглиблення в струнний звукоряд, внаслідок цього – більшої кількості часу для реалізації дотику, отож може застосовуватися майже виключно в сфері повільних або помірно рухливих епізодів.

Пучковий дотик до струни, несучи відповідне темброве навантаження в кантилені, у певній мірі відмінний від падіння пальця нігтьовим або комбінованим способом у пасажі, коли виконавець „ніби прагне викресати іскру зі струни” [1; 16]. Це дозволяє зробити висновок про суттєві відмінності в способах досягнення тембрового забарвлення кантилени та віртуозно-моторних фрагментів, які знаходяться у сфері залежності вибору тембрових фарб від способу контактування зі струною та „діалектики темпів” [1; 16].

При збудженні **нігтем** струна зазнає меншої площі контакту і викликає більш гострий кут деформації, що призводить до виникнення багатьох швидких коливань коротких хвиль, котрі породжують високі обертони відбувається темброве розшарування, коли низькі гармоніки ніби відсікаються від звукового спектра. Спосіб нігтьового контактування сприяє утворенню різкого, кришталевого звучання.

Найпоширеніший спосіб контактування у сучасному виконавстві – **комбінований** – з пучки на ніготь. Струна деформується пучкою, а завершуюче формування звукового спектра відбувається нігтем. При комбінованому контактуванні виявляється повна обертональна палітра бандурного звука. Цей спосіб зручний у застосуванні: не вимагає такої суворої диференціації дотику, як у пучковому або нігтьовому контактуванні; дозволяє формувати звук, різноманітний за мірою соковитості та об'ємності у необхідних темпах та динамічних градаціях.

Невід'ємною ланкою звуковидобувного процесу є **сила тиску** на струну, тобто формування величини амплітуди коливого руху струни. Якщо струна фортепіано, збуджена ударом молоточка, починає коліватися від свого положення рівноваги, то бандурна струна, відтягнена

пальцем в сторону (здеформована) і відпущена (звільнена) починає свої коливання від точки заданого відхилення стосовно положення рівноваги.

У фортепіанну і баянну методологію органічно ввійшли метафори, що використовуються для визначення (характеристики) різноманітних способів звуковидобування: „проростання” пальців у клавіатуру (вираз С.Рахманінова); „занурення” в клавіатуру, як у пружну матерію (вираз Г.Нейгауза); відчуття „дна” клавіатури і т.п.

Між бандуристом та інструментом немає проміжних інстанцій, котрі б відокремлювали музиканта від самого джерела звука, виконавцеві не потрібно створювати ілюзій дотикового зростання органіки тіла з інструментом. Виконавець-бандурист контактує з пружним тілом струни і впливає на нього, як на звуковий випромінювач, безпосередньо, тобто на певну мить тіло виконавця і тіло струни **реально** стають одним цілим.

Отож, для повного виявлення органічності контактування виконавця з інструментом та сутності природи звукоутворення на бандурі вважаємо за доцільне ввести в бандурну методологічну термінологію поняття „**занурення в струну**”, як таке, що розкриває процес формування амплітуди коливного руху струни, та поняття „**дно струни**”, як таке, що розкриває можливу степінь (міру) деформації струни під дією сили тиску на неї.

Ступінь „занурення” в струну залежить від глибини її „дна”. „Дно” струни лежить на межі максимально-допустимої її деформації. Якщо перейти цю межу, то струна набуде негармонійних коливань, призвуків (у низькому регістрі), або відбудеться її обрив (у середньому та високому регістрах). Як зазначалося вище, величина амплітуди впливає на гучність, тривалість та темброве забарвлення бандурного звука, отже, „занурення” в „дно” струни є необхідним компонентом народження повнокровного, об’ємного, огранованого бандурного звучання.

Глибина „дна” залежить від пружності струни, тобто від її маси, довжини та сили натягнення: чим нижчий регістр на бандурі, тим глибше „дно” струн, чим вищий – тим воно мілкіше.

Але однакова глибина „дна” (величина амплітуди) однієї і тієї ж струни при **різному характерові її звільнення** продукує відмінний за характером початку (атаки) та інтенсивності (міри затухання) звук.

Звичайно, способів звільнення струни в залежності від емоційно-художнього навантаження – безмежне розмаїття. Розглянемо два полярні – швидке й повільне звільнення.

При **різкому звільненні струни** відбувається нерівномірний розподіл збудження коливаючих частин по її довжині; вступають в дію інерційні сили коливаючих частин, які призводять до нерівномірної конфігурації коливань перехідних процесів. Це призводить до **швидкого наростання та встановлення** коливань, додаткової витрати коливної енергії струни і, як наслідок – до **інтенсивнішого затухання** звука.

Швидке звільнення струни та стрімке, „пікоподібне” встановлення коливань вважаємо „**жорсткою**” або „**твердою**” атакою звука на бандурі.

Отже, в момент атаки звука відбуваються зміни в характері коливань струни. Виникають короткочасні, негармонійні призвуки, які потім зникають. За час атаки швидко наростає інтенсивність звучання. Крива наростання, її форма і час утворюють так званий „фронт атаки” [4; 97]. У фортепіанного звука наростання відбувається майже миттєво – фронт атаки крутий. Пологий фронт характерний для багатьох духових інструментів (наприклад, для валторни або для органа).

Виконавець-бандурист, завдяки керованості процесу наростання інтенсивності звука, може досягти як крутого, так і пологого фронту атаки. При крутому фронті атака створює враження різкої, чіткої, „твердої”, при пологому – „м’якої”.

Якщо при швидкому звільненні після заданої амплітуди струна ніби вислизає з-під пальця, то при **повільному** звільненні після заданої амплітуди амортизуючою дією пучки гальмується рух струни, друга амплітуда коливного руху струни зменшується. Таким чином зменшується пік деформації в місці збудження, що призводить до більш рівномірного розподілу збудження коливаючих частин по довжині струни.

Струна коливається більш узгоджено, виявляючи властивий їй спектр із мінімальною втратою коливної енергії, і, як наслідок – відбувається більш тривале затухання коливань.

Повільне звільнення струни з відносно повільним встановленням коливань вважаємо „м'якою” атакою звука на бандурі.

Звичайно, на слух не можна оцінити швидкість встановлення коливань при швидкому чи повільному звільненні, але спектральні, динамічні та інтонаційні зміни, що відбуваються у фазі атаки, не зважаючи на відносну короткочасність, накладають надзвичайно сильний відбиток на сприйняття тембру, який помітно змінюється в залежності від швидкості наростання коливань.

При „пікоподібній”, „твердій” атаці в результаті відповідних коливних процесів у спектрі звука домінують високі гармоніки. Особливо при нігтьовому контактуванні звучання виграє в блисківі” [7; 15], і за цей характерний тембр бандуру називають **срібноструною**.

При „м'якій” атаці гармонійно (рівномірно) збуджена струна максимально виявляє притаманний їй спектр гармонік. Домінування високих обертонів регулюється способом контактування зі струною.

Як зазначалося вище, бандурна струна неоднорідна за своїми динамічними, тривалісними та тембровими властивостями в залежності від **місця її збудження**. Це зумовлено акустично-фізичними властивостями струни, яка має більшу пружність в місцях кріплення. В зв'язку з цим при однаковій частоті коливань швидкість коливного руху струни не однакова в різних її ділянках і залежить від амплітуди коливання – амплітуда коливання **середньої** частини струни більша за амплітуду коливання крайніх її частин, рух струни в центрі швидший, ніж у крайніх її частинах.

Неоднорідність пружності струни спричиняє до нерівномірності „дна” по її довжині.

Посередині струна менш пружна і має глибше „дно”, отже, після збудження має найбільш яскраві динамічні, тривалісні та темброві можливості в залежності від способу контактування, міри занурення та характерові звільнення.

Переміщення точки збудження в зону збільшення пружності струни зменшує її „дно”, і, таким чином, збіднює динамічні, тривалісні та темброві можливості. Для досягнення звукової політності в такій точці збудження найдоцільніше **нігтьове** або **комбіноване** контактування, яке при мінімальній площі контакту зі струною призведе до максимально можливого кута деформації струни і створить умови для виникнення більш різкого та гучного звучання. Невелике „дно” унеможливує в процесі занурення в струну регулювати її амплітуду, отже найдоцільніший характер звільнення – **швидкий** – „тверда” атака.

Таким чином, у звуковидобуванні на бандурі всі фактори взаємодії ігрового апарату та струни взаємозумовлюють один одного.

Виходячи з наведеного, можемо зробити наступні висновки:

1. Струнний звукоряд не однорідний за динамічними, тривалісними та тембровими властивостями як по вертикалі, так і по горизонталі.

2. Для досягнення однакової сили звука на струнному звукоряді в міру зростання звуковисотності необхідно застосовувати більшу силу для подолання опору більш пружної струни.

3. Динамічні можливості струни не повинні оцінюватись ізольовано від її тембрових характеристик. Більше того, темброві засоби на бандурі впливають на виразність нюансування. Одного і того ж нюансування можна досягти, в залежності від художнього завдання, використовуючи також різноманітні темброві можливості.

4. Звук на бандурі – постійно змінюване в часі за гучністю, тембром і тривалістю звукове явище.

5. Спосіб контактування, сила тиску на струну, характер атаки та місце збудження впливають на формування тембрових, динамічних та тривалісних характеристик бандурного звука.

6. Усвідомлення і відчуття „дна” струни та міри занурення в неї допомагають виконавцеві

якнайточніше виявити динамічні, тривалісні та темброві властивості струнного звукоряду бандури в залежності від її регістру.

7. Один і той же звук на бандурі, в залежності від його гармонічного середовища і під впливом динамічного відтінку, можна відтворювати як більш високий, або більш низький.

8. На бандурі струни з більшою звуковисотністю мають менші динамічні можливості.

9. Вибір тембрових барв залежить від способів контактування зі струною та „діалектики темпів”.

Якщо музичний інструмент матеріалізує ідеальні звукові образи і, збагачуючи, оновлюючи реальний світ звуків, формує нові, більш цікаві музично-звукові уявлення [4; 89], то виконавець своїм єством, своїм високим художнім смаком та інтелектом повинен стати його життєдайним творцем і трепетною душею, наповнюючи механічну плоть живим розмаїттям емоцій та душевідчужань. Тільки в такому поєднанні оточуючий світ і сутність людського буття у ньому відкриються нам у багатомірному звуковому просторі художнього образу музичного твору. А виконавцями волі бандуриста, „безпосередніми творцями” [5; 107] бандурної гри є пальці, ті його частини, які стають посередниками, провідниками на шляху від серця виконавця через лабіринт струн та дек до серця слухача.

Різноманітне поєднання основних факторів взаємодії ігрового апарату зі струнним звукорядом формує основні способи звуковидобування – щипок, удар, синтетичний спосіб – та їх різновиди.

Чи можна вважати сучасне інструментальне виконавство на бандурі традиційним за способами звуковидобування?

М.Лисенко у фундаментальному науковому рефераті „Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая” пише: „...Лівою рукою виконавець охоплює гриф, натискаючи великі струни або ж щипаючи малі струни. Права рука перебирає струни – як великі, так і малі – пальцями, причому на другий палець надіто наперсток – металеве широке кільце, що переходить за перший суглоб пальця; в це кільце вставляється виструганий кусочок дерева (кісточка) з лози або ліщини, якою кобзар зачіпає під час гри за струни, щоб утворити дужчий різкіший звук” [3; 19].

Наведений приклад виконавства на бандурі одного із останніх кобзарів-професіоналів минулого століття слід вважати класичним, бо, народившись на зорі XIX ст. (в 1803 р.), Остап Вересай, природно, в значній мірі запозичив та зберіг прийоми гри і характерні особливості співу своїх вчителів-вихованців XVIII ст.

Аналізуючи спостереження М.Лисенка про „атрибути” засобів звуковидобування О.Вересая, можемо зробити висновок, що звуковидобування здійснювалося в основному двома пальцями – великим (першим) і вказівним (другим). У мілкій техніці, якщо так можна висловитись, перевага надавалася вказівному пальцюві, який був споряджений спеціальним пристосуванням, аналогом якого є сучасні **штучні нігті**. Другий палець, зафіксований у першій фаланзі, не мав можливості виконувати згинально-розгинальні рухи, отже видобував звук **ударом**, ковзаючи зі струни на струну. Активна участь у процесі звукоутворення середнього пальця видається проблематичною (сумнівною), інакше до нього також було би пристосовано кільце з кісточкою.

Я.Пухальський, розглядаючи у „Методиці гри на бандурі” питання еволюції постановки і звуковидобування, як наслідок модернізації інструмента, згадує, як у дитинстві (наприкінці 20-х років XX ст.) спостерігав за виступами бандуристів: „Зустрічалися виконавці, які надягали кісточку на два-три пальці”. Далі автор зазначає, що недосконалі штучні нігті, фіксуючи нігтьову фалангу, не дозволяли застосовувати прийом гри **щипок**. Основним рухом під час звуковидобування був ковзний удар [6; 34].

Отже, спосіб звуковидобування **удар** при виконанні окремих нот і гамоподібних послідовностей у бандурному виконавстві слід вважати традиційним.

Вихованець кобзарсько-бандурних виконавських традицій XIX ст., Г.Хоткевич у „Підручнику

гри на бандурі” подає розгорнутий розділ, присвячений звуковидобуванню – „Щипання”. Автор, вказуючи на фізіологічні відмінності пальців, розглядає процес звуковидобування кожного пальця зокрема, і, вперше в бандурній методології, вирізняє три різновиди щипка, хоча й не класифікує їх як пучковий, пучково-нігтьовий (комбінований) та нігтьовий: а) пучковий – „... струни беруться тим кінчиком пальця, що знаходиться якраз біля нігтя; шкіра тут досить тверда, тому і звук приходить сильний, чистий”; б) пучково-нігтьовий – „...коли звука треба сильнішого – тоді разом з кінцем пальця починає зачіпати струну й ніготь”; в) нігтьовий – „...при акордах же найдужчий палець згинається в суглобі і бере струну самим вже нігтем” [8; 11].

Не вирізняє Хоткевич **удар** як відмінний прийом звуковидобування, а, розглядаючи висхідне і низхідне ковзання пучкою та нігтем, які фактично є послідовністю ударів, подає його також у розділі „Щипання”. Про будь-які аналоги штучних нігтів автор не згадує.

З вищезазначеного можемо зробити висновок, що щипок (та його різновиди) має давні історичні виконавські корені у кобзарсько-бандурному мистецтві, і є, поруч з ударом, традиційним способом звуковидобування.

Для сучасного бандурного виконавства, поруч із актуальністю збереження кобзарсько-бандурних традицій, все більш характерним стає „логічний підхід у виявленні художньої ідеї” [1; 6], а динамічність, яскрава емоційність інтерпретації, як відтворення складності і напруженості життя в сучасному світі – важливою вимогою виконавської естетики наших днів.

Паралельно з прогресом у галузі художніх установок і під його впливом збагачується і спектр виражальних прийомів.

Так, прагнення до природності, переконливості трактовки і стильової чистоти змусили відмовитися від перебільшеної патетики у виконанні, тому скоротилася кількість висхідних і низхідних ковзань, які в рамках однієї мелодичної побудови у поєднанні зі щипком призводять до тембрової різноманітності.

„Гра з відбоєм” також майже не застосовується у концертному академічному репертуарі сьогодення. Для того, щоб запобігти втраті цього надзвичайно цікавого нігтьового способу звуковидобування, необхідно не тільки бережливо відроджувати класичний кобзарський інструментальний репертуар, де цей прийом є панівним, але й активно стимулювати та збуджувати сучасну композиторську думку.

Різнманітні барви відтворюваних звуків викликають до життя адекватні „емоційно-виражальні” [2; 100] звукоутворювальні рухи, котрі формують основні способи звуковидобування на бандурі – щипок, удар, синтетичний спосіб, та їх різновиди.

Щипок – основний прийом гри правою рукою, який виконують кінчиком пальця, підіймаючи при цьому першу і другу фаланги так, щоб палець залишався над струною і не ховався в долоню.

Розрізняють такі різновиди щипка: 1) пучковий, 2) нігтьовий, 3) комбінований (з пучки на ніготь).

Відмінні вони за способом контактування зі струною та характером її звільнення.

Для пучкового і нігтьового різновиду характерні **однотипність** природи процесу як контактування, так і звільнення струни. В першому випадку при контактуванні відбувається взаємозанурення струни та пучки, вивільнюється струна також з „обіймів” пучки. В другому випадку струна і при дотикові, і в момент звільнення контактує тільки з нігтем.

При комбінованому щипкові дотик до струни і її деформація відбуваються пучкою, а момент звільнення – нігтем. Палець у процесі хапального руху ніби „зсувається” з пучки на ніготь.

Удар активно використовують у процесі звукоутворення як лівою, так і правою рукою. Майже випрямлений палець б’є по струні, а потім сповзає з пучки на ніготь і падає на сусідню струну (по Баштану).

Розрізняють такі різновиди удару: 1) комбінований; 2) нігтьовий.

Відмінні вони за способом контактування зі струною. В першому випадку виконавець контактує пучкою, в другому – нігтем. Звільнення струни в обох випадках відбувається

нігтем.

Слід зауважити, що вагомим фактором при виборі того чи іншого різновиду способів звуковидобування, окрім реалізації художньої ідеї, є індивідуальні особливості фізіологічної будови кінчиків пальців виконавця, про що зазначають всі без винятку автори бандурної науково-методичної літератури, а також суміжних за способами звуковидобування інструментів – арфи та гітари.

Узагальнюючи нескінчену множинність індивідуальних фізіологічних ознак, вирізимо два найхарактерніші типи будови нігтьової фаланги.

Перший: край пучки щільно прилягає до нігтя, форма м'якої частини першої фаланги в напрямку до зовнішнього краю нігтя полога.

Другий: форма пучки випукла, і між її краєм та нігтем утворюється значний просвіт.

Виконавцеві з першим типом будови нігтьової фаланги доступні всі різновиди звуковидобування. В другому випадку найзручніші способи звуковидобування – нігтьовий та пучковий, тому що при комбінованому способі під час „сповзання” з пучки на ніготь може утворюватися значний призвук.

Широко застосовується у виконавській практиці при видобуванні інтервалів та акордів поєднання в межах одного співзвуччя різних способів звуковидобування – щипка та удару. Такий прийом пропонуємо назвати „синтетичним”. Використовують його або як можливість надати звучанню інструмента особливо вишуканого забарвлення, або як технічно найбільш доцільний у співзвуччях широкого розташування, або для виділення верхніх звуків у акорді [2; 34].

Художня значимість синтетичного способу особливо відчутна у виконавському прочитанні старовинної та барокової літератури, у прагненні наслідувати артикуляційну природу інструментів тієї епохи (зокрема клавесин, лютню), тим самим значно розширювати виражальні можливості бандури.

Відмінності звукоутворювальних рухів при реалізації удару та щипка по різному впливають на степінь деформації струни та характер її звільнення. Внаслідок цього відмінні коливні процеси струни спричиняють до утворення відмінних за тембром, характером атаки та затухання звуків.

Отже, трансформаційні процеси в сучасному українському бандурному виконавстві потребують подальшого ґрунтовного наукового осмислення.

Джерельні приписи

1. Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. – Л.: Музыка, 1988. – 112 с.
2. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. – К.: Музична Україна, 1984. – 112 с.
3. Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. – К.: Музична Україна, 1978. – 96 с.
4. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1982. – 300 с.
6. Пухальский Я.Г. Методика обучения игре на бандуре. – К.: Госконсерватория, 1978. – 98 с.
7. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М.: Сов. композитор, 1977. – 189 с.
8. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. – Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 1909. – 20 с.

Резюме

Аналізуються особливості звуковидобування на бандурі в контексті репертуару. Звернуто увагу на способи звільнення струни в залежності від емоційно-художнього навантаження

виконавця.

Summary

The particularities of the extraction sound are Analysed on string-pizzicato instrument in context of the repertoire. Emphases is spared by way of the liberation of the string depending on emotional-artistic condition of the performer.

УДК 786.8.071.2:159.91

В.Ф. Князев

ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ БАЯНІСТА

У процесі формування виконавської майстерності важливою ланкою є синтез різноманітних граней людської психіки, чітка взаємодія психофізіологічних чинників. Висвітленню різноманітних аспектів цього питання, в контексті психологічної взаємодії „композитор-виконавець-слухач”, присвячені праці Ю.Акімова [1], В.Бардаса [3], А.Віцинського [8], Г.Когана [11], які акцентують увагу на проблемах музичної психології у фортепіанному та баянному виконавстві; Ю.Бая [2], що подає відповідні рекомендації стосовно вдосконалення структури музично-ігрових рухів баяніста; серед інших авторів відзначимо праці В.Білоуса [4], який розглядає психологічні передумови виконавської майстерності домриста; Л.Бочкарьова [6], який описує застосування психологічних знань у практичній діяльності музиканта-педагога; Ю.Заболоцького [10], що аналізує психологічну організацію мислення музиканта-виконавця. Частково цього питання торкається М.Давидов, подаючи загальну картину слухо-моторних дій баяніста [9].

Проте з позицій загальної психології психофізіологічні основи та специфічні особливості виконавської майстерності баяніста практично не висвітлені. Саме в цьому і полягає актуальність та новизна нашого дослідження.

Мета статті – висвітлити психофізіологічні основи формування ігрової майстерності баяніста з урахуванням і узагальненням здобутків виконавської та науково-дослідницької практики.

Психофізіологічні основи формування виконавської техніки баяніста включають як загальнонагомі для всіх інструментальних спеціальностей поняття – мислення, увага, воля, відчуття і сприйняття, уявлення, пам'ять, емоції, так і специфічні, пов'язані із вирішенням певних художніх завдань засобами, що притаманні конкретному інструменту. Це – координація, штрихова техніка, динаміка виконання, розкриття змістовності мелодичної та гармонічної структур, що виливається в оптимальну художню реалізацію композиторського задуму.

У загальній психології психофізіологічний аспект мислення розглядається як процес пізнавальної діяльності, що характеризується опосередкованим відображенням дійсності, аналізом, синтезом, узагальненням умов та вимог для вирішення завдання, а також способом його втілення [17; 314]. Психологи розрізняють три види мислення: практично-дійове, наочно-образне, словесно-логічне. У діяльності музиканта, зокрема, баяніста, переважає наочно-образна форма мислення, якій властиве вирішення завдання на основі уявлення ситуації та образу, аналізу, порівняння, узагальнення предметів і явищ.

Художньо повноцінне виконання базується на правильній взаємодії інтелектуальної (музичне мислення) та емоційної сфер, музичного слуху й моторики, що приводяться до спільного знаменника вольовим зусиллям [14; 12].

Співвідношення музичних і технічних аспектів у роботі виконавця, їх послідовність відомий педагог-піаніст Е.Ліберман формулює так: від розуміння, осмислення музики до технічної роботи, і потім, у процесі технічного опрацювання, до більш високого осмислення

музики. При логічній діяльності ці два аспекти об'єднуються в один виконавський процес [12; 10].

У своїй роботі виконавець аналізує мелодію, гармонію, музичну форму, стиль твору, підбирає найбільш зручну аплікатуру, визначає штрихове забарвлення і на основі цього робить певні висновки, узагальнення. Складається уявний музично-слуховий образ, який він намагається наочно втілити.

Мислення музиканта-виконавця має слухомоторну природу: він думає „слухом-руками”, перетворюючи відтворений звук у факт художньої цінності” [7; 182]. Разом із тим виконавська техніка не тільки реалізує творчі наміри артиста, але й сама, в міру свого розвитку, впливає на його творчу думку. Для повноцінного виконання твору на інструменті, виконавець повинен мислити ідейно-образно, асоціативно, темброво, динамічно, артикуляційно, агогічно, моторно, тактильно. Всі ці елементи й становлять складові специфічного виконавського мислення, розвиток якого є однією з умов формування виконавської майстерності.

М.Давидов виділяє вузький та широкий аспекти виконавського мислення. Вузький аспект – це всебічний контроль конкретного звучання в дії, тоді як широкий – синтез усіх виражальних засобів втілення музично-образного змісту твору, інтерпретації уявного задуму композитора [9; 33-34].

Воля є основною психологічною передумовою успішної виконавської діяльності. Вольові дії завжди цілеспрямовані та взаємопов'язані з мисленням. Усвідомлюється певна ціль, добираються засоби для її досягнення, з'являється вольове зусилля, спрямоване на її втілення, а процес самої дії коригується й контролюється мисленням. Вольові якості особистості найбільш яскраво прослідковуються у наполегливості, витримці, самостійності.

Наполегливість, цілеспрямованість формує здатність до тривалих робочих зусиль, що переслідують певну визначену мету. У підготовці виконавця, що вимагає тривалої, копіткої роботи над собою, значення наполегливості у досягненні мети важко переоцінити.

Витримка виявляється у здатності керувати своїми діями в екстремальних ситуаціях. Ця риса найбільш яскраво прослідковується під час концертних виступів та конкурсних змагань.

Самостійність характеризується вірою у свої особисті знання, інтуїцію, вміння самостійно ставити цілі і практично реалізувати їх.

У розвитку вольових якостей особистості виконавця ключову роль відіграють стимул, бажання, ясність мети та мотивація дій, зосередження уваги на певному об'єкті.

Основою будь якої цілеспрямованої діяльності і особливо музично-виконавської, є увага, що характеризується зосередженістю послідовного мислення суб'єкта в даний відрізок часу на безперервному процесі-дії. Увага може бути навмисною (вольовою) і ненавмисною (рефлекторною). Навмисна увага виникає в процесі вольових дій, обов'язку. Ненавмисна має випадковий характер і виникає під впливом безпосередніх вражень, інтересу. Інтерес присутній і при ненавмисній увазі, але він є наслідком самої роботи, її організації, послідовності. Спеціальними видами уваги є увага концентрована, що охоплює мінімальну площу даного об'єкта, не відволікаючись від нього і не сприймаючи інші подразники, і увага розподілена, що максимально охоплює об'єкт, ситуативно зосереджуючись на тому чи іншому його аспекті.

Музиканту-виконавцю необхідно оперувати обома видами уваги, свідомо переводячи один вид уваги в інший. Так, на початковому етапі роботи над твором, увага здебільшого концентрується на певних аспектах музичного матеріалу, наприклад, музичному тексті, штрихах, динаміці. Концертне ж виконання передбачає активніше застосування розподіленої уваги. Для повноцінної скоординованості роботи рук баяніста (міхопальцева артикуляція), „характеру рухів (одночасне виконання різних штрихів у багатоплановій фактурі), загальної психомоторної координації” [9; 152], роль розподіленої уваги важко переоцінити. Свідоме використання інструменталістом найважливіших властивостей уваги в процесі роботи над музичним твором сприяє більш оперативному опрацюванню музичного матеріалу, а при концертному виконанні – досягненню більш високого рівня стабільності гри.

Домінуюче значення для повноцінної роботи та скоординованості ігрового апарату баяніста відіграють слухо-м'язеві уявлення, що сприяють якісному клавіатурному відтворенню музичної думки.

Про те, що якісне відтворення виконавцем музичного матеріалу відбувається тільки у тому випадку, якщо виконанню передують наявність чіткої звукової уяви про музичний матеріал і художній образ, тобто результату, на досягнення якого спрямована дія, наголошується у працях багатьох видатних виконавців та педагогів (Г.Коган, К.Мартінсен, Г.Нейгауз [11; 13; 15]).

З психофізіологічної точки зору, уявлення – це бачення і слухове відтворення певних образів і ситуацій подумки. Можливість уявляти результати праці до початку її втілення дозволяє орієнтувати й коригувати сам процес діяльності музиканта, допомагає цілеспрямовано мобілізувати волю та енергію, сприяє відбору доцільних технічних засобів у досягненні мети, загострює бачення перспективи розвитку музичного образу.

„Психологічною передумовою набуття виконавської майстерності є попереджувальні та коригуючі слухо-моторні уявлення музично-ігрових дій. Добре засвоєний навик комплексного слухо-моторного попередження музично-ігрового процесу сприяє формуванню художньої техніки, повністю підпорядкованої інтерпретаторським намірам виконавця” [9; 41].

Однорідність механіко-технічних вирішень у побудові звукоряду та аплікатурних принципів, що можна простежити в інших інструментах, на баяні має специфічне втілення. У цьому аспекті баян унікальний. Він вирізняється, передусім, тримануальністю клавіатур, дві з яких однорідні й побудовані на основі хроматичного звукоряду, готова ж система має квінтовий звукоряд і набір готових акордів. Причому притаманні інструменту взаємозв'язки просторово-рухальних і звуковисотних уявлень в умовах правої й виборної клавіатур мають протилежну спрямованість. З підвищенням звукоряду права рука спрямовується вниз, а ліва рука – вгору. Все це створює певні незручності при освоєнні інструмента через неоднорідність просторово-рухальних уявлень виконавця.

У баяністів інколи спостерігається першочерговість відтворення клавіатурних малюнків, тобто домінування рухового компонента над слуховим. Цьому сприяє специфіка інструмента, де гучність звучання фактично не залежить від сили натискання на клавіші, що призводить, подекуди, до певної механічності у виконанні. В результаті, часто спостерігається домінування техніцизму над слуховою сферою, бо при сталому звукоряді баянної клавіатури можливе механічно-рухове відтворення тексту. Натомість, наприклад, слух скрипаля нерозривно пов'язаний з ігровими відчуттями і відрізняється загостреною звуковисотною чутливістю; виконання ж на роялі пов'язане із постійним контролем сили звучності, туше та відчуттям клавіатури.

Більша чи менша автоматизація ігрових рухів є обов'язковою умовою для музично-виконавського процесу. Відомо, що „будь-який новий рух проходить під контролем свідомості з постійною тенденцією до автоматизації” [14; 13]. Для виконання на баяні це особливо важливо. Проте заштампованість ігрових операцій, слухова бездіяльність, фактична розірваність моторики зі слуховою уявою, незалежність баянної динаміки від торкання клавішів, відіграють негативну роль, бо притуплюють слуховий контроль над звучанням. П'єса може існувати в уяві виконавця не як звуковий образ, а як послідовність клавіатурних малюнків та аплікатурних штампів, тобто стала температура дозволяє баяністу, не відштовхуючись від слухових уявлень, запам'ятовувати і відтворювати музику механічно, з допомогою звичних м'язево-рухальних асоціацій.

Професійний рівень музиканта визначається багатством звукової палітри, яку він може відобразити засобами свого інструмента. Рівень виконання видатних виконавців-піаністів чи скрипалів легко відрізнити по характеру legato, співучості звука, особливостях тембру, гарному туше. Всі ці критерії однаковою мірою стосуються і баянного мистецтва. Засобами міхопальцевої артикуляції та штрихового колориту на інструменті можна досягнути великої тембрової різнобарвності та динамічної виразності. Вираз А.Рубінштейна про фортепіано („Ви думаєте, що це один інструмент? Це – сто інструментів”) є актуальним і стосовно баяна при досконалому володінні штриховою технікою в поєднанні із застосуванням широкого тембрального потенціалу інструмента. Проте для того, щоб досягнути якісного звука, його потрібно передусім уявити, чути

й контролювати. Якщо у фортепіанній та скрипковій методиках положення про першочерговість слухового методу виховання виконавця загально визнані, то у баянній – слух розглядається переважно з точки зору його контролюючої функції.

Специфічність музично-виконавських якостей різних інструментів визначає їх виразові можливості й недоліки у порівнянні з вищими критеріями музичної виразності, що притаманні оркестру та людському голосу. Прагнення до відтворення оркестровості оригінальними засобами, через втілення якої відбувалося зростання таких класичних інструментів, як скрипка, орган, фортепіано, спонукає до уявлення ідеального, оркестрового звучання і сприяє збагаченню виконання більш тонкими тембровими відтінками, певною багатоплановістю звучання, позитивно впливає на виразність виконання багатоголосних інструментів, яким є баян, спонукає до витонченої артикуляції та вишуканого нюансування. Камерна природа баяна дозволяє повноцінне втілення усіх цих показників.

Отже, для ефективного технічного відтворення та інтерпретації музичного твору, провідною є роль слухових та рухових уявлень, які формуються на основі відчуття та сприймання.

Відчуття лежать в основі чуттєвого пізнання світу. Діяльність у досягненні мети регулюється відчуттями, що забезпечують її художню доцільність. Для музиканта домінуючого значення набувають слухові відчуття, адже їм належить провідна роль у виконавській техніці. Базовими у роботі виконавця-баяніста є слухові, дотикові, рухові та зорові відчуття.

Наявністю в сучасного готово-виборного багатотембрового баяна трьох клавіатурних систем – хроматичної, кварто-квінтової і готових акордів, їх дублюючі можливості, система перемикання реєстрів – передбачається присутність певних орієнтовно-дотикових відчуттів і клавіатурних зв'язків, специфіка яких полягає в їх множинності, варіантності. Це ставить баяніста у своєрідні виконавські умови, відмінні від інших інструменталістів, а саме: обмеженість зорового контролю за правою клавіатурою і повна відсутність огляду лівої значно знижує позитивний аспект зорового фактора, водночас збільшуючи вагомість дотикового та рухового. У баянному виконавстві зростаючу роль відіграють орієнтовно-дотикові сприйняття, рухові відчуття та уявлення, що засновані на чіткому усвідомленні будови клавіатур інструмента, що сприяє оптимальному вирішенню виконавських завдань.

Високорозвинута осяжність клавіатури має важливе значення у виконавстві і пов'язана з формуванням відповідних дотиково-рухальних відчуттів. У баянному мистецтві вони набувають особливої актуальності у зв'язку з опорою на них у процесі орієнтації, і є одними з домінуючих, з огляду на обмеженість зорового контролю за виконанням, що потребує вироблення наближеного, дотикового контактування пальців виконавця з клавіатурою. „Близькість рук до клавіатури, безперервність контакту й занурення в неї можна назвати однією із суттєвих специфічних властивостей баянної техніки” [9; 109]. У представників суміжних виконавських спеціальностей візуальний фактор займає більш важливе місце.

Вагомого значення набуває проблема відчуття клавіатури через використання у правому та лівому мануалах дублюючих рядів. У переважній більшості виконавці застосовують трирядну основу п'ятирядної клавіатури та використовують четвертий і п'ятий ряди як допоміжні – епізодично, відповідно, взаємозв'язок між слухом і моторикою, що формується в умовах трирядного інструмента порушується, протікає механічно, і не пов'язаний зі слуховими уявленнями. Осмислення п'ятирядної правої клавіатури як цілісної системи, є одним із джерел вдосконалення баянної техніки, що має базуватися на створенні та освоєнні нових технічних формул із використанням дублюючих рядів. У цьому аспекті, як специфічно баянну особливість слід розглядати наявність так званих „аплікатурних штампів” у мелодичних секвенційних побудовах та ефект збереження клавіатурного малюнку, що виникає в умовах акордового паралелізму. Застосування цих закономірностей має забезпечити максимальну комфортність і природність, однорідність та економність ігрових рухів виконавця, значно прискорити їх автоматизацію та віртуозну швидкість концертного виконання.

Постійне дотиково-орієнтовне відчуття повинно нівелювати нестачу візуального фактора

під час гри, крім того, цього вимагає постійний контроль за звучанням, адже тривалість звучання баяна визначається мірою витримування клавішів.

Сприйняття формуються й протікають на основі та одночасно з відчуттями. Через них також отримується інформація про навколишню дійсність. У психофізіологічному розумінні, сприйняття – це відображення предметів і явищ у сукупності їх якостей і частин при безпосередній взаємодії їх на органи почуттів [5; 195]. У музиканта-баяніста домінує слухо-музичне сприйняття, проте у читанні нотного тексту та контролі за виконанням на правій клавіатурі активну участь бере зорове сприйняття, а необхідною умовою надійності гри, особливо на лівій клавіатурі, є відчуття та сприйняття безперервного орієнтовно-дотикового контакту пальців баяніста з клавіатурою. З цією метою виконавці змушені позначати окремі клавіші на лівій клавіатурі.

Поліфункціональність роботи лівої руки баяніста – суттєвий фактор, бо крім власне ігрової функції – натискування клавіш, вона ще відповідає за звуковедення міхом. Керування звуком, емоційна забарвленість виконання на інструменті, прямо залежать від характеру міховедення. Звуковидобування на баяні пов'язане з комплексом великого різноманіття способів ведення міха й характеру туше. Притаманне інструменту міхо-пальцеве артикулювання вимагає розподіленої уваги для досягнення потрібного звукового результату та комплексного вирішення художніх завдань. Подібні комплексні дії при звуковидобуванні притаманні органу (там вони відбуваються механізовано), духовим та струнним інструментам, але здебільшого їх виконавські можливості дозволяють відтворювати більш прозору фактуру, аніж та, що зустрічається у значній частині баянних композицій. Виховання культури звука у баяністів набуває особливої ваги, бо при постійній залежності звучання інструмента від міховедення та артикуляції найменші неузгодженості у роботі рук призводять до механічності звучання. Рухові сприйняття сприяють відбору художньо-доцільних ігрових рухів у кожному конкретному випадку.

Проблема пам'яті посідає одне із провідних місць у формуванні виконавської майстерності. Відомо, що в усіх сферах життєдіяльності людини процесам пам'яті притаманні загальні закономірності. У фізіологічному плані, пам'ять є усвідомленням, збереженням та відтворенням тієї інформації, що сприйнята органами чуттів.

Відомий педагог-піаніст С.Савшинський розрізняє наступні компоненти єдиної пам'яті: моторну – тобто пам'ять на ігрові рухи і дії; образно-зорову і слухову; вербальну й логічну – пам'ять на слова й думки; афективну – на почуття й хвилювання [16; 33]. У кожній людини вирішальну роль можуть відігравати різні аспекти пам'яті. У виконавця вона, як правило, комплексна. Тут поєднуються її різновиди: слухова, зорова, моторна, емоційна, інтелектуальна.

Типовою рисою музично-слухової пам'яті є здатність запам'ятовувати мелодію, гармонію, тембр, ритм, музичну інтонацію.

Запам'ятовування виконавських ігрових рухів спирається на м'язово-моторну пам'ять. Проте у сприйнятті музиканта домінує музично-слуховий компонент пам'яті, без якого виконавські рухи, що втілюють звукове уявлення, втрачають чіткість і впевненість. Слід зазначити, що рухова пам'ять, при відмові слухової, подекуди рятує виконання. В таких випадках руки грають несвідомо, „ніби самі”, автоматично.

Слухомоторна пам'ять – це специфічна виконавська ігрова пам'ять. „Якщо одночасно із запам'ятовуванням музики слухом, рука не буде „запам'ятовувати” рухи, якими вона втілює музику на інструменті, то виконавець виявиться неповноцінним...” [16; 34]. Руки повинні запам'ятовувати напрям, швидкість руху, силу напруги м'язів, тип туше. У виконавській діяльності баяніста її значення важко переоцінити.

Технічний механізм запам'ятовування музиканта-баяніста, як і будь-якого інструменталіста, ґрунтується на усвідомленні аплікатурно-клавіатурної послідовності музично-ігрових рухів, пов'язаних із логічною процесуальністю динаміки розвитку музичного твору. Тобто факт осмислення варто прирівнювати до факту запам'ятовування. Однак аплікатурно-клавіатурна послідовність обов'язково повинна бути опанована виконавцем у процесі вивчення твору на обох клавіатурах в уяві. Отже, баяніст-акордеоніст має „бачити” клавіатуру в уяві. Цьому допомагає

і зорова пам'ять, що сприяє здатності запам'ятовувати як загальну картину нотного тексту, так і здійснення ігрових рухів. У баяністів безпосередньо зорово-рухова пам'ять не відіграє домінуючого значення у зв'язку з відзначеною вище обмеженістю огляду клавіатур. Зорове ж сприйняття нотного тексту виявляється у здатності людини „фотографувати” пам'яттю текст, коли під час виконання вона „бачить” його настільки яскраво, наче він знаходиться перед очима.

Інтелектуальна пам'ять сприймає поняття і логічні категорії, що належать до музичного матеріалу: структуру твору, послідовність технічних прийомів виконання, осмислення тонального плану, модуляцій, динамічного й драматургічного розвитку, фактури, голосоведення тощо.

При втіленні музичного задуму, інтерпретації в ігрових рухах емоційно-інтелектуальна пам'ять підказує слухові й рукам, що потрібно заграти і як воно має бути виконано. У випадках, коли слухова й моторна пам'ять відмовляють, а підсвідомий процес порушується, інтелектуальна пам'ять допомагає увійти виконавцю в потрібне русло.

Емоційна пам'ять фіксує характер звучання п'єси та інтенсивність переживання музики в ситуації концертні зали, а також відчуття, пов'язані з ігровими рухами.

Процес вивчення музичних творів напам'ять у переважній більшості виконавців проходить стихійно, на елементарній асоціативній основі та потребує великого числа повторювань.

Під час виконання поєднуються інтелектуальна та емоційна сфери артиста, націлені на художньо досконале виконання творчого завдання. У цій єдності важливим є інтелект, який слідкує, щоб змістовна емоція не перетворилась у афективне збудження.

Виконавцю-артисту повинно бути властиве в більшій мірі керування, оперування емоціями, ніж підкорення їх впливу. Він спирається на інтелектуалізовані емоції-почуття. Єдність емоціонального й раціонального факторів у музичному виконавстві виступає в особливій формі, як емоційне мислення. Саме тут відбувається органічний зв'язок між моторикою й психотехнікою [9; 192].

Емоційна динаміка у музиканта яскраво виявляється в умовах естрадної ситуації – у сценічному хвилюванні. Подекуди воно надихає, і в такому випадку дозволяє розкрити потенційні можливості концертанта, але інколи воно турбує своєю гнітючою дією та слабкою контрольованістю. Зосередженість на виконанні відіграє вирішальне значення у розв'язанні цієї проблеми. Здатність захоплюватися ним і віддавати йому всі свої психічні сили вимагає високої емоційності, артистизму, безвідмовної техніки.

Чим вищий професійний рівень концертанта, тим більшу зовнішню та внутрішню емоційно-почуттєву палітру може він відобразити у своєму виконанні. В артистичності втілена своєрідна магічна сила, котра може захопити слухача не тільки художніми якостями виконання, але й безпосереднім впливом на аудиторію особистості виконавця – його емоційністю, волею.

Від індивідуального вирішення „проблеми співвідношення емоціонального й раціонального факторів” [9; 189] часто залежить кінцевий результат формування виконавської майстерності баяніста.

Розгляд психофізіологічних чинників виконавської техніки баяніста дозволяє зробити наступні висновки:

– психофізіологічні основи формування виконавської майстерності баяніста підлягають основним закономірностям загальної психології. Вони включають в себе мислення, увагу, волю, відчуття і сприйняття, уявлення, пам'ять, емоції. Проте вирішення певних художніх завдань відбувається специфічними засобами, що притаманні даному інструменту. Це – координація, штрихова техніка, динаміка виконання, розкриття змістовності мелодичної та гармонічної структур і т.ін.

– художньо повноцінне виконання музичного твору базується на природній взаємодії інтелектуальної (музичне мислення) та емоційної сфер, музичного слуху та моторики, що приводяться до спільного знаменника вольовим зусиллям;

– технічний механізм запам'ятовування музиканта-баяніста, як і будь-якого інструменталіста, ґрунтується на усвідомленні аплікатурно-клавіатурної послідовності музично-ігрових рухів, пов'язаних із логічною процесуальністю динаміки розвитку музичного твору;

– домінуюче значення у повноцінній роботі та скоординованості ігрового апарату баяніста відіграють слухо-м'язеві уявлення, що сприяють якісному клавіатурному відтворенню музичної думки;

– особливої актуальності у баянному мистецтві набуває високорозвинуте відчуття клавіатури, в зв'язку з опорою на нього в процесі орієнтації, і є одними із домінуючих, з огляду на обмеженість зорового контролю за виконанням, що потребує вироблення наближеного, дотикового контакту пальців виконавця з клавіатурою та пов'язане з формуванням відповідних дотиково-рухових відчуттів;

– специфічною особливістю баянної художньої техніки є міхо-пальцева біфункціональність музично-ігрових рухів, їх органічна й постійна художньо-доцільна скоординованість.

Джерельні приписи

1. Акимов Ю. Исполнение как форма существования музыкального произведения // Баян и баянисты: Сборник статей. Вып.3. – М.: Сов. композитор, 1977. – С. 147-172.
2. Бай Ю. Методические рекомендации по совершенствованию структуры музыкально-игровых движений баяниста. – Запорожье, 1981. – 22 с.
3. Бардас В. Психология техники игры на фортепиано // Библиотека пианиста: Вып.3. – М.: Музыкальный сектор, 1928. – С. 130-189.
4. Білоус В. Психологічний аспект формування виконавської художньої майстерності: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Київ, 2005. – 24 с.
5. Богословский В.В. Общая психология: Учебное пособие. – М.: Просвещение, 1981. – 383 с.
6. Бочкарев Л.Л. Применение психологических знаний в практической деятельности музыканта-педагога: Методическая разработка. – М., 1981. – 27 с.
7. Вахранёв Ю. Исполнение музыки (поэтика). – Харьков, 1994. – 335 с.
8. Вицинский А. Психологический анализ работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением // Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. Музыкальная психология: Ежегодник. – М.: Музыка, 1992. – С. 186-202.
9. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. – К.: Музична Україна, 1997. – 240 с.
10. Заболоцкий Ю.Н. Воспитание и психологическая организация мышления музыканта-исполнителя // Актуальные проблемы музыкального образования: Тематический сборник научных трудов. – К., 1990. – С. 60-65.
11. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1969. – 342 с.
12. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Музыка, 1971. – 144 с.
13. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворящей воли. – М.: Музыка, 1966. – 220 с.
14. Назаров И.Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. – Л.: Музыка, 1969. – 134 с.
15. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Государственное музыкальное издательство. 1961. – 300 с.
16. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – Л.: Советский композитор, 1961. – 271 с.
17. Словарь практического психолога. – Минск: Харвест, 1998. – 800 с.

Резюме

У статті розглядаються загальнонагомі для всіх інструментальних спеціальностей поняття – мислення, воля, увага, відчуття і сприйняття, пам'ять, емоції. Прослідковано основні закономірності та положення загальної психології в контексті застосування їх у музично-виконавській діяльності баяніста.

Summary

The article considers the notions which are generally significant for all the instrumental specialties – thought, volition, attention, feeling and perception, memory, emotions. There were also traced basic regularities and principles of general psychology in the context of their application in musical and performing activity of a bayan player in the article.

УДК 78:159.98

В.М. Драганчук

ДІЯ МУЗИКИ НА ПСИХОФІЗІОЛОГІЮ ЛЮДИНИ В СУЧАСНІЙ НАУЦІ ТА ПРАКТИЦІ

Використання в сучасній психологічній і терапевтичній практиці потенційної здатності музики до дії на реципієнта є позитивною тенденцією з огляду на природню та історичну зумовленість такої дії. Проте, мусимо усвідомлювати, що далеко не завжди музичне звучання викликає резонанс в організмі реципієнта. Якщо психічна енергія, виражена в музиці, не співпадає з якісною сутністю людини, то такий вплив може викликати негативні наслідки. Тим більш важливим є це питання з огляду на можливість використання низькочастотних вібрацій в комп'ютерній музиці, що розрахована на підростаюче покоління (музичного супроводу фільмів часто сумнівного етичного спрямування, різноманітних комп'ютерних ігор, які так широко пропонуються нашим дітям). Сьогодні не є секретом, що музика залишається інструментом впливу на свідомість людини, що сприйняття підлітками музичної інформації, яка характеризується агресивним (неперіодичним) метро-ритмом, напруженими інтонаціями, що мають негативний емоційно-акустичний код, звучанням на неприродньо низьких частотах і високою гучністю, здатне блокувати духовний розвиток людини. Тому для сучасного музикознавства **актуальним є питання розробки наукового підґрунтя позитивної і негативної дії музики на психофізіологію людини**. При цьому мусимо вибрати найкраще із зарубіжного досвіду, спиратися на національну традицію та „перевести” це питання з терапевтичної сфери також і на профілактичну.

Із таких позицій актуальною музикознавчою проблемою є взаємозв'язок музики та реципієнта. Існуючі музикознавчі дослідження стосуються, в першу чергу, сприйняття людиною музичного мистецтва і значно меншою мірою розглядають **дію** музики на реципієнта. В останні роки увага до цієї проблеми активізується, в зв'язку з чим відзначимо праці колективів авторів: Б.Любан-Плоцца, Г.Побережна, О.Белов [6], С.Шабутін, І.Шабутіна, С.Хміль [14], дослідження Б.Бриліна [2], О.Філяєва [13] та ін., навчальні посібники (автори В.Петрушин [9], А.Дашак [3] та ін.). Але попри важливість цієї проблеми, вона лишається малоопрацьованою.

У нашому дослідженні **об'єктом** є сучасні наукові опрацювання проблеми дії музики на психофізіологію людини та використання цих здобутків у практиці; **предметом** – сутність дії музики на психофізіологію людини. Керуючись **метою** вивчити пріоритетні положення щодо вказаної проблеми в сучасних наукових дослідженнях і практиці, в даному контексті робиться спроба вирішити такі завдання:

- визначити сутність дії музики на психофізіологію людини на основі сучасних наукових досліджень;
- окреслити ситуацію використання психофізіологічної дії музики в сучасній суспільній практиці.

Теоретичною основою музикотерапії вже традиційно вважаються такі концепції:

- асоціативістична (різні засоби музичної виразовості як окремі елементи є основою дії музики у зв'язках, оскільки вони – причина асоціацій, що виникають суміжно з певними переживаннями);

– гештальтпсихологічна (сприйняття музичного співзвуччя є переживанням високої якісної своєрідності, єдиної у своїй цілісності (цілісний образ), що не є рівним сумі окремих музичних засобів, які використовуються для його втілення, це явище є значно складнішим);

– психоаналітична (музичний твір містить у собі відображення сексуальних символів та вираження патологічних комплексів, мистецтво бачиться як сублимація);

– теорія психічного резонансу (музика є відображенням деяких вихідних форм психічного життя через акустико-гармонічні побудови) [10; 96].

Окрім того, відомі емоційно-стресова теорія (В.Рожнов), складовою якої є терапія через творче самовираження (М.Бурно), теорія музично-образної медитативної терапії (В.Петрушин), музична психотерапія особистісно-центрованого спрямування (О.Блінова) та ін.

То в чому ж, все таки, сутність дії музики на психофізіологію людини?

На основі вивчення цього питання можна зробити такі висновки.

По-перше, музичний твір несе певну інформацію – думку, виражену музичною мовою (мовою інтонацій, ритму, тембру та ін.). Як елементи вербальної мови, так і елементи мови музичної, мають своє емоційно-семантичне навантаження та „заражають” ним реципієнта (етос).

По-друге, співпереживаючи музиці, людина здатна пережити емоційне напруження та очищення (катарсис). **По-третє**, музика викликає певні особистісні асоціації, що зумовлює зміни в настрої, самопочутті людини. **По-четверте**, музичний ритм підпорядковує собі діяльність внутрішніх органів і систем, і це дає широкі можливості для музично-терапевтичної діяльності (від змін настрою реципієнта до практики лікування загикування тощо)¹.

Але найважливішим видається наступне. Музика – психоінформаційна система. При звучанні музичного твору відбуваються звукові вібрації, які несуть певну інформацію. Саме ці вібрації й впливають на людський організм чи то позитивно, чи негативно. Оскільки позитивні й негативні слова викликають високочастотні чи низькочастотні вібрації й позитивно чи негативно діють на клітинному рівні², так і музичне мовлення викликає вібрації різного ступеня, тим самим „настроюючи” на цю хвилю людський організм.

За словами К.Яцкевича, в основі дії музики на організм людини лежить „вібраційно-резонансний принцип – принцип резонування і синхронізації вібраційних частот цілющих мелодій з вібраціями польових і клітинних структур організму. В результаті даного резонансного ефекту відбувається гармонізація структури біополя пацієнта, гармонізація його свідомості та деяких фізіологічних процесів. Відповідні цілющі мелодії, які, як правило, несуть гармонізуючі вібрації високих гармонічних рівнів, при цьому виступають в якості своєрідного камертона, за допомогою якого і здійснюється настроювання систем такого складного й багаторівневого інструменту, як людський організм” [15].

Г.Шоу висловив це таким чином: „Вібрація звуків створює енергетичні поля, що впливають на кожен клітинний наш організм, – ми „поглинаємо музичну енергію” [12; 28-29]. Тому, сприймаючи вібрації музичного твору, треба намагатися відчутти, яку енергетику несе музика і подумати, чи потрібно її сприймати. Особливо це стосується дітей, недостатньо сформовану психіку яких постійно „атакує” агресивний потік музичної суб-культури з мас-медіа, в комп’ютерних іграх тощо. (Широко відомий експеримент, під час якого акули в океані тікали від звуків-вібрацій „важкого металу”, опущених під воду, так само, як від електричного струму).

Загалом щодо дії музики на організм людини покажемо є твердження авторитетного фахівця в галузі лікування музикою соматичних захворювань С.Шушарджана: „...Музикотерапія не обмежується психоемоційною дією... музика здатна проникати в організм не тільки через органи слуху, але й через шкіру... При впливі на віброрецептори звукових хвиль певної частоти запускається протибольова система... Вперше в світі ми довели вплив музики на клітинному рівні... Реагують на музику ракові клітини, причому від однієї музики вони починають активно рости й розмножуватися, а від іншої, навпаки, їх ріст сповільнюється. Ми експериментували зі стафілококками, з кишковими паличками і підібрали таку музику, від якої ці мікроби гинуть” [13]. Вченими доведено, що музика впливає на рецептори шкіри – це те, що називаємо „чути

шкірою”.

Медицина протягом усієї історії людства застосовує на практиці властивості музики впливати на психофізіологію людини – від прадавніх народних обрядових і лікувальних співів до виникнення власне музичної терапії як окремої галузі, що широко розгорнулася у ХХ столітті.

Необхідно зауважити, що сьогодні не існує „єдиної” музичної терапії. Класифікація музично-терапевтичних методів ґрунтується на специфічності їхніх рис і цілей:

- реактивно-асоціативні, а також емоційно активізуючі;
- тренінгові, що найчастіше застосовуються в біхевіоральній терапії;
- релаксаційні, що застосовуються у різних галузях медицини, – не тільки у психіатрії;
- комунікативні, пов’язані із відчуттям суспільної комунікації;
- креативні, у вигляді імпровізації інструментальної, вокальної та рухової;
- психоделічні, екстатичні, естетизуючі, контемпліційні;
- музичний тренінг вразливості, що навчає помічати прояви і відгуки життя у музиці;
- віброакустичний або „музичне купання”, під час якого використовується спеціальну апаратура з метою проведення рецепції через усе тіло та ін. [16].

У процесі музично-терапевтичної практики склалися її форми [1; 263], які класифікуються таким чином.

I. За кількістю хворих.

1. Індивідуальна: 1) комунікативна – сумісне з лікарем слухання музики для досягнення афективного контакту; 2) реактивна – спрямування на „ефект розв’язання”, катарсис, інтенсифікацію мовної терапії; 3) регулююча – спрямування на зняття нервово-психічного напруження, часто у поєднанні з аутогенним тренуванням.

2. Групова, що часто є колективним музикуванням на найпростіших інструментах, із приспівуванням „формул здоров’я” (самонавіюванням).

II. За ступенем участі хворих.

1. Рецептивна (пасивна) – „потрапляння” під музичний вплив у формах пасивного чи активного прослуховування. Її форми: комунікативна (сумісне прослуховування музики, відтак – підтримання взаємних контактів, взаєморозуміння та довіри); реактивна (спрямована на досягнення катарсису); регулятивна (спрямована на зниження нервово-психічного напруження).

2. Активна – вираження себе в музиці через вокалотерапію (співотерапію), гру на інструментах, творчість. Застосовується найчастіше для дуже хворих осіб. При цьому подавання певних звуків „на замовлення” терапевта є значним кроком до видужування. Активна музикотерапія є терапевтично спрямованою активною музичною діяльністю: відтворення, фантазування, імпровізація.

Програми сеансів пасивної музикотерапії будуються, як правило, за такою динамікою: перший твір формує атмосферу на занятті, настрої учасників групи, готує до подальшого прослуховування; другий твір своїми динамічністю, драматизмом несе основне навантаження, його функція – в стимулюванні інтенсивних емоцій, спогадів, асоціацій проєктивного характеру; третій твір знімає напругу, він є за потребою або релаксуючим, або оптимізуючим.

Останнім часом у музично-терапевтичній практиці, поряд із традиційною музикою, все частіше використовуються етнічна, спірітуальна музика, музика стилів нью-ейдж, волд, ембієнт, етнозамальовки, звуки живої природи, а також медитативна, релаксаційна, церемоніальна, фонові і спеціальна лікувальна музика (основоположник – німецький композитор, засновник компанії Micro Music Laboratories Пітер Хюбнер) [15]. Найчастіше це різноманітні аутогенні тренування з різним ступенем ваги музики чи словесного навіювання, нервово-м’язеві релаксації, психологічні розвантаження тощо. Музично-терапевтичне розмаїття класифікується за спеціальними програмами – дитячі, для майбутніх мам, „фонові” для офісних працівників, для водіїв та ін.

Надзвичайно важливим питанням, пов'язаним із дією музики на психофізіологію людини, є ефект прихованого управління поведінкою людини в результаті впливу відповідної музики, – ефект, що здавна застосовується в духовних практиках. Сьогодні він використовується менеджерами з управління персоналом; також виникли різноманітні напрями фонові музики, музики для спорту, ритуальної музики, музики для офісів, торгових залів тощо. На робочих місцях працівникам пропонують сеанси аутогенного тренування, нервово-м'язової релаксації, психологічного розвантаження з музичним або словесно-музичним супроводом та ін.

Наприклад, у Росії розроблений аудіо-курс емоційно-вольової саморегуляції для представників силових структур „Щит” (психолог В.Анікеев та ін., композитор С.Муравйов), в якому використовується безперервне вербальне навіювання на тлі музики, що не відволікає увагу, переважно у східному стилі, з чіткими вказівками, яку частину тіла напружити чи розслабити під час сеансу. В інших розробках – наприклад, альбом „Молочний сад” з музики К.Брейтбурга – головна роль може відводитися музиці. Вербальне навіювання психолога В.Леві, спрямоване передусім на підсвідомість реципієнта, звучить із тривалими паузами, інколи ніби „розчиняється” в музиці [13].

Особливу увагу звертають на себе холосинкові аудіотехнології, що використовуються при лікуванні різноманітних психічних хвороб і розладів психіки. Автор холосинкових технологій – американський психотерапевт Білл Харріс. В чому ж полягає сутність цієї новації?

Як відомо, людський мозок є електрохімічним органом (в активному стані він виробляє до 10 ват електроенергії), електрична активність якого проявляється у вигляді мозкових хвиль чотирьох типів. Завдяки **тета-** (характерні для стану відпочинку, засинання, наближення дій до автоматизації, формування нових ідей без самоцезурування) й **альфа-** (характерні для стану відпочинку чи медитації) хвилям встановлюється рівновага між лівою та правою півкулями. Цей стан досягається під час медитації. Таке врівноваження дозволяє людині широко використовувати можливості свого мозку, працювати на найвищому інтелектуальному рівні.

Отож, сутність холосинкових технологій і полягає в синхронізації роботи лівої та правої півкуль головного мозку. Звуки різних тонів заспокоюють мозок і дозволяють краще взаємодіяти його лівій і правій півкулі. Для цього звуковий потік розділяється на тони, і звуки одного тону спрямовуються в праве вухо, і, відповідно, сприймаються лівою півкулею, а звуки іншого тону спрямовуються в ліве вухо і сприймаються правою півкулею – пише К.Яцкевич [15]. Для того, щоб синхронізувати ці звуки, обидві півкулі повинні посилити комунікацію між собою. Результатом цієї технології є набуття пацієнтом стану спокою та внутрішньої рівноваги. Дія основана на тому, що в мозку реципієнта змінюються електрохвилі. Цю техніку винайшов Білл Харріс близько 20 років тому. Центри знаходяться в штатах Флорида та Нью-Джерсі. У пацієнта знімається електроенцефалограма, яка згодом перетворюється в музику [11].

Окрім музично-терапевтичних методів, що вже стали традиційними, сьогодні практикуються метод „Холотропного дихання” С.Грофа (поєднання музики з інтенсивним диханням, внаслідок чого відбувається занурення в „трансперсональний шар” психіки, що називають „пам'яттю роду” або „колективним безсвідомим”), метод лікування „Музикою мозку” (на основі електроенцефалограми пацієнта, на основі ритму електричної активності його головного мозку генерується мелодія, прослуховування якої викликає ті ж енцефалографічні зміни, що й засинання) та ін. [12].

У підсумках звернемося до перспективи розвитку цієї галузі. Цілком можливо, ці перспективи – у застосуванні **лінгво-резонансного або мелодико-лінгвістичного способів спілкування з ДНК**, про що пише лікар К.Яцкевич у статті „Музична терапія в онкології” [15]: „Сьогодні висловлюються окремі припущення про те, що ... весь організм є дивним за гармонійністю білогічним „клітинним хором”, який виконує надзвичайно складні „мелодії”... Саме певні емоції цього „хору”, на думку дослідників, і є не чим іншим, як відповідними програмами гармонізації окремих органів і систем організму... Команди для настроювання тих чи інших органів і систем організму, на думку деяких вчених, можуть мати форму спеціальних

мелодій і звукових рядів... Існує гіпотеза про можливість впливу на інформаційну структуру ДНК за допомогою музики і створення технології ГОП або генно-лінгвістичного програмування. Це технологія впливу на інформаційну структуру ДНК за допомогою особливого сплаву музики, слів і намірів людини. Це свого роду „пісня-програма” для вищого людського Я, як специфічна форма звернення до структури ДНК... Сьогодні цим напрямом музичної терапії активно займається ...канадський вчений Роберт Коксон...”

Якщо вищенаведені припущення підтвердяться відповідними дослідженнями, то мусимо визнати, що на сьогоднішньому етапі розвитку інформаційного суспільства питання впливу музики на психофізіологію людини набуває особливої актуальності. Це пов'язано із тим з тим, що людина більш чи менш постійно стикається з музичним впливом, часто не задумуючись, яку дію може спричинити сприйнята музична інформація на клітинні структури організму. Ось тут постає питання „золотої” класики, генетично-близької народної музики, зрештою позитивної популярної музики, позитивно-забарвленого чи героїчно-вольового року тощо – і тих агресивних чи до неприпустимого примітивних послідовностей із музичних звуків, які „музикою” можна назвати лише умовно.

Отож, якщо лінгво-резонансний або мелодико-лінгвістичний способи спілкування з ДНК будуть знайдені, то практика оздоровлення людини зможе переходити з традиційної площини в новаторську музично-терапевтичну.

Примітки

¹ Див.: Драганчук В. Музичний твір: проблема впливу на реципієнта [4].

² Див. про дослідження японського вченого Масару Емото [5] щодо впливу інформації на структуру молекул води, як відомо, людський організм приблизно на 80% складається з води.

Джерельні приписи

1. Брусиловский Л.С. Музыкотерапия // Руководство по психотерапии. / Под ред. проф. В.Е. Рожнова. – Ташкент: Медицина УзССР, 1979.

2. Брылин Б. Экспериментальное исследование влияния молодежной популярной музыки на психофизиологию слушателя // Доп. міжн. наук.-практ. конф. „Педагогічні та рекреаційні технології в сучасній індустрії дозвілля”. – Київський нац. ун-т культури і мистецтв, 4-6 червня 2004 року // www.knukim.edu.ua/conferences_2004_proceedings_brylin.htm

3. Дашак А. Божественна природа звуку: Навчальний посібник. – Л.: Світ, 2003. – 220 с.

4. Драганчук В. Музичний твір: проблема впливу на реципієнта // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. – Вип. 21. – Музичний твір як творчий процес. – К., 2002. – С. 59-69.

5. Ильин В. Удивительные свойства воды // http://news.students.ru/2007/12/12/udivitelnye_svojstva_vody.html

6. Любан-Плоцца Б., Побережная Г., Белов О. Музыка и психика: слушать душой. – АДЕФ – Украина, 2002. – 200 с.

7. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.

8. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.

9. Петрушин В. Музыкальная психотерапия. Теория и практика: Учебное пособие. – М.: Владос, 1999. – 176 с.

10. Петрушин В. Теоретические основы музыкальной терапии // Журнал невропатологии и психиатрии им. С.С. Корсакова. – М.: Медицина, 1991. – Т.91. – №3. – С. 96-99.

11. Психология. Музыкальная терапия // www.sunhome.ru/psychology/11128.

12. Пузич І., Пузич Я. Музыка і здоров'я: Психофізіологічні аспекти // Науковий світ. – №8. – 2002. – С. 28-29.

13. Филяев А. Музыкальная терапия // <http://www.subscribe.ru/archive/culture.music.energy/200503/24231159.html>.
14. Шабутін С., Шабутіна І., Хміль С. Зцілення музикою: Монографія. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2006. – 150 с.
15. Яцкевич К. Музыкальная терапия в онкологии // <http://www.rak.by/cgi-bin/article.cgi?c=154>.
16. Galinska E. Muzykoterapia // Psychoterapia. Polske Tow. Psychiatryczne. – Krakow. – 1973. – Z.IV.

Резюме

У статті розглядається проблема впливу музики на психофізіологію людини. Подається теоретичне підґрунтя даної проблеми. Аналізуються методи, форми та перспективи сучасної музичної терапії.

Summary

The problem of musical action on psychophysiology of a person is given in this publication. The theoretical basis of this problem is considered. The forms, methods and perspectives of a modern music therapy are analyzed.

УДК 78:159.91

Ю.Н. Фархутдінова

ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ ОСНОВНИХ ЕЛЕМЕНТІВ МУЗИКИ НА ПСИХОФІЗІОЛОГІЮ ЛЮДИНИ

Музика складається з певних елементів, які відіграють значну роль у процесі музичного сприймання. На наш погляд, ця проблема є цікавою й актуальною. Відомо, що в музичному процесі на людину спрямований цілий комплекс виразових засобів, які ґрунтуються на музичних першоелементах. Взаємному зближенню людини й музики сприяє те, що музика включає в себе і людську мову, і рух, і барву, й те, що вона розвивається в часі і просторі. Проблема особливостей дії основних елементів музики детально розглянута у працях Є.Назайкінського, Л.Мазеля, Є.Руч'євської (метро-ритмічний аспект музики), Б.Асаф'єва, О.Костюка, В.Медушевського, Б.Яворського (мелодико-інтонаційна та ладова сторони музики), С.Беляєвої-Екземплярської, І.Кудряшова, К.Леонтьєва (просторово-рухові музичні характеристики та явище синестезії) та ін.

Мета статті – розгляд особливостей дії основних елементів музики на психофізіологічний стан людини.

Серед основних елементів музики виділимо ритм, динаміку, висоту і тембр.

Ритм визначається у теоретичному музикознавстві і як „організована послідовність тривалостей музичних звуків” [4; 99], і як „орієнтація слуху у звуковому тяжінні і здатність розчленовувати його, тобто усвідомлювати поділ звукового потоку на частини і частки” [11].

Відомий дослідник Є.Назайкінський, даючи досить широку та систематизовану дефініцію музичного ритму, не суперечачи твердженням теоретиків, переносить наші уявлення про цей феномен у галузь музичної психології. Ритм постає як організована в часі музична тканина твору, що „виявляється для слухача на першому і другому рівнях сприймання”, „закономірне розподілення у часі музичних одиниць (ритмічний рисунок), що підпорядковане регулярному чергуванню диференційованих для сприймання опірних і перехідних долей часу (метр), і що здійснюється із певною швидкістю (темп)” [7; 187].

У своїх працях В.Блахов виділяє дві категорії ритму: природний і штучний. До категорії

природного належать: фізичний – правильне чергування природних явищ; органічний – правильне чергування функцій та станів в організмі; психічний – правильне чергування психічних процесів; соціальний – правильне чергування суспільних явищ. Штучний ритм проявляється у різних видах мистецтва. Це є якісно вища, удосконалена в історико-культурному процесі форма природного ритму. Поєднуючи в собі біологічність та „окультуреність”, музичний ритм володіє потужними потенціями до впливу на психофізіологію людини: мистецькі ритмічні здобутки, нашаровуючись на органічний і психічний ритм людини, спричиняють ефект на обох перцептуальних рівнях. При цьому сприймання ритму є первинним ступенем сприймання музики [5; 36].

Слід зазначити, що існують співвідношення ритму з емоціями. При цьому функціональні стани, пов'язані з позитивними емоціями, ритмізують діяльність психофізіології людини, а емоційно-негативно забарвлені стани діють навпаки. Ця закономірність „спрацьовує” і в зворотному напрямі, тобто ритмічність провокує позитив в емоціях, а дезорганізація, аритмічність – емоційний негатив.

Вищеназвані співвідношення пояснюються залежністю між ритмічним повторенням подразнень і діяльністю існуючої в мозку системи нейронів, що відповідає за позитивні емоції, та неритмічності і діяльністю антагоністичної до системи, яка прагне припинити свою діяльність. Так, роботою названих систем нейронів В.Леві пояснює одну із причин виникнення музичних емоцій [2; 39]. Продовжуючи цю думку, Б.Теплов стверджує, що емоційна реакція людини на музику не залежить від здатності розрізняти і сприймати музичні звуки [10].

Сприятливий вплив ритмічних подразників підтримується і вродженою схильністю людини до періодичності, що основана на дії природних ритмів. Саме тому встановлення відчуття періодичності відбувається дуже швидко. Так, А.Моль вважав, що достатньо 3-4 повторень заданого еталону [6]. Є.Назайкінський на основі музичних прикладів доводить, що достатньо дворазового відтворення метричного контрасту „стійкість-нестійкість” або навіть одноразового „представлення” сильної долі [7; 224].

Слід зазначити, що біологічність активно проявляється у впливі маршових ритмів. Помічено, що у випадках, коли марші супроводжують загони військ у довготривалих походах, вони є завжди трохи повільнішими від ритму спокійної роботи людського серця (70 уд/хв), завдяки чому можна йти довго, не відчуваючи сильної втоми. Інша особливість у парадних маршів (72 такти-кроки за хвилину), які збадьорюють.

Ритм є і одним із подразників у сенсibilізації. Це явище лежить зокрема в основі методу психічної активації публіки артистами. У процесі сенсibilізації чуттєвість одних нервових аналізаторів збільшується, якщо одночасно впливати на інші аналізатори, тобто на ритмічній основі поєднуються збудження від слухового та зорового аналізаторів. В.Петрушин, описуючи цю особливість сприймання музики, цитує висловлювання І.Стравінського: „Зорове сприймання жести та всіх рухів тіла, із якого виникає музика, вкрай необхідне для того, щоб охопити цю музику у всій повноті. Саме явище сенсibilізації викликає неусвідомлені міміко-тілесні рухи під час сприймання музики [8; 38-39].

Отже, біологічні властивості музичного ритму – це чудова основа для створення афективних контактів.

У походженні музичного ритму, окрім біологічного аспекту, необхідно відзначити історико-генетичні зв'язки з ритмічними трудовими процесами. Так, А.Сохор припускає, що рефлекторна м'язова реакція на будь-які періодичні подразники з'явилася у людини ще в період первісного суспільства внаслідок того, що сприймання подразників супроводжувалося безсвідомими скороченнями м'язів у ритмі колективної праці [9; 22].

В.Бехтерев вважав, що для впливу музичного ритму на реальні м'язові пульсації характерні такі особливості:

- ритмічність властива усім основним функціям організму, то і на м'язову роботу зміна ритму діє позитивно;
- роботу м'язів може стимулювати як їхнє розширення, так і звуження під впливом музики,

унаслідок чого будь-яка зміна ритму діє активно;

- музичний ритм допомагає зосередитися на виконанні певних операцій, відволікаючи від сторонніх подразників;
- музика сприяє появі колективної м'язової ритмічності, що полегшує координацію дій [3; 103].

Результати експериментів, у яких досліджувався вплив музики на роботу м'язів, у цілому зводяться до таких тверджень В.Бехтерева:

- існує показник оптимального ритму, тобто така швидкість звуків, яка має найбільш сприятливий вплив на організм, для кожної людини індивідуально;
- показник індивідуального ритму коливається залежно від стану організму, при цьому при втомі переміщується у напрямку сповільнення ритму, у стані бадьорості – до пришвидшення [3; 102].

Вивчаючи взаємозв'язок музичного ритму і пульсу, на що вказував ще Авіценна, учені довели, що у переважній більшості випадків не пульс є фундатором відчуття музичного темпу, а навпаки – темп, ритм, структурна будова твору та інші музичні фактори підпорядковують собі ритм внутрішніх фізіологічних процесів.

Як приклад наведемо психофізіологічний аналіз закономірностей ритмічної сенсомоторної діяльності за допомогою приладу „Ритмотест” [1; 19-21]. Досліджувалися особливості навчання гри на музичному інструменті та танцювальним рухам за умови, що діяльність відбувається у режимі ритму, заданого ззовні. Підтвердилося, що суб'єктивна тривалість інтервалу часу досить широко варіюється залежно від установки суб'єкта, характеру його діяльності і т.д. Такий регулятор базується не на ритмічних процесах, а на закономірностях сприймання.

Отже, музичний ритм – це складний психофізіологічний подразник, який здатний активізувати, мобілізувати, заспокоювати, злагоджувати тощо. Тобто у всіх сферах біологічного, психічного та соціального життя людини дійовим засобом оптимальної настройки індивідуального ритму є музичний ритм.

Серед елементів, які зумовлюють високу активність звука як подразника, є **гучна динаміка**.

Різде збудження від сприймання надто гучних звуків або від інтенсивного наростання гучності пояснюється тим, що висока динаміка закодувалася в суспільній свідомості як знак загрожуючих їй природних процесів або надзвичайно сильних емоцій.

Взагалі посилення динаміки діє стимулююче, хоча надто сильна гучність негативно впливає на психічні процеси. Досліджено, що навіть сотня ват під час гри музики у невеликому приміщенні може подавити вміння людини мислити та аналізувати.

Встановлено, що гучна ритмізована музика викликає резонанс кліткових структур організму. У результаті виникає так званий стан „звукового сп'яніння”, який за суб'єктивною ознакою аналогічний до прийому наркотиків або алкоголю. Отже, при постійному слуханні цієї музики розвивається наркотичний ефект, з'являються аномалії в характері.

Слід зазначити, що контраст динаміки здійснює значний вплив на психіку, який проявляється в автоматичному загостренні уваги та активізації сприймання в цілому. Це можна пояснити як „спрацьовуванням” загального принципу нейродинамічного контрасту, що діє після встановлення нейродинамічного стереотипу, так і фактора перцептивної установки, який стосується всіх параметрів музики [9; 24].

Наступним елементом музики є **висота**. На жаль, проблема впливу **висоти** на психофізіологію людини розроблена недостатньо. Так, Т.Натансон стверджує, що в результаті наукових експериментальних досліджень встановлено, що сприймання висоти та реальна частота коливань не мають прямої взаємозалежності. Варто зазначити, що різниця в суб'єктивній оцінці звука отримала назву ефекту Допплера [12; 108-109].

Т.Натансон подає спеціальну психологічну шкалу сприймання висоти звука, що відображає її суб'єктивну оцінку під впливом гучності звука:

- звуки гучністю до 1000Гц сприймаються як голосніші від реальних та нижчої висоти;
- звуки гучністю від 1000Гц до 3000Гц сприймаються адекватними до реальних параметрів;

• звуки гучністю приблизно 4000Гц сприймаються як голосніші та вищі від реальних.

Якщо на оцінку висоти звука людиною не впливає його гучність, то це свідчить про стабільність особистості. У цілому для оцінки висоти звуків різної гучності потрібні неоднакові проміжки часу.

Отже, описаний вплив ритму, динаміки і висоти є в першу чергу фізіологічним, оскільки він зумовлює насамперед фізіологічні реакції на зразок елементарних емоцій, пов'язаних зі збудженням чи заспокоєнням, напруженням чи розрядкою, задоволенням чи незадоволенням.

Четверта властивість звука – **тембр**. Він відрізняється від попередніх тим, що не може виражатися у беззвучних скороченнях голосових зв'язок, тобто його не можна відчутти м'язово, оскільки він, головним чином, залежить від акустичного „спектра” звука, а не від характеристик самих коливань. Обертонний склад аналізується психофізіологічним механізмом. Темброві притаманна найбільша предметна однозначність (ототожнення із певним предметом) порівняно з іншими властивостями звука. Тембр може асоціюватися безпосередньо з інструментом або людиною, „стає ніби замісником – репрезентом звукового об'єкту, його знаком, символом”. Здатність тембрів створювати яскраву портретну або образно-предметну характеристику широко використовується в музиці, „починаючи від створення уявлення про певну натхненну дійову силу і закінчуючи чіткою персоніфікацією” [7; 284-289].

Отже, значна предметна однозначність тембру обумовлює і його особливі можливості психоемоційного впливу. При цьому в цілому негативний відгук людини отримують образи, тембри яких є надто „різкими”, „гострими” чи надто „тупими”, а також „пусті”, „безбарвні” тембри як характеристика злих, жорстоких образів. Натомість „насичені”, „глибокі” – „м'які” чи „вольові” – в цілому сприймаються позитивно.

Таким чином, вищезазначені елементи музики (ритм, динаміка, висота, тембр) певним чином впливають на психофізіологічні особливості людини. На наш погляд, вони створюють основу для сприймання музики в цілому. Цей процес може бути як позитивним, так і негативним індивідуально для кожної людини.

Джерельні приписи

1. Большакова М.Б., Горбатенко С.А., Калитеевский С.П. Анализ закономерностей ритмической сенсомоторной деятельности с помощью прибора „Ритмотест” // Медицинская техника. – М.: Медицина. – 1991. – №6. – С. 19-21.
2. Леви В. Вопросы психобиологии музыки // Советская музыка. – 1966. – №8. – С. 37-43.
3. Лисицын Ю.П., Жилиева Е.П. Союз медицины и искусства. – М.: Медицина, 1985. – 191 с.
4. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: Учеб. пособие. – М.: Музыка, 1986. – С. 10-125.
5. Матейова З., Машура С. Музыкотерапия при заикании. – К.: Вища школа, 1984. – С. 5-51.
6. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие // Под ред. Р.Х. Заринова и В.В. Иванова. – М.: Мир, 1966. – 351 с.
7. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
8. Петрушин В.И. Музыка вокруг нас (О психологии восприятия музыки) // Знание – сила. – 1972. – №9. – С. 38-39.
9. Сохор А.Н. Музыка как вид искусства. – М.: Музыка, 1970. – 192 с.
10. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1947.

– С. 1-62.

11. Цуккерман В. Об учении Яворского // Музыкальная академия. – 1994. – №1. – С. 104-109.

12. Natanson T. Wstęp do nauki o muzykoterapii. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, 1979. – 222 s.

Резюме

У статті прослідковується феномен впливу музичного мистецтва на психофізіологічний стан людини.

Summary

In article on significant exploratory material is researched phenomenon of the influence music art on psychic and physiological condition of the person.

УДК 784:792.73

М.П. Мозговий

ПІСЕННА ЕСТРАДА ЯК ЯВИЩЕ МАСОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Сучасні процеси, що відбуваються у сфері культури в Україні, вивели на рівень одного з наймасовіших її видів естрадне музичне мистецтво. Нинішня естрадна музика з поняття суто естетичного перетворилася на глобально-комунікаційне, стала своєрідною ідеологією значних мас людей і могутнім чинником психологічного впливу. Залишаючись явищем інтернаціональним за змістом, естрада в Україні має водночас низку рис жанрового, стильового, ментального характеру, які яскраво вирізняють її у масиві естради світової. Відповідно у неї є високим потенціал виховного впливу. Зазначене детермінує в останні десятиліття зростання інтересу науковців та журналістів до витоків вітчизняної естради, її традицій, історії розвитку, особливостей теорії й методології пізнання цього яскравого виду музичного мистецтва.

Водночас стан вивчення становлення української естради й узагальнення теоретико-методологічних аспектів цієї проблеми ще не можна назвати задовільним. Хоча варто звернути увагу на низку цікавих досліджень соціологічного, психологічного, культурологічного, музикознавчого напрямів, у яких зроблено важливі узагальнення. Так, характеристики окремих його етапів присвячено наукові праці І.Лепши, О.Сапожнік, В.Чепеленка та ін.; особливості функціонування естрадної пісні розкривають мистецтвознавці Д.Бабич, М. Вишневська, Н.Попович, В.Токарев та ін. Разом із тим, потреба в поглибленому культурологічному аналізі мистецтва музичної естради, виробленні принципів нового бачення історії вітчизняного естрадного мистецтва, цілісному, системному вивченні тенденцій розвитку української естрадної пісні та її ролі у розвитку музичної культури України свідчить про необхідність більш детального розгляду проблеми саме в культурологічному плані. Зазначене робить актуальним і науково виправданим обрання теми даного дослідження. Мета статті – дослідити пісенний жанр в естраді як явище масової музичної культури.

Незважаючи на наявність численних наукових джерел, проблема дослідження феномену масовості пісенного жанру в естраді залишається недостатньо вирішеною. Пропонована культурологічна концепція жанру, пов'язана з сучасними процесами глобалізації та масовізації в культурі, актуалізує вивчення пісенної естради як специфічного продукту процесів масовізації в суспільстві, що, у свою чергу, викликає необхідність розуміння її як цілісного цивілізаційного явища культури.

Масова культура, як відомо, виникла в результаті історичних процесів масовізації. Відповідно при масовізації культурного сервісу відбувається технологізація і масовізація

культурних послуг. На них поширюється стандартизація, формування потреб у послугах тощо. Яскравим прикладом таких процесів є й феномен естради (від франц. *estrade* – сцена), що постійно перебуває у полі дослідження вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців. Автори Української Радянської Енциклопедії (у подальшому скорочено – УРЕ) характеризують естраду як вид мистецтва, що об'єднує деякі музичні (пісня, інструментальна п'єса), хореографічні (танцювальна мініатюра), театральні (інтермедія, скетч, фейлетон) й циркові (жонглювання, еквілібристика, акробатика, дресирування) жанри. У XIX ст. популярна музика поєднувала всі відомі жанри – від віденської оперети до джазу [1; 60]. Через те, що сценічні образи призначалися для показу широкій публіці, вони не вирізнялися психологічною складністю, але, подібно до образів комедії дель арте, мали чітко виражений характер [2; 1023]. У зв'язку з цим естрадне мистецтво почали називати „легким жанром”, тобто його функцією було створення атмосфери психологічного відпочинку широких мас глядачів та слухачів. Відповідно вживається й вираз „легка музика”. Найпоширенішим її жанром вважається естрадна пісня.

До найголовніших соціально-історичних передумов формування естрадного мистецтва XIX – початку XX ст. слід віднести передусім стрімкий розвиток процесу індустріалізації. Бурхливе зростання обсягів виробництва промислової продукції вимагало інтенсивного залучення робочої сили, що, у свою чергу, призвело до нечуваного розширення транспортної мережі й міської інфраструктури. Що стосується робітників, то, зі зростанням їх професійної кваліфікації та обсягів оплати праці, вони потребували дедалі різноманітніших видів розваг.

У дореволюційній Росії, за прикладом паризьких кафе-концертів почали створюватися кав'ярні з відкритою сценою для виступів переважно легковажного характеру, так звані кафешантани (*café* – кафе + *chantant* – співаючий). Вони були настільки популярними, що в 1912 р. було проведено навіть першу Всеросійську конференцію артистів цього жанру. Проте явище кафешантану викликало невдоволення православного духовенства та інтелігенції.

Поступ вітчизняного кінематографа у першому десятилітті XX століття сприяв появі нового виду естради – кіномініатюр, або кінодивертисментів, де поряд із показом естрадної програми демонструвалися фільми.

У 30-ті роки XX ст. серед безлічі жанрів масової музики джазове виконавство набуває статусу елітного, адже воно потребує досконалої професійної підготовки та високої виконавської майстерності, як інструментальної, так і вокальної. До середини XX ст. майже усі популярні музичні стилі зазнали впливу джазу, що пояснюється імпровізаційним характером останнього, що створює багатющі можливості для вільної інтерпретації твору.

Поділ музики на „легку” та „серйозну” було запроваджено в СРСР у 40-ві рр. [3; 444]. Вважалося, що джаз, естрадно-оркестрові п'єси, пісні, біт-музика, оперета належать до „легкої” музики, тоді як академічні жанри – опера, балет, симфонічні, камерно-інструментальні твори – до „серйозної”. Варто зазначити, що останнім часом якісна різниця між цими двома основними видами музики стає дедалі умовнішою. Наприклад, широко відомі досягнення академічних жанрів у рок-музиці – арт-рок, класик-рок, симфо-рок, рок-опера тощо. Сучасні композитори-симфоністи активно використовують звукові та композиційні прийоми року та джазу (А.Шнітке, Е.Беріо, Е.Денисов, Е.Артем'єв та інші) [4; 177].

Щодо поп-музики (від англ. *popular music* – популярна, загальнодоступна музика), то у сучасній культурології це поняття включає різні стилі й жанри музичного мистецтва і пов'язане з розвиненою системою надання музично-розважальних послуг [5; 684].

Спираючись на класифікацію жанрів популярної легкої музики, музикознавець І.Набок виокремив такі з них:

- традиційний фольклор, що спирається на типові для національної музичної системи засоби виразності та образну сферу (кантрі, спірічуелс);
- стереостипізовані жанри розважальної музики – мюзикл, оперета тощо;
- сфера джазової імпровізації;
- молодіжні контр- і субкультури, у тому числі рок-, панк-музика тощо;

– сучасна поп-музика як результат комерційної трансформації рок-музики.

Водночас у межах останньої вчений виокремлює дві основні стильові групи, які спершу конкурували між собою, – суто розважальна, тобто передусім комерційна, масова музика і „чистий” рок [6; 12-13].

До популярної музики можна віднести ті твори, які постійно „на слуху” широких мас населення, незалежно від їх жанрово-стильової належності. Це може бути і класична, і народна, і рок-, і джазова композиція, тобто така, що інтонаційно легко схоплюється і відтворюється вокально. Серед зразків такої музики – пісні з кінофільмів, модні танцювальні мелодії, романси, народні пісні, військові марші, джазові мелодії, арії з популярних опер та оперет, деякі зразки симфонічної музики. Це, наприклад, всесвітньо відомі „Пісня Сольвейг” Е.Гріга, „Елізі” Л.Бетховена, Токата і фуга (ре мінор) Й.С. Баха, Полонез (ля мінор) М.Огінського, романс „Очі чорні” Є.Гребінки, марш „Прощання слов’янки”, „Дим” Дж. Керна тощо. Таким чином, твори популярної музики – це музичні твори, що здобули визнання народу (від латин. „popularis” – народний, корисний народу). Вони зберігаються у свідомості пересічної людини, так само як крилаті літературні вислови.

На відміну від популярної музики, поп-музика – це явище суто ринкового характеру, продукт музичного шоу-бізнесу. Початок її бурхливого розвитку припав на добу стильового формування ритм-енд-блюзу і рок-н-ролу. Поп-музика, як найбільш доступний і поширений вид естради, певною мірою може претендувати на статус популярної музики, однак насамперед серед молоді. Отже, „поп” – це категорія вікової приналежності, нею цікавиться перш за все молодіжна аудиторія, а „рок” – явище соціокультурного порядку – це контркультура соціального протесту, особливого погляду на життя. Невипадково у середовищі „рокерів” не визнають „попу”, а сама рок-музика у процесі свого розвитку стала інтелектуальним середовищем спілкування нонконформістів.

Щодо головних, ключових ознак популярної музики, які вирізняють її серед інших видів розважального мистецтва, то в працях зарубіжних дослідників це поняття розкривається через серію визначень. Так, більшість учених сходяться на тому, що загалом цей феномен властивий для індустріального та постіндустріального суспільства. Відповідно така музика створюється та масово поширюється на засадах ринкового попиту. Той факт, що вона призначена для прослуховування, а не для відтворення, зумовив основний спосіб поширення популярної музики – аудіозаписи, на відміну від „серйозної”, призначеної також для відтворення і тиражування, крім аудіо записів, у нотних записах.

Друга відмінна риса полягає в тому, що популярна музика завжди є персоніфікованою. Незалежно від того, створюється вона професіоналами чи непрофесіоналами, їхні імена, здебільшого, відомі широкій публіці, принаймні відоме ім’я виконавця, через якого твір набув популярності. Крім того, при створенні популярної музики автор є вільним у виборі композиторської техніки. Підкреслимо, термін „популярна музика” не можна ототожнювати із поняттями „народна музика” і „поп-музика”. Останнє стосується лише великого комплексу музичних стилів, що почали розвиватися на початку 60-х років ХХ століття. Зокрема, за словами Т.В. Чередниченко, „нова” поп-музика виникла у середині 50-х років; до її джерел відносять такі музичні стилі та явища, як джаз, ритм-н-блюз, кантрі, рок-н-ролл. Інтернаціональний характер феномена „нової” поп-музики забезпечує англійська мова, що використовується в ній майже тотально [7; 117].

Нарешті, найголовнішою ознакою сучасної популярної музики потрібно назвати тенденцію до шлягеризації. Така технологія створення пісень передбачає посилення тих позицій слухацької психології сприйняття, за якої певне поєднання відомих ритмо-інтонаційних мотивів забезпечує пісенному твору досить високий ступінь атрактивності, щоб мати якомога ширший ринок збуту. Серед основних чинників шлягермейкерської технології назовемо такі: проста музична тема; так само простий і зрозумілий текст; чіткий, достатньо оригінальний танцювальний або баладний ритм; контрастна форма поєднання куплета і приспіву.

Поняття „шлягер” (нім. – цвях) походить із жаргону австрійських торговців кінця минулого сторіччя, які називали цим словом товари, що збувалися особливо успішно. Показово, що дослідники „академічного” напряму багато років обходили цей термін, вважаючи його атрибутом лише західної популярної музики.

Особливістю розвитку української радянської естрадної пісні в 50-60-ті роки ХХ ст., що визначило перспективи її подальшого розвитку як національно своєрідного виду музичного мистецтва, стало поєднання прийомів народного традиційного виконавства із деякими елементами західної масової музичної культури і виникнення на цій основі нових естрадних жанрів, а також істотне посилення впливу масової естради на творчість композиторів академічного напряму, що зумовлювало її жанрову переорієнтацію. Зазначені чинники кардинально вплинули на образну сферу та інтонаційний характер української естрадної пісні того часу і надовго визначили умови формування вокально-ансамблевого стилю в естраді. Масовізація української естрадної пісні в цей час сприяли розвиток телебачення, вдосконалення звукозаписувальної та звуковідтворювальної техніки, поява електромузичних інструментів. Історія розвитку української естради в СРСР невід’ємна також від політичних змін. Так, у роки хрущовської „відлиги” та мистецької лібералізації українська естрадна пісня стала невід’ємною складовою програм Всесоюзного радіо та Центрального телебачення. Усе зазначене зумовило виникнення численних самодіяльних вокально-інструментальних ансамблів – прикметної ознаки нової доби в розвитку музичного мистецтва.

Саме в 50-60-ті роки, як зазначається в багатьох дослідженнях, жанр естрадної пісні істотно збагатився у стилістичному плані, передусім завдяки активному використанню композиторських обробок народних пісень, а також поширенню типових ладових, ритмічних, мелодичних народнопісенних інтонацій у творах не тільки легкого, а й академічного жанру. Водночас домінуючим пісенним жанром у цей період стала масова пісня у дусі принципів естетики соціалістичного реалізму.

Оновлення естрадної пісні було органічно пов’язане передусім із змінами у сферах її побутування. Специфічними для масового пісенного жанру є його духовно – практичне спрямування (термінологія А.Сохора) й реалізація прикладних функцій (розважальної, обрядової та декоративної). У тогочасному радянському пісенному мистецтві спостерігаємо звернення до сфери почуттєво – особистого, індивідуального в багатомільйонній аудиторії радіослухачів. Це вимагало професіоналізму й належної міри щирості композитора та виконавця.

Показово, що добою формування феномена української естрадної пісні як жанру, в якому відобразилися найхарактерніші риси національних музичних традицій, стали повоєнні роки. Так, у середині 50-х років набули популярності пісенні твори українських композиторів П. та Г.Майбород, Я.Цегляра, І.Шамо, А.Кос-Анатольського, С.Сабадаша, В.Михайлюка. Їхні пісні позначені високою мелодійністю, простотою побудови, але одночасно глибоким ліризмом, що сприяло еволюціонуванню їх до рівня народності. Цей пласт духовної культури нашого народу у професійному відношенні характеризується ліричним змістом, простою побудовою, легким запам’ятовуванням, що є головною ознакою народної пісні.

Становлення української естрадної пісні в 50-60-ті роки здійснювалося на засадах народнопісенних традицій. Створення високохудожнього репертуару для творчих колективів та окремих виконавців стало справою життя В.Івасюка, С.Сабадаша, А.Пашкевича та ін. Набули народного визнання у всесоюзному масштабі вокально-інструментальні ансамблі „Смерічка” й „Червона рута”, „Кобза”, „Мрія”, „Водограй”, „Світязь” та ін.

Тому провідною рисою музичного життя того часу стало широке запозичення західних стилів та ритмів і пристосування їх до національної музичної стилістики. Водночас упродовж 60-80-х років в естрадній пісні Радянської України яскраво простежувалася саме народнопісенна інтонація, що стало свідченням збереження її національної своєрідності.

На жаль, українська пісенна естрада не змогла уникнути типових недоліків цього жанрового напряму – зайвого сентименталізму, робленої мелодраматичності, штампів у метроритміці,

аранжувальних прийомах та ін. Водночас ці недоліки компенсують глибока образність та психологізм, емоційна шляхетність.

Естрадна пісня в СРСР зазнавала стрімких трансформацій, у повсякденній виконавській практиці все більше застосовувалися новітні прийоми і стилі. Так, усе активніше використовувалася техніка джазового та рокового аранжування, залучався невичерпний потенціал електронних інструментів, які стрімко почали входити у музичний контекст. Усе більше радянських композиторів „академічного” виховання цікавилися масовою естрадою, оскільки вона давала можливість швидко здобути популярність. Формування сучасного вокально-ансамблевого стилю супроводжувалося цікавими експериментами у звучанні та формотворенні.

Специфічними для масового пісенного жанру є його духовно – практичне спрямування (термінологія А.Сохора) й реалізація прикладних функцій (розважальної, обрядової та декоративної). У тогочасному радянському пісенному мистецтві спостерігаємо звернення до сфери почуттєво – особистого, індивідуального в багатомільйонній аудиторії радіослухачів. Це вимагало професіоналізму й належної міри щирості композитора та виконавця.

У 70-х рр. загальною рисою світової естради, як різновиду масової культури, стає поширення шлягерів – особливо популярних пісень, підпорядкованих музичній моді. У 70-80-ті роки українська радянська естрада перебувала у стані успішного розвитку. Активне поєднання в руслі національної музичної стилістики таких різних течій, як етно (фольк), рок, поп, джаз, авторська пісня тощо, забезпечило їй належний ступінь модерності й водночас збереження характерних етнічних традицій. До негативних рис розвитку української естради вказаного періоду можна віднести слабкий менеджмент та культивування відчуття другорядності порівняно із „загальносоюзною” естрадою, проте зі здобуттям незалежності нашої держави ситуація в цій сфері почала виправлятися.

Аналізуючи українську естрадну пісню в контексті сучасної популярної музики, українська дослідниця Л.Черкашина акцентує увагу на особливості різних видів національного музичного фольклору (передусім ліричні, протяжні пісні), у тому числі регіонального характеру (веснянки, коломийки тощо), а також міського романсу, пісні. На цій основі дослідниця типізує та класифікує професійно-традиційні засади та жанрові переваги національної музичної естради. До домінуючих вона відносить традиції українського солоспіву та сільського музичного фольклору. Однак, на її думку, професійними жанрами слід вважати: 1) солоспів, традиції якого склалися в творчості українських композиторів ще дожовтневого періоду; 2) радянську ліричну пісню, у тому числі й українську; 3) джазове виконавство, як інструментальне, так і вокальне; 4) „традиційну” поп-музику, зокрема шлягер як типовий її жанр [8; 129]. Причому кожний конкретний твір дає приклад „свого” варіанта поєднання зазначених жанрово-стильових джерел, особливо це стосується багатьох українських естрадних пісень шлягерного типу.

Велику увагу екології фольклору в контексті взаємодії колективно-індивідуальної (народної) та індивідуально-колективної (літературної) систем приділяє українська дослідниця С.Грица [9]. Розглядаючи витоки народного професіоналізму та його розвиток в умовах урбанізації, вона доводить, що руйнування чи ігнорування традиційних, вироблених віками заборон, знижує рівень професіоналізму, в тому числі в естрадному пісенному мистецтві. Водночас академічна музика та традиційний фольклор не можуть залишатись осторонь технічних здобутків, посередником у чому завжди стає естрада, адже це загрожує їм слухачькою ізоляцією.

Вагомий внесок у теоретичне дослідження пісенної творчості зробив один із засновників радянського музикознавства Л.Кулаковський, автор фундаментальних праць „Строение куплетной песни” та „Песня, ее язык, структура, судьбы” [10]. За матеріал дослідження музикознавець бере російську і українську народні пісні та радянську масову пісню.

Праця Л.Кулаковського „Строение куплетной песни” (1939 р.) була по суті першою роботою, в якій на конкретному матеріалі ставилися проблеми будови куплетної (періодичної) пісні, її мелодики, ритміки, ладу та специфіки співвідношення музичного і поетичного елементів. Головні положення цієї монографії стали визначальними у виборі напрямків, формулювань і

термінології багатьох наступних радянських досліджень.

У монографії „Песня, ее язык, структура, судьбы”, задуманій спочатку як доповнене перевидання попередньої праці, Л.Кулаковський значно розширює сферу наукових пошуків. Книга набуває нового профілю – своєрідного узагальнення всього попереднього „пісенного” досвіду музикознавця. Якщо в монографіях Л.Кулаковського висвітлюються головним чином музично-поетична тканина пісні, її мова, різні компоненти, що створюють художній образ твору, то розробка естетичних, загально-структурних та історичних питань стала основою дослідження російського музикознавця А.Сохора. Ним написано багато розвідок з пісенної проблематики в музикознавчих журналах і збірках, де ґрунтовно проаналізовано та простежено шляхи розвитку цього жанру у російській музиці, його здобутки і прорахунки.

А.Сохор, розглядаючи масову музику, зауважує, що на перших етапах свого розвитку радянська пісня отримала загальну назву „масової”: „Поняття „масова пісня” збереглося до наших днів і дуже часто використовується щодо всієї радянської пісні” [11; 241].

Суттєве значення для музикознавців має й стаття В.Зака „О некоторых „секретах доходчивости” мелодики массовой песни” [12]. В ній простежуються типи різних співвідношень фраз пісні, цих відносно закінчених відрізків мелодії, що несуть в собі конкретний образний зміст і психологічний вплив. По суті митець розкриває техніку фасцинації.

Фасцинація – сучасний психологічний термін, яким позначають умови підвищення ефективності сприйманого матеріалу завдяки використанню супутніх фонових впливів. Найбільш часто ця техніка емоційного настроювання використовується в театралізованих виставах, шоу-програмах, естрадних ревію з метою їх масовізації, що призводить до подібного набору поведінкових навичок, навичок мислення, заборон і прагнень у більшості людей.

Загалом масовість української естрадної пісні – це феномен, який неможливо заперечити. Як явище масової культури вона повністю відповідає усім критеріям жанру. Безліч яскравих зразків української пісенної естради на слуху в багатьох поколіннях людей. І той факт, що масовізація української естрадної культури тісно пов’язана з міським, індустріальним (постіндустріальним) способом життя і ладом суспільства, є беззаперечно позитивним. Адже індустріальна епоха – це епоха масового стандарту. Її масштабна механізація породила уніфікацію, тираж, а разом з однаковістю – масову культуру, що включала масове виробництво і масовий розподіл. Попри те що масовізація культурної діяльності неминуче приводить до масовізації культурних зразків і формування відповідних норм і стандартів, вона водночас є свідченням зрілості культури, індикатором її виходу на світовий рівень.

Таким чином, констатуємо масовий характер, загалом посилення тенденції до масовості, що простежується у розвитку української пісенної естради, маємо визнати останню як явище масової музичної культури з огляду на потреби її просування у глобалізованому світі.

Надалі було б доцільним проаналізувати використання сучасних інформаційних технологій у процесі масовізації української пісенної культури, роль і місце відповідних соціально-культурних, економічних, політичних механізмів.

Джерельні приписи

1. Естрада // Українська Радянська Енциклопедія. – К.: Головна редакція УРЕ, 1979. – Т.4.
2. Театральная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – Т.5.
3. Різник О. Музика // Нариси української популярної культури. – К.: УЦКД, 1998.
4. Васильєва Л.Л. Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття: Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. – К., 2004.
5. Поп-музыка // Культура и культурология: Словарь / Сост. и ред. А.И. Кравченко. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003.
6. Набок И.Л. Идеологическая функция музыки. – Л.: Музыка, 1987.

7. Чередниченко Т.В. Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный „авангард” и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. – М.: Музыка, 1985.
8. Черкашина Л.С. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді // Мистецтво та етнос: Зб. наук. праць /АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К: Наукова думка, 1991.
9. Грица С.Й. Народний професіоналізм // Мистецтво та етнос: Зб. наук. праць /АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського. – К.: Наукова думка, 1991.
10. Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура, судьбы. На материале русской и украинской народной и советской массовой песни. – М., 1962.
11. Сохор А. О массовой музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. ст. – Т.1. Сост. Ю.Капустин. – Л.: Сов. композитор, 1980.
12. Зак В. О некоторых „секретах доходчивости” мелодики массовой песни // О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974.

Резюме

Досліджується проблема масовості української естрадної пісні в контексті загального розвитку масової музичної культури. Окреслюються найхарактерніші ознаки цього процесу, напрями досліджень.

Summary

The problem of the mass character of the Ukrainian variety songs in the context of the development of the musical culture is investigated. The characteristic attributes of this process, the direction of the researches are outlined.

УДК 784.1.07(477)

Н.А. Толошник

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОЇ СПАДЩИНИ ЯРОСЛАВА БАБИНСЬКОГО

Музична культура ХХ століття залишила історії величезний мистецький доробок зі складних, багатозначних за своєю сутністю явищ. Сучасне мистецтвознавство осмислює концептуальні засади та значення кожного феномена з позиції історичної перспективи і визначає їхнє місце в типологічній структурі форм художньої свідомості.

На тлі загального національно-духовного піднесення українського суспільства останньої третини ХХ ст. посилюється зацікавлення не тільки українською культурною спадщиною, яке вилилося у низку наукових і публіцистичних праць, але й усвідомлення і вивчення творчої діяльності представників сучасної музичної культури.

Саме цим пояснюється **актуальність** обраної теми, яка полягає у спробі заповнення певної прогалини в українському музикознавстві, інтегруванні музикознавчої та композиторської спадщини члена Національної спілки композиторів (НСК) України Ярослава Бабинського в загальноукраїнський музичний і науковий контекст.

Доцільність окремого розгляду творчості Я.Бабинського зумовлюється малою кількістю проведених досліджень з історії регіонального музикознавства, присвячених вивченню творчого доробку сучасних композиторів, що репрезентують діяльність обласних осередків НСК України. Тому **метою** даної розвідки є відтворення і нове прочитання композиторської творчості Я.Бабинського, члена Івано-Франківського обласного організації НСК України, яке полягає в її систематизації і структуризації за тематикою, а також за хронологією висвітлених фактів, з акцентом на дослідженні хорової спадщини та визначенні її жанрово-стилістичних

особливостей.

Ярослав Бабинський (1951-2002 рр.) – знаний в Україні композитор, музикознавець, дослідник фольклорних традицій Покуття, педагог-теоретик, громадський діяч. Доля подарувала Я.Бабинському безцінний скарб – музичний талант і любов до мистецтва, яку він проніс у своєму серці крізь усе своє життя.

Жанровий діапазон творчого доробку Ярослава Бабинського досить широкий. Це – хорові твори для різного складу виконавців, симфонічна та інструментальна музика, обробки народних пісень, солоспіви.

Найбагатшою і найціннішою цариною у композиторській спадщині митця є його хорові твори, де широко розкрилася національна і реалістична спрямованість доробку Я.Бабинського.

Хорове мистецтво завжди визначало обличчя української культури, а хорову музику вважали феноменом не тільки української, але й світової культури. Історичний процес розвитку хорового мистецтва, збагаченого багатомістовими традиціями, призвів до зародження нової форми хорової культури – камерного хорового виконавства, яке посіло особливе місце у сучасному музичному житті України і стимулювало розширення перспектив у сфері композиторської творчості.

Жанровий спектр вокально-хорової музики Я.Бабинського досить широкий. Це: обробки народних пісень, вокальні композиції, хорові твори, в яких композитор намагається поєднувати традиції народної і професійної музики минулого з використанням сучасних засобів музичної виразності й різноманітних новітніх технологічних та композиційних засад.

Хорова спадщина митця нараховує декілька десятків хорових композицій. Значна частина цього творчого доробку була надрукована у репертуарній збірці „Хорові твори”: Посібник для музичних навчальних закладів [1].

Ця збірка презентує центральну галузь творчого захоплення Ярослава Бабинського – вічне невмируще мистецтво хорового співу, притаманне українському народові.

Представлений у збірці композиторський доробок митця (дев'ятнадцять хорів для мішаного та жіночого складів) різноманітний за тематикою, образною сферою, формою, жанровими ознаками та засобами художньої виразності.

Видання містить духовні твори – „Отче наш” і десять Колядок на Різдво Христове в обробці для мішаного і жіночого хорів; чотири оригінальні хори на вірші В.Стуса та п'ять різножанрових хорових обробок українських народних пісень.

Хор „**Отче наш**” написаний для мішаного хору й розкриває емоційний стан зосередженої молитви. Творові притаманне поєднання піднесеного, поважного молитовного настрою з ліричністю музичного вислову. Динамічний розвиток наскрізної будови безпосередньо втілює текст. Композитор використовує метричну перемінність, мелодичну речитацію, яка періодично активізується висхідними мелодичними стрибками, статичний динамічний план (р, mр), Структура твору являє собою одночастинну одновершинну композицію з кульмінаційним емоційним підйомом на словах „і остави нам долги наша”.

У літургійних піснях автор дотримується традицій хорового викладу, який властивий творам вітчизняних композиторів початку ХХ століття, де панує струнка колонада акордово-гармонічного викладу із властивими для української пісенності терцовою второю, розвитком хорових партій паралельними тризвуками та секстакордами при самостійному функційному басовому голосі.

Духовний жанр у творчості Я.Бабинського представлений також Колядками на Різдво Христове: „Возсіявий над сонце”; „Весела світу новина нині”; „В Вифлеємі тайна”; „В Вифлеємі десь Марія”; „В Вифлеємі новина”; „Пречиста Діва”; „Не плач, Рахиле”; „Радуйтеся всі людіє”; „Свята ніч”.

Колядки, як і щедрівки, мають давню традицію в українській народній культурі і відомі ще з язичницьких часів. Дохристиянські колядки – це величальні та побажальні пісні, що виконувались гуртом під вікнами або в оселі і пов'язані з землеробською та родинною тематикою. З розвитком

християнської церкви колядки набувають нового змісту, пов'язаного з народженням Ісуса Христа, переслідуванням його царем Іродом, втечею Марії з Дітям до Єгипту тощо. Церковні колядки мали книжну традицію, склалися освіченими людьми – монахами та священиками і вміщувались у спеціальні книги – „Богогласники” і „Кантички”. Однак, потрапляючи в народне середовище, часто видозмінювались під впливом народної колядкової традиції і таким чином відбувалось взаємопроникнення, злиття двох культур – книжної та народної.

Тема Різдва Христового не пройшла повз увагу професійних композиторів і втілилась в українській музиці здебільшого у вигляді хорової обробки. До неї звертались М.Лисенко, С.Людкевич, М.Леонтович, М.Колесса та інші. На жаль, багатолітнє панування комуністичної ідеології з її войовничим атеїзмом позбавило можливості композиторів молодшого покоління звертатися у своїй творчості до духовної тематики, а якщо такі спроби й мали місце, то автори, навіть, не сподівалися виконати свої твори або опублікувати їх. Включення до репертуарного збірника „Хорові твори” Ярослава Бабинського, колядок, на думку автора, надасть змогу молодому поколінню українців ближче познайомитись з цією цікавою і своєрідною гілкою української культури, знайомства з якою вони були позбавлені в період формування їхніх естетичних та духовних переконань і смаків [1; 3].

У хорових обробках народної пісні українських композиторів, як відомо, прослідковуються два основних принципи.

Перший можна визначити як своєрідний „статичний”, пасивний принцип, при якому пісня залишається незмінною в розумінні якості її художньої вартості.

Другий принцип можна охарактеризувати як активний динамічний принцип, як принцип активного творчого процесу, що сприяє, в першу чергу, глибокому розкриттю внутрішніх виражальних можливостей пісні. У таких випадках композитор знаходить у пісні основне – зерно, з якого потім виростає музичне ціле.

При застосуванні цього принципу композитор користується голосами хору не як гармонічним тлом для мелодії, а як низкою самостійних музичних засобів, кожен з яких служить одній ідеї – поглибленню художньої вартості пісні.

Пісня за таких обставин обробки не лишається незмінною в своїй якості, а навпаки, вона набирає зовсім нових художніх властивостей, яких у ній, на перший погляд, не можна було б вбачати. Цей принцип є значно вищим ступенем творчого осмислення народної пісні.

Саме такий принцип використав Я.Бабинський у своїх обробках колядок.

Композитор творчо підходить до першоджерела, враховуючи його автентичну специфіку і власне індивідуальне бачення. Так, наприклад, обробка колядки „**Возсіявий над сонце**” репрезентує поліфонічний тип обробки з використанням наскрізної будови та складної техніки імітаційного письма. А обробка колядки „**Свята ніч**” яскраво протилежна за техніко-композиційними засобами викладу. В ній композитор зберігає акордово-колосадний принцип викладу, навіть не порушуючи хорові ритмоформули партій.

Ладові особливості представлених у збірнику колядок виявляють розширення гармонічної сфери. У колядках Я.Бабинського використані свіжі і своєрідні звучання акордів побічних функцій у самостійному значенні, поза системою звичних гармонічних залежностей. Композитор використовує зіставлення гармоній суміжних щаблів, діатонічні секвенції, вживає гармонії як самостійний колористичний матеріал. Композитор вживає гармонічні послідовності з метою варіювання однакових мелодичних зворотів у різних куплетах. Мелодії колядок у такому трактуванні набирають підкреслено старовинного колориту і незвичної свіжості звучання, бо характер гармонічних послідовностей відрізняється від поширених схем з їх опорою на автентичні каданси та паралельну ладову перемінність. Кожна гармонізація – це варіант можливого багатоголосого прочитання одноголосої пісенної теми, кожна багатоголоса розкладка – це один із безмежної кількості можливих варіантів обробки.

Усі обробки колядок мають спільну логіку розгортання форми, в процесі якої один музичний варіант приходиться на зміну другому. Майстерність Я.Бабинського проявилася не тільки в умілому

використанні композиційної техніки, а передусім в осмисленні ним образів пісні, які постають надзвичайно виразно внаслідок знання народного життя, фольклору. У хорових обробках колядок Я.Бабинський розкриває своє вміння переступити рамки суто звукових ефектів і влити в музику багатозвуччя самого життя, тому що фактура обрядових обробок композитора, з одного боку – текст, а з іншого – їх жанрова особливість, що склалися протягом багатолітнього побутування обрядів самого народу.

До репертуарної збірки „Хорові твори” Ярослав Бабинський включив чотири обробки народних пісень із різних регіонів України, а також обробку стрілецької пісні „**Засумуй, трембіто**” на слова Р.Купчинського.

Так, обробка „**Ой, летіла зозуленька**” – закарпатська народна пісня з характерною для цього регіону інтонаційною сферою і метро-ритмічними особливостями, мінорним ладом із підвищеним четвертим ступенем.

„**Місяць на небі**” – обробка пісні-романсу, що у концертній практиці здебільшого виконується солістом або дуєтом з інструментальним чи фортепіанним супроводом, тому акапельний її варіант, створений Я.Бабинським для мішаного хору, розкриє нові образно-колеристичні засади твору, а також розширить репертуарний спектр хорових колективів – шанувальників хорового співу.

Представлена обробка „**Засумуй, трембіто**”, на нашу думку, одна з найкращих пісень, народжених стрілецьким рухом в Україні. У даній збірці вона подана для мішаного хору, а також капели і соліста.

Обробка протяжної пісні „**Висока верба**” є рідкісним зразком звернення в хоровому жанрі до гуцульської пісні, для якої взагалі не характерне хорове багатоголосся.

„**Ой Дністре мій, Дністре**” – єдиний твір із супроводом фортепіано для мішаного хору і соліста. Це – старовинна галицька пісня, для якої є властивими національно-патріотичні мотиви.

Усі обробки Я.Бабинського вирізняються яскравою колоритністю і гармонічною барвистістю. Стиль композитора в цьому жанрі поєднує в собі гармонічну і поліфонічну фактури викладу, прийоми народної та професійної поліфонії. Композитор використовує одноголосий заспів, який є поштовхом до розгортання пісні, що підкреслюється динамікою імітаційного вступу голосів. Автор застосовує різні прийоми народного багатоголосся: типовий варіантно-підголосковий склад, терцова втора, дуєтні контрапункти, зустрічаються і „звукові педалі”. Звернення до традицій народного багатоголосся відбилося і на типовому голосоведенні, яке характеризується широким використанням паралельного руху голосів, особливо незавершеними кадансами. Обробки Бабинського визначаються яскравою образністю, високою майстерністю, філігранно витонченим голосоведенням, професійним знанням тембральних, регістрових та динамічних можливостей хорового ансамблю. На основі складного комплексу прийомів народного та професійного багатоголосся композиторові вдалося досягти єдності народного першоджерела та його творчого розвитку.

Музична форма обробок народних пісень відтворює особливості їх побутування. Композитор зберігає їх куплетну форму, а в більшості випадків використовує динамічну куплетно-варіаційну форму („Засумуй трембіто”, „Місяць на небі”, „Ой Дністре, мій Дністре”, „Висока верба”). Такий тип форми є найбільш специфічним і органічним для хорової музики. В основі куплетно-варіаційної форми лежить принцип видозмінення куплету з метою наблизити послідовний розвиток сюжету в тексті з послідовним розвитком музики. Вокальна мелодія у куплетно-варіаційній формі залишається у кожній строфі без змін, зберігається її мелодичний малюнок, форма, синтаксис, а відозміни стосуються супроводу, фактури викладу, що безпосередньо пов’язано зі змінами тексту. Функції вокальної мелодії і супроводу у цьому випадку розмежовані: мелодія, повторюючись без змін, розкриває узагальнений образ, а супровід (у даному випадку хорові голоси) – деталізує текст і бере на себе функцію наскрізного розвитку.

Кожна обробка – це майстерно виконана мініатюра, яка яскраво розкриває поетичний

образ пісні, зберігає характерні властивості народного виконання.

Оригінальна хорова спадщина Я.Бабинського розкриває широкий спектр емоційних настроїв, серед яких провідне місце посідають лірико-елегійні, що знайшли своє втілення в оригінальних хорових композиціях на слова В.Стуса. Філософська, дещо песимістична поезія Василя Стуса поки ще не знаходить свого втілення у творчості український композиторів. А звернення до неї Я.Бабинського є чи не поодиноким зразком.

Ліричний жанровий різновид хорової мініатюри у творчості галицьких композиторів 20-30-х років налічує незначну кількість творів [8]. Однак саме в цей час були закладені основи поділу ліричного різновиду на типи, а саме: лірико-пейзажні та лірико-психологічні.

Прикладом лірико-пейзажної хорової мініатюри у творчості Я.Бабинського є композиція на сл. В.Стуса „Вересень”.

Оригінальна будова поетичного першоджерела, в якому панує настрій самотності, вплинула на композиційну структуру хору. Твір вирішений автором у простій тричастинній формі з динамічною репризою. Крайні розділи хорової мініатюри тематично подібні, що створює інтонаційну обрамлюючи арку у драматургії твору, в якій композитор акцентує увагу слухача на картині осінньої природи, музичних барвах Для досягнення задумливого, журливого настрою він використовує колоритні гармонії, несподівані акордові співставлення, незвичні інтервали у вокальній партії.

Мелодика хорових партій відрізняється широтою мелодичного розвитку, чергуванням плавного, розспівного руху з активними ходами на широкі інтервали.

Хорова фактура твору „Вересень” яскраво демонструє вмиле володіння композитором поліфонічними прийомами (імітація, „терасоподібний” вступ голосів). Драматургічна кульмінація музично-поетичного розвитку припадає на середній розділ, у якому автор, акцентуючи кожний звук хорової вертикалі агогічно, динамічно, фактурно і ритмічно виділяє смислову кульмінацію поетичного першоджерела:

Горить стерня, де половіло жито
О, вересню теребищен смеркань.

Друга кульмінація міститься у заключному розділі хору, де композитор, завдяки зміні мелодичного і гармонічного розвитку (унісонні фрази), хоровій ритмічній вертикалі, динамічним кресендо і заключній ферматі на тонічному мажорному тризвуку підкреслює логічну кульмінацію твору.

Своєрідно вирішує Я.Бабинський тональну драматургію твору. При пануванні основної тональної сфери – a-moll, яка обрамлює хорову композицію тональною аркою, в середині музичного розвитку відбуваються складні тональні зрушення: мінливість мажору-мінору (a-moll – A-dur), відхилення у тональність мінорно забарвленого шостого ступеня.

Увесь хор витриманий у нескладній для виконання гомофонній фактурі з плавною мелодичною лінією, розміреним ритмічним малюнком, у межах якої композитор зумів створити яскраву, образно-настрійову мініатюрну поему.

Образний настрій іншої хорової поеми „**Ой, не дивуй**” передає настрій трагізму і безнадії. Поетичний текст твору розкриває сумні роздуми самотньої людини, яка вимушена жити на чужині. Дотримуючись емоційного плану літературного першоджерела, Я.Бабинський створює наскрізну композиційну будову, з рисами мініатюрної поеми, в якій послідовно розкривається сюжетна драма.

В основі хорових партій лежать низхідні мелодичні фрази із секундовими завершеннями, які розвиваються імітаційно, створюючи розділи поліфонічної фактури, а також надзвичайній виразності сприяє декламаційна рецитація, яка використовується у завершальних побудовах розділів і яка витримана у гармонічній вертикалі хорових партій.

Напружену експресію надає твору також використана композитором метрична перемінність (4/4–2/4–3/4) та мінливість ладотонального забарвлення. Тональна сфера хору нагадує мінливість світлотіні: f-moll – fis-moll – Fis-dur – f-moll – B-dur – b-moll... .

Усі хорові обробки та оригінальні твори композитора розраховані на виконання а'cappella. У своїх творах Я.Бабинський творчо поєднує прийоми народного багатоголосся та класичної поліфонії. Від народного багатоголосого співу композитор зберігає сольні та унісонні заспіви, різні види підголоскової поліфонії, паралельний рух тризвуками та квартсекстаккордами, плавне голосоведіння зі змінною кількістю голосів („Не плач, Рахиле”, „Висока верба”, „Отче наш”, „Радуйтеся всі людіе”, „Пречистая Діва”).

Значне місце у хорових творах Я.Бабинського займають елементи імітаційної та контрастної поліфонії. Композитор часто використовує імітаційний вступ голосів, що активізує тематичний розвиток („У Вифлеємі тайна”, „Возсіявий над сонце”, „Вересень”).

Особливо слід відмітити гармонічне та ладове забарвлення хорових творів. Ярослав Бабинський поруч із традиційними співзвуччями у хоровому багатоголоссі, органомним пунктом та фобурдонним басом, сміливо використовує терпкі співзвуччя без розв'язки, септакорди побічних ступенів, відхилення та модуляції у далекі тональності („Вересень”, „Струмок”, „Пречиста діва”, „Свята ніч”).

Отже, хоровий стиль композитора відзначається яскравою образністю, високою майстерністю, філігранно витонченим голосоведінням, професійним знанням тембральних, регістрових та динамічних можливостей хорового ансамблю. В хорових обробках Я.Бабинський творчо поєднує прийоми народного багатоголосся та класичної поліфонії, зберігає особливості музичної форми, що відтворює характерні риси побутування народних пісень, збагачує ладо гармонічну мову сучасною гармонією, складним модуляційним розвитком.

Композиторська творчість Я.Бабинського це самодостатнє явище в музичній культурі України, яке в процесі художньої поступу отримає свою відповідну оцінку і знайде прихильників не тільки в пам'яті його сучасників, а й у свідомості наступних поколінь.

Джерельні приписи

1. Бабинський Я. Хорові твори: Посібник для музичних навчальних закладів.– Львів, 1996. – 87с.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навчальний посібник. – К.: Український світ, 2002. – 440 с.
3. Вітвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття. – Перемишль, 2004. – 158 с.
4. Головинский Г. Композитор и фольклор. – М.: Музыка, 1981.
5. Грица С. Трансмисія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки. – Київ-Тернопіль, 2002. – 236 с.
6. Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) // Syntagmaton: Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів, 2000. – С. 87-99.
7. Нудьга Г.А. Українська пісня в світі. Дослідження. – К.: Музична Україна, 1989. – 535 с.
8. Пархоменко Л.О. Українська хорова п'єса (Типологія, тематизм, композиція). – К.: Наукова думка, 1979. – 219 с.
9. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі. –К: Екс об, 2000. – 206 с.
10. Семененко Н.Ф. Фольклорні риси гармонії хорової музики. – К.: Наукова думка, 1987. – 144 с.
11. Голошніак Н. І лірика, і драматизм, і філософські роздуми // Тижневик Галичини. – 1999. – 25 березня.
12. Янівський Богдан-Юрій, Зеленчук Василь. Гуцульські колядки в світлі образу жінки – Великої ознаки. – Львів, 2004. – 12 с.

У статті вміщено дослідницькі спостереження про творчість знаного композитора, музикознавця, фольклориста Ярослава Бабинського у галузі хорового мистецтва, а також визначаються тематика, образний стрій та жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини митця.

Summary

In the article the research supervisions are contained about creation of the known composer, musicologist, specialist in folk-lore Yaroslava Babinscogo in sphere of choral art, and also are determined subject, vivid line-up and genre-stylistic features of choral inheritance of artist.

УДК 378.147

І.О. Полякова

ЗМІСТ ТА СТРУКТУРА МУЗИЧНО-ПРОПАГАНДИСТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СПЕЦІАЛІСТІВ ВИЩОЇ КВАЛІФІКАЦІЇ

Зважаючи на проблеми, які стоять перед нашим суспільством у галузі художньої освіти, продовжуючи кращі традиції вітчизняного досвіду розповсюдження музичних знань, саме шкільний учитель музики покликаний вести активну музично-просвітницьку роботу як в умовах школи, так і серед громадськості, виконуючи тим самим свої суспільні функції. У зв'язку з цим у процесі загальної підготовки майбутніх учителів музики ВНЗ повинен вирішувати проблеми музичної пропаганди і проводити спеціальну підготовку своїх випускників до музично-просвітницької діяльності.

На жаль, у практиці роботи педагогічних ВНЗ організація навчально-виховної роботи не завжди забезпечує підготовленість молодих спеціалістів до виконання окремих функцій, в основному громадських, які передбачають таку сферу діяльності майбутніх учителів музики, як музично-просвітницьку, або пропагандистську (МПД). Це зумовлено певними причинами: 1) навчальні вузівські курси (спеціальні та загальні) спрямовані на предметну підготовку спеціалістів і система знань, яку дістають студенти у вищому навчальному закладі, не завжди відповідає потребам майбутньої діяльності вчителя музики і мало торкається проблем профорієнтації; 2) підготовка до МПД передбачає формування і розвиток спеціальних якостей особистості, без яких просвітницька, або пропагандистська робота не буде продуктивною; навіть найбільш повно складені професіограми вчителя музики в незначній мірі передбачають якості, які необхідно виховати у майбутнього пропагандиста; 3) для реалізації пропагандистської діяльності вчитель музики повинен володіти відповідними професійними музично-пропагандистськими вміннями, формування яких у процесі навчання проходить спонтанно, що викликано лише практичною необхідністю проведення окремих музично-просвітницьких заходів тощо. Ці причини зумовили чимало протиріч між існуючою системою фахової підготовки молодого спеціаліста і недостатньою підготовленістю вчителя музики до виконання своїх соціальних функцій, найбільш дієвою серед яких є музична пропаганда; наявністю в навчальних планах великого циклу спеціальних музичних, педагогічних та методичних дисциплін, зорієнтованих на виховання майбутнього вчителя музики і відсутністю спеціальної підготовки музиканта-пропагандиста тощо.

Вихідними положеннями для вирішення вищезазначених проблем, пов'язаних із музично-просвітницькою діяльністю, стали дослідження в різних галузях теорії і практики пропаганди: насамперед пропаганди як засобу більш ефективного впливу у формуванні ідейно-моральних засад нашого суспільства, удосконалення її науково-методичного арсеналу, а також розробка науково-педагогічних і психологічних основ пропаганди тощо (В.Андреев, І.Виноградов, І.Зілення, А.Леонтьєв, Є.Ножин та ін.); спілкування лектора з аудиторією (Н.Фомін, В.Доброходов, А.Левін, А.Леонтьєв, А.Малишев, І.Шведов та ін.); науково-методичного

аспекту підготовки кадрів пропагандистів мистецтву усної пропаганди (Н.Афонін, П.Волович, С.Касаткін, С.Козлов, Ю.Леонов та ін.). Значно менше висвітлені питання щодо проблеми саме музично-просвітницької діяльності. Окремі автори торкаються питання визначальної ролі музики як специфічного виду мистецтва в системі пропаганди (Н.Яковлева); музики як елемента художнього оформлення усної агітації (В.Тагін); шляхів формування музично-просвітницького інтересу (Т.Жданова) тощо. Безпосередньо проблема МПД стала темою досліджень Г.Халікової, у яких вона розробляє систему підготовки студентів до МПД для позакласних форм роботи вчителя [1] і особливо Е.Скуратової, яка зробила спробу виділити структуру МПД, дати визначення поняттю „музично-пропагандистська спрямованість особистості”, розкрити особливості процесу формування готовності студентів до МПД в умовах педагогічної освіти [2].

Кожне з цих досліджень, що торкається окремих сторін багатоаспектної проблеми МПД, не вичерпує цілісного вирішення проблеми як у загальнотеоретичному, так і в практичному плані підготовки студентів музичних ВНЗ до проведення музично-пропагандистської роботи в школі, способів здійснення педагогічного керівництва цим процесом. Унаслідок недостатнього дослідження теоретичних аспектів МПД, які повинні стати основою в процесі розробки програми педагогічного керівництва підготовкою студентів до цього виду діяльності, зумовлена тема нашої статті.

Основними елементами категорії „музично-пропагандистська діяльність” є її зміст, який визначається музичною тематикою і пропагандистська спрямованість. В обґрунтуванні дефініції цієї категорії ми враховували загальноприйняті визначення і поняття. Отже, музично-пропагандистська діяльність (МПД) – це свідома, активна і цілеспрямована взаємодія між пропагандистом як суб’єктом пропагандистської діяльності та аудиторією як об’єктом пропаганди, спрямована на розповсюдження музичних знань із метою формування у школярів естетичних ідеалів та високих художніх смаків, яка, на відміну від просвітницької діяльності, передбачає більшу силу впливу в доказовості істинності визначених художніх позицій та використання інтенсивних засобів переконання учнівської, молодіжної аудиторії. Для того, щоб змоделювати систему підготовки студентів до МПД та визначити шляхи підвищення її ефективності, необхідно дослідити і теоретично обґрунтувати зміст і структуру цього виду діяльності, її складові компоненти і, зважаючи на специфіку діяльності та особливості її функціонування в суспільстві, представити їх взаємодієві елементи.

Сучасні моделі підготовки спеціаліста перш за все призначені для того, щоб дати вищому навчальному закладу уявлення про те, кого і для чого готувати. Тому в кожній моделі, за якою б схемою вона не складалася, міститься інформація про вимоги до молодого фахівця в умовах практичної діяльності. Отже, модель діяльності повинна дати вичерпну відповідь на питання про те, що потрібно знати і вміти спеціалісту для його успішного функціонування як фахівця.

У процесі дослідження і розробки змісту і структури МПД до уваги бралися роботи М.Кагана, Н.Кузьміної, А.Леонтьєва, В.Сластьоніна, А.Щербакова та ін. Під час аналізу було виявлено, що не існує єдиної думки про ознаки людської діяльності, які б розкривали єдину позицію в різних формах і структурах діяльності. Та й сама категорія діяльності не має чіткого визначення. Особливий інтерес в аспекті нашого дослідження викликає розробка структури діяльності та її моделювання, запропонована М.Каганом, який визначає людську діяльність як „активність суб’єкта, направлену на об’єкт або на інших суб’єктів, а сама людина повинна розглядатися як суб’єкт діяльності” [3; 43]. Зважаючи на це визначення, автор виділяє три основні елементи діяльності та дає визначення їх структурним зв’язкам, а саме:

- „суб’єкт, наділений активністю і спрямовує її на об’єкти або на інших суб’єктів;
- об’єкт, на кого направлена активність суб’єкта (точніше суб’єктів);
- сама ця активність, яка виявляється в тому чи іншому способі оволодіння об’єкта суб’єктом або у встановленні суб’єктом комунікативної взаємодії з іншими” [3; 43].

Привертає також увагу концепція А.Леонтьєва, який, розкриваючи сутність діяльності, визначає, що це „система, яка має будову ... кільцевої структури: вихідна аферентація – ефектні

процеси, що реалізують контакти з предметним середовищем – корекція і збагачення за допомогою зворотних зв'язків вихідного аферентного образу...” [4; 86]. В.Добряннов, розвиваючи ці положення, пропонує „багатомірну соціологічну структуру” будь-якої діяльності у двох аспектах: перший – якісна визначеність діяльності; другий – механізми діяльності: 1) суб'єкт; 2) об'єкт; 3) засоби; 4) суспільні відносини; 5) суспільні інститути” [5; 41-42].

Отже, структура будь-якої діяльності повинна включати мотиви, цілі, засоби, дії, результати та ін. Тому і в структуру МПД увійшли мотиви, які відображають усвідомлені особистістю потреби, що спонукають її до діяльності; визначені цілі на основі відпрацьованих дій-операцій (наприклад, планування діяльності, опрацювання інформації, моделювання оперативного образу і концептуальної моделі предмета пропагандистського виступу, які перетворюються в продукт, прийняття оперативних рішень, тобто цілей, на досягнення яких направлена діяльність); відібрані засоби для досягнення цілей; перевірка результатів діяльності, а також корекція дій. Ці компоненти розкривають взаємопов'язані рівні внутрішньої регуляції діяльності. Таким чином, при моделюванні структури МПД бралось до уваги, по-перше, мотиваційно-змістовий компонент, у групу якого разом із вищезазначеними входять принципи, функції та тематична спрямованість діяльності; по-друге, організаційний компонент, який визначає не тільки засоби пропаганди, але і її форми та методи. Окрім того, у процесі розробки цієї структури враховувались і учасники процесу – об'єкт, суб'єкт діяльності (пропагандист та аудиторія), які розглядаються як складові елементи реалізуючого компонента структури. Було також необхідним виділити як самостійну ланку структури МПД якісно-результативний компонент, який визначає ефективність діяльності та є підґрунтям її постійного вдосконалення і творчого зростання суб'єкта пропаганди (див. схему). Коротко зупинимось на складових компонентах МПД та розкриємо їх зміст.

1. Мотиваційно-змістовий компонент. Кожна діяльність обумовлена конкретними причинами, що не тільки забезпечують функціонування діяльності, але і корегують її зміст, предметну конкретизацію, тематичну спрямованість тощо. Таким чином, усі елементи, що визначають причинну основу діяльності, належать до мотиваційно-змістового компонента й об'єднані в його мотиваційну підструктуру. До них, як і в будь-якій діяльності, належать потреби, мотиви, цілі й завдання.

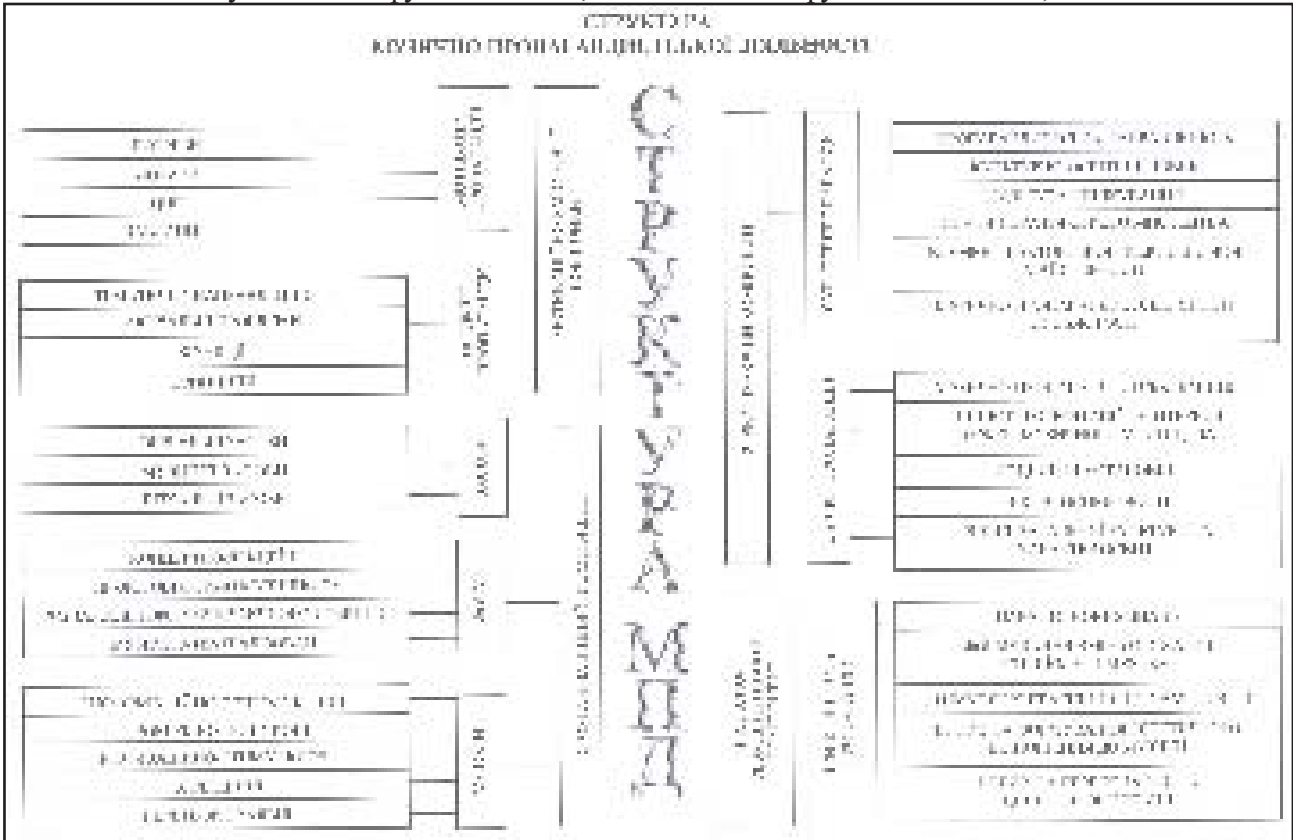
Характер і тематична спрямованість МПД впливають із громадських, соціальних, а також і професійних потреб, які визначають громадсько-значимі перспективи діяльності. Мотиви діяльності можуть бути широкими, узагальненими, наприклад, усвідомлення необхідності підвищення художньо-культурного рівня нашого сучасника, а також виходити з самої діяльності, наприклад, відображення національних музичних традицій тощо. У зв'язку з тим, що ця ланка структури МПД повинна узгоджуватися із загальними завданнями і цілями естетичного виховання, визначальне значення для діяльності має конкретна постановка її мети, яка повинна відповідати всій сукупності функцій пропаганди як суспільного явища. Пропагандист повинен розгорнути поставлену мету в систему завдань-цілей, заданих у конкретних умовах. Усю систему завдань МПД можна представити такими групами:

1. Загальні цілі-завдання, наприклад, розповсюдження і впровадження у свідомості слухачів музично-естетичних ідей або формування високих моральних якостей, естетичних переконань, інтелектуальних та естетичних ідеалів тощо. **2.** Завдання змістового плану, наприклад, розв'язання окремих проблем у розвитку музичної культури, поглиблений аналіз процесів і явищ музичного життя тощо. **3.** Завдання організаційного характеру, наприклад, організація спілкування з аудиторією, проектування шляхів взаємодії з об'єктом пропаганди тощо.

Мотиваційно-змістовий компонент МПД представлений також предметом пропаганди, яким у нашому випадку є музичне мистецтво: його історія, традиції, новаторство, боротьба смаків, оцінок, ідей та інше. Він визначається передусім тематичною спрямованістю змісту і, зважаючи на характер діяльності, актуальними проблемами розвитку музичного мистецтва, які є найбільш важливими в сьогоденні.

Функційну підструктуру МПД, опосередковану предметом пропаганди, можна представити

як із позицій її суспільного функціонування, так і на основі функцій - завдань, що визначаються



самим процесом. У першому випадку вона визначається педагогічними функціями (освітньою, виховною, розвиваючою), пропагандистськими або соціально-регулюючими функціями, а також пропагандистсько-організаційними (освіта і підготовка відповідних кадрів). В іншому – визначається складовими спрямованої дії пропагандистського процесу, через систему функцій – завдань, наприклад, інформаційних, організаційних, направляючих (орієнтаційно-ціннісних), пізнавально-оцінювальних (визначають завдання самоосвіти і художнього вдосконалення), комунікативних, ораторських, контрольно-організаційних тощо.

Складовою ланкою предмета пропаганди є також принципи МПД, які, як було визначено вище, представлені в переліку вимог до діяльності.

Аналізуючи фактори, від яких залежить якість функціонування мотиваційно-змістового компонента діяльності, можна виділити два основні: перший, об'єктивний, пов'язаний з організацією загальної підготовки студентів до МПД (якість базових знань) і другий, суб'єктивний, який відображає внутрішню роботу пропагандиста, що залежить винятково від його особистості.

2. Організаційний компонент. Цей компонент структури МПД складається з трьох складових ланок: засоби, форми і методи.

Засоби МПД, як свідчить практика, поділяються на два основні види: засоби прямої, безпосередньої дії - пряма мова або вербальні засоби спілкування, музичні засоби спілкування, візуальні – наочні; та засоби опосередкованої дії – періодичні видання (газети, журнали,

Розділ 3. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

УДК 7(477.8)

О.Л. Овчаренко

РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ: „МИХАЙЛОВА Р.Д. ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ РУСІ. – К.: ВИДАВНИЧИЙ ДІМ „СЛОВО”, 2007. – 485 с.

„Художня культура Галицько-Волинської Русі” Р.Д. Михайлової, що вийшла друком 2007 року (видавничий дім „Слово”), – помітна подія серед вітчизняної літератури мистецтвознавчого та культурологічного спрямування.

До безумовних переваг книги належить комплексність її структури та підхід, витриманий у кращих традиціях наукового об’єктивізму який, однак, зовсім не заважає відчутти індивідуальність автора та його непоказне захоплення багатогранністю та далекосяжною значущістю картини минулого, що проглядає при уважно-прискіпливому розгляді кожного залученого артефакту.

Окрім вступної частини з докладним оглядом бібліографії, зміст монографії складається з шести вагомих розділів, кожен з яких визначає свій проблемний вектор. Такі розділи, як „Місто”, „Влада”, „Військова дружина”, „Церква”, „Народ” тощо окреслюють певний культурологічний феномен, окремий соціокультурний пласт і демонструють у дії метод культурної стратифікації в його синхронному та асинхронному аспекті. Не менш переконливою є і внутрішня рубрикація розділів, яка дає надзвичайно серйозне заглиблення в базові матеріалознавчі комплекси і зумовлює високий креативний потенціал книги. От, хоча б, розділ другий „Влада” дає багатий матеріал у таких параграфах, як „Князі та бояри”, „Печатки”, „Князівсько-боярський побут”, „Одяг”, „Прикраси”, „Коронація: обряд та анатураж”, „Князівська культура і фольклор”.

Цінним є й те, що автор тримається археологічної школи і не поринає у поверхове жонгливання культурологічною термінологією, хоча і володіє нею, тримається фактів, які у своєму закономірному структурному зчепленні відкривають стрімкі перспективи цілісного осягнення обраної теми. Книга має систему додатків та розвинутий науковий апарат, що значно посилює її пізнавальні якості.

Евристична цінність текстів книги також полягає не тільки у максимальній, а іноді і просто жорсткій інформаційній спресованості, але й, певною мірою, у модуляції процесу своєрідного читачького катарсису, коли, пройшовши горнило інформаційного перевантаження, він виходить на новий рівень розуміння зв’язків минулого і сьогодення, історичного контексту тощо.

Проте, там де переваги, там і недоліки. Не всі підрозділи виконані на одному науково-методологічному рівні. Подекуди вони справляють враження первісної концентрації матеріалів; помітна різниця в стилістиці викладу від більш емоційної і цілісної до фактологічно-сухої, і хоча відвертих проривів не спостерігається, не завжди є вихід на оформлені висновки. Так, зокрема, підсумкові висновки книги не вичерпують і не узагальнюють повною мірою всього кола піднятих питань, а виконують цю функцію лише частково.

Проте головна ж особливість книги полягає в тому, що потенціал її задуму, матеріалу і структури більший, аніж вдалося здійснити у даному виданні. Кожна структурна одиниця тексту передбачає подальший розвиток, є насиченою і водночас нерозгорнутою, конспективно-стислою.

Доцільно було б, з метою наближення до цілком досконалого втілення задуму, значно розширити ілюстративний ряд, щоб інформативний текст мав не менш інформативний візуальний супровід у його графічному та повнокольоровому варіантах.

Система додатків в цій книзі теж виглядає як заявка на їх повномасштабну розробку.

Відтак дозволимо собі ще декілька побажань автору. Замість списку речових скарбів Галицько-Волинської Русі (Додаток 1) доцільно було б подати каталог, а замість переліку „архівні матеріали” – збірку вибраних фрагментів. Наявні у додатках „2” та „3” – „Словник історичних географічних назв” і „Словник імен” також могли б бути подані у більш ширшому форматі тощо.

Проте подібні моменти жодним чином не перекреслюють усього обсягу здійсненої роботи, широти ерудиції автора та, головне, практичного значення книги, яка дає можливість побачити соціокультурний механізм в дії і залучати його актуальні елементи й семантичні побудови в процеси сучасного культуротворення.

Книга Р.Д. Михайлової цінна як узагальнена і водночас напрочуд детальна, сучасна рецепція надзвичайно важливої культурної ланки нашої історичної спадщини, яка, сподіваємось, буде мати продовження не менш яскраве, а-ніж перша зустріч із читачем.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Гринюк О.З. – здобувач інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Граб О.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент Рівненського державного гуманітарного університету.

Назар-Шевчук Л.Й. – кандидат мистецтвознавства, викладач Львівської спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С.Крушельницької.

Забуга Б.І. – доцент кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету, заслужений працівник культури України.

Зваричук Ж.Й. – доцент Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, заслужений працівник культури України, здобувач національної музичної академії ім. П.І. Чайковського.

Воловець М.А. – здобувач інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Романюк Л.Б. – кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри музикознавства і акордеонного мистецтва інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Бермес І.Л. – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка.

Савка А.М. – аспірант інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Крупеніна Л.В. – аспірант кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

Крайлюк Л.В. – викладач кафедри українознавства Рівненського державного гуманітарного університету, здобувач Львівської національної академії мистецтв.

Рось З.П. – аспірант Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Лучук В.В. – аспірант інституту соціальних наук Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Шевчук Д.М. – кандидат філософських наук, ст. викладач кафедри філософії і культурології національного університету „Острозька Академія”.

Шевчук К.С. – кандидат філософських наук, ст. викладач кафедри філософії та економічної теорії Рівненського державного гуманітарного університету.

Одробінський Ю.В. – аспірант Львівської національної академії мистецтв.

Волощук Ю.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного виконавства Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Палійчук І.С. – кандидат мистецтвознавства, професор Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Дем'янець І.Й. – аспірант Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Драганчук В.М. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Трощук М.Т. – аспірант інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Брояко Н.Б. – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

Князєв В.Ф. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Фархутдінова Ю.Н. – викладач кафедри педагогіки та психології Донецького інституту управління.

Мозговий М.П. – кандидат мистецтвознавства, народний артист України.

Толошняк Н.А. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Полякова І.О. – доктор філософії, кандидат педагогічних наук, доцент Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Овчаренко О.І. – кандидат мистецтвознавства, професор інституту реклами (Київ).

Виткалов В.Г. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету.

ЗМІСТ

В.Г. Виткалов. Вітчизняні культурно-мистецькі проблеми на зламі епох (замість передмови)
3

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ

О.З. Гринюк. Європейські традиції дитячого хорового виконавства у Західній Україні (XIII-XVIII ст.).....	6
О.В. Граб. Національна константа творчих пошуків поетів-„молодомузівців”	11
Л.Й. Назар-Шевчук. Феномен Василя Барвінського: комплементарний характер творчої діяльності (до 120-ліття від дня народження)	22
Б.І. Забута. Романтизм у творчості о. Михайла Вербицького.....	31
Ж.Й. Зваричук. Деякі аспекти духовного хорового виконавства у Галичині XIX століття	36
М.А. Воловець. Діяльність оркестрових колективів в осередках товариства „Боян” в Західній Україні (друга половина XIX – перша третина XX століття).....	43
І.Л. Бермес. Культурно-просвітницькі товариства Дрогобиччини в розбудові мистецького життя регіону (1900-1939 рр.).....	48
Л.Б. Романюк. Культурно-мистецька практика товариства „Просвіта” та її роль у розвитку музичного життя Станіслава кінця XIX – першої третини XX століття.....	57
А.М. Савка. Постаті диригентів львівської філармонійної сцени (1902-1903 рр.).....	65
Л.В. Крупеніна. Товариство південноросійських художників як культурний феномен України кінця XIX століття	75
Л.В. Крайлюк. Ніл Хасевич і польська графіка 30-х років XX століття: характер взаємодії .	80
З.П. Рось. Джаз у культурологічному просторі України: проблеми та перспективи	85

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Д.М. Шевчук. Українська культура перед викликом постсучасності.....	91
К.С. Шевчук. Твір мистецтва, естетичний предмет і естетична цінність у концепціях Р. Інгардена і М. Валліса: порівняльний аналіз.....	96
В.В. Лучук. Натюрморт у контексті трансформації системи „людина – річ”	104
Ю.В. Одробінський. Трансформація образу „людини-воїна” в кам’яній пластиці скіфо-сарматського періоду у схематичний символ	109
Ю.І. Волощук. Поліетнічний зміст підготовки виконавців у київській скрипковій школі кінця XIX – першої третини XX століття	115
І.С. Палійчук. Еволюція концерту для валторни у європейському музичному мистецтві.....	123
І.Й. Дем’янець. Аранжування духовних пісень у творчості Андрія Гнатишина: співдія традицій музичної літургії і паралітургії	128
М.Т. Трощук. Розвиток музичної медієвістики в діаспорі.....	136
Н.Б. Брояко. Звуковидобування на бандурі: еволюційний аспект проблеми	141
В.Ф. Князєв. Психофізіологічні основи виконавської майстерності баяніста.....	147
В.М. Драганчук. Дія музики на психофізіологію людини в сучасній науці та практиці	154
Ю.Н. Фархутдінова. Особливості впливу основних елементів музики на психофізіологію людини	159
М.П. Мозговий. Пісенна естрада як явище масової музичної культури	163
Н.А. Толошняк. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини	

Ярослава Бабинського	169
І.О. Полякова. Зміст та структура музично-пропагандистської діяльності спеціалістів вищої кваліфікації	174

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

О.Л. Овчаренко. Рецензія на книгу: „Михайлова Р.Д. Художня культура Галицько-Волинської Русі”	181
---	-----

Наукове видання

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

Збірник наукових праць

Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету

Випуск 13

Упорядкування та наукове редагування *Володимира Виткалова*

Комп'ютерний макет – *Л.Федорук*

Комп'ютерна верстка – *Л.Федорук*

Редагування – *В.Парфенюк*

Підписано до друку 28.03.2008 р. Замовлення № 45/1.
Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 15,7. Наклад 100.

Видавничі роботи: ППДМ

свідоцтво про державну реєстрацію РВ №11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58

Адреса редакції: 33000, м.Рівне, вул. С. Бандери, 12,

Рівненський державний гуманітарний університет

Кафедра культурології. Тел. (0362) 22-20-32

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип.13. – Рівне: РДГУ, 2008. – 184 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів та музейних установ, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

ISBN 978-966-8424-76-2

ББК 63.3(4Укр)-7

УДК

94(477)