

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА УКРАЇНИ У НАУКОВОМУ ВИМІРІ

Культуротворчі процеси в українській державі навіть в умовах політичної кризи демонструють достатньо різновекторну картину культурно-мистецьких та наукових уподобань, що знаходить свій вияв у широкій панорамі виставкової діяльності, проведенні численних фестивальних заходів (від фольклорного спрямування до найрадикальніших зразків молодіжної альтернативної музики), наукових презентацій тощо, свідченням чого є, зокрема й різноманітні науково-практичні конференції, де культурологічна проблематика залишається однією із важливих складових. Це зайвий раз засвідчує як актуальність культурно-мистецької тематики в широких колах громадськості, так і зростання культурного чинника в сучасному суспільному житті.

Матеріали, що знаходяться в руках читача, репрезентують наведене вище повною мірою.

До збірника „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету” Вип. 15 (у 2-х томах) увійшли матеріали (мистецький вектор проблем) V Всеукраїнської науково-практичної конференції „Українська культура в добу глобалізаційних трансформацій”, проведеної в РДГУ на базі кафедри культурології 10-12 грудня 2009 року та окремі статті, надіслані вже після проведення цього заходу. Починаючи їх аналіз, зробимо декілька загальних зауважень.

У наших випусках й надалі збережено три розділи, що репрезентують основні напрями досліджень і охоплюють історико-теоретичний аналіз розвитку вітчизняного мистецтва в широкому полі виявів, його зв'язків із загальноєвропейськими культурними процесами та розділ наукових повідомлень, рецензій, оглядів тощо.

Зважаючи на перереєстрацію цього збірника Вищою атестаційною Колегією України як фахового видання з проблем мистецтвознавства та культурології і реєстрації його Міністерством юстиції України як Всеукраїнського видання, матеріали будуть розміщені в 2-х томах у кожному випуску, перший з яких концентрує мистецтвознавчий блок, а другий – культурологічний.

Ще однією характерною рисою аналізованого збірника є широке історичне тло, на якому розглядаються та чи інша пам'ятка, подія, постать, використання його авторами архівних джерел, мистецьких зразків із різних збірань, почасти й закордонних.

Перевагою цього збірника є й те, що окремі автори намагаються спростувати усталений погляд на проблему, повернути до наукового обігу (вже в іншому культурному контексті) творчий доробок відомих постатей, поглянути на них іншими очима і тим самим глибше окреслити жанрово-стильовий спектр, приміром, музичної естради Галичини 30-50-х років XX століття, як це намагається здійснити Н.Майчик, аналізуючи творчий доробок Є.Козака, або М.Мозговий, досліджуючи взаємодію фольклорного і модерного аспекту у вітчизняній пісенній творчості, або Я.Горбачевська, аналізуючи неокласицистські тенденції в альтових соло-сонатах Пауля Гіндеміта 20-х років минулого століття та ін.

Тож серед розвідок історико-культурного спрямування, репрезентованих у **розділі I** достатньо оригінальними є матеріали багаторічного автора цієї збірки - Я.Бондарчук стосовно архітектурного декору замків, храмів, оборонних башт маєтків князів Острозьких та дослідження, підготовлені нею у співавторстві з реставратором мистецького комплексу Національного університету „Острозька академія” М.Бендюком і спрямовані на вивчення портретної галереї цієї родини. У статті здійснено спробу вперше представити усю портретну галерею (XVI – I половини XVII ст.) згаданої вище славетної української родини, прослідкувати еволюцію в її мистецьких зображальних засобах, характеристиці персонажів, дошукатися

витоків та обставин створення того чи іншого портретного зразка. Чимало висновків авторів, зроблених у статті, допоможуть краще зрозуміти особливості жіночого ренесансного портрета та сутність сарматського портретного типу в українському образотворенні, в якому через кризу ренесансної ідеології, падіння рівня духовності особистості компенсувалося за рахунок виявів високого соціального статусу персонажу.

Зібраний матеріал переконливо демонструє також роль меценатів у становленні православної культури, напругу міжконфесійної боротьби у тогочасній Речі Посполитій тощо.

Неодноразово на сторінках нашого збірника порушувалися питання стану побутування народного інструментарію, його еволюції в умовах сьогодення, нових форм функціонування народних інструментів та характеристиках специфічних прийомів звуковидобування на них тощо. Наводилися, здавалось, втрачені зразки патентів на винаходи та удосконалення, їх детальні описи і наголошувалося на важливості використання цих, вже нових інструментів для сучасної практики музичного життя.

У вип.15 цю дискусію продовжує Т.Сідлецька, зосереджуючи увагу не лише на тенденціях, помічених в еволюції народно-інструментальної практики періоду здобуття Україною незалежності, коли природно посилювався інтерес до історико-мистецької проблематики (і в той же час відбувся розпад традиційно одержавленої галузі культури), але й на ретроспективних здобутках у формах удосконалення того чи іншого інструменту, розширенні його звуковисотних і тембрових можливостей, а отже змінах у репертуарній сфері. Акцентує увагу автор і на проблемах функціонування підприємств музичної промисловості, без яких неможливий подальший масовий випуск потрібного інструментарію сьогодні.

Вивчення народного інструментарію продовжує Л.Пасічник, розглядаючи побутування вітчизняної народно-інструментальної ансамблевої традиції у контексті календарних та сімейно-побутових обрядодійств. Охоплюючи широке історичне тло, нею здійснено систематизацію даних про засоби виконання інструментальної музики, жанрові різновиди обрядового інструментарію, склад ансамблів тощо.

Взагалі мистецтвознавча проблематика ХХ століття загалом на теренах Центральної, Західної і Східної України, як свідчать матеріали представлених розвідок (Л.Процик, М.Барановська, І.Ян, Л.Карпова, М.Мозговий, О.Лучанко та ін.), є найбільш актуальною для авторів цього випуску і складає чи не більшу половину дослідницьких матеріалів.

Ще один аспект тематики збірника – джерелознавча база культурно-мистецького процесу: сучасної Рівненщини (С.Виткалов) та вивчення стильових ознак творчості представника Волинського краю 30-50-х років ХХ століття в історіографії – Н.Хасевича (Л.Крайлюк).

Предметом аналізу **другого розділу** збірника є переважно музичні твори, вперше оприлюднені для широкого загалу наприкінці 90-х – початку ХХІ століття, тобто мистецькі опуси, які ще не ставали об'єктом спеціального наукового музикознавчого аналізу. У цьому переліку інтерес викликають й композиції, не лише створені останнім часом і не вивчалися з музикознавчої точки зору, як це намагається висвітлити О.Коменда на прикладі хорової партитури „Кривий танець” сучасного волинського композитора В.Тиможинського; вони цікаві також й тим, що ці музичні композиції, підготовлені чи не вперше для дещо непопулярних інструментів, інструментів, які забезпечують в оркестрі ритмічну групу, або гармонічне тло і які фактично не використовувалися як солуючі в концертній практиці. Йдеться про Концерт для контрабаса з оркестром Г.Ляшенка (О.Лучанко). Та й контрабасовий концертний репертуар, як відомо, загалом охоплює майже два десятки творів. Тому кожен новий опус, а тим більше, якщо він написаний безпосереднім виконавцем, – є важливою подією у музичному житті.

Узагалі, як уже зазначалося у наших наукових збірниках, на Волині формується потужна мистецтвознавча школа з молодих дослідників, що намагаються активно пропагувати, а з іншого боку, – і досить активно стимулювати творчість місцевих композиторів, довести актуальність і творчу спроможність регіональної культурно-мистецької проблематики в умовах

сьогодення. І в результаті творчість цих композиторів перестає сприйматися як локальний талант і поступово виходить за межі лише регіону, України.

Щодо тематики цього розділу – то основними векторами його наповнення є переважно аналіз музичних зразків, підготовлених для окремих інструментів. Умовно тематику можна поділити на декілька напрямів, зокрема першого, що охоплює питання, пов'язані із інструментальною музикою:

- вивчення звуковиражальних можливостей духових інструментів (труби) (на прикладі аналізу одного твору в інтерпретаціях Т.Докшицера (Росія) та У.Марсаліса (США) (В.Подольчук));

- інструментальна творчість (концерти для духових інструментів) та її модифікація в доробку нової генерації львівських композиторів – В.Камінського, Б.Фроляк, Л.Думи (Н.Вакула); витоки становлення Катовіцької композиторської школи останньої третини ХХ століття, що послідовно обстоює принципи радикального оновлення норм композиторського мислення і основ музичної мови (Л.Сидоренко); скрипкові композиції, що стали основою світового концертно-конкурсного репертуару виконавців (цикл „Шість сонат для скрипки соло” Ежена Ізаї) (О.Бахталовська);

- українська інструментальна сюїта, створена у 70-80-х роках минулого століття, що відбиває жанрово-стильове її різнобарв'я і репрезентована творчістю Лесі Дичко, Я.Фрейдліна, Я.Верещагіна, В.Сильвестрова, М.Колесси, Є.Станковича, Ю.Іщенко, Л.Грабовського та ін. Враховуючи існуючі точки зору на проблеми типології цього жанру, автор (П.Довгань) обирає стильовий та композиційно-драматургічний критерії у її вивченні і в цьому контексті розглядає найбільш яскраві мистецькі зразки.

Другий вектор досліджень представлений розвідками зі сфери хорового, танцювального та образотворчого мистецтва, в якому аналізуються:

- духовна музика (на прикладі жанрових, образно-поетичних, структурно-інтонаційних особливостей Канону св. Андрія Критського з хорової спадщини Д.Бортнянського). На підставі названого вище зразка здійснено дослідження особливостей застосування музичних засобів втілення поетичного змісту та художньо-ціннісні аспекти цієї композиції (І.Регуліч);

- специфіка конкурсного виконання танго, враховуючи той складний еволюційний шлях, який пройшов цей танець на мистецьких майданчиках Європи;

- творчість незаслужено забутих на Батьківщині театрального художника, портретиста, педагога, який чимало часу працював у Рівному – Георгія Петровича Косміаді та оригінального графіка, представника руху опору часів II Світової війни – Ніла Хасевича, розробкою жанрово-стильової палітри, культурно-мистецьких зв'язків займаються місцеві науковці (Л.Костюк, Л.Крайлюк). Перші збірки матеріалів, Каталог мистецьких творів, укладених на підставі розкритих архіві КДБ, документів і художніх зразків, переданих родиною Г.П.Косміаді, що характеризують діяльність митця в еміграції, вже вийшли друком на Рівненщині;

У **третьому розділі** вміщено декілька повідомлень, мета яких - репрезентація творчості відомих регіональних постатей (двоє з яких через ідеологічні обставини так і залишилися діями регіонального рівня): *Семена Ластовича-Чулівського* (теоретика та практика вдосконалення бандури, автора оригінального підручника „Кобза-Бандура”, чий талант розвинувся за межами України – в Німеччині); *Кароля Мікулі*, улюбленого учня Ф.Шопена, більш відомого, утім, як музично-громадського діяча, виконавця, ніж композитора, діяльність якого пов'язана з Буковинським краєм; наших сучасників – *Миколи Ластовецького*, організатора культурно-мистецького життя Дрогобича з широким діапазоном його композиторсько-педагогічної творчості, який сприяє формуванню нових засад духовності регіону; *Віктора Гуцала* – видатного диригента України, чия організаційно-творча діяльність пов'язана не лише із широкою концертною практикою, презентацією вітчизняної мистецької

традиції за межами республіки, формуванням „золотого фонду” музичного мистецтва, але й із розширенням виражальних засобів українського оркестру народних інструментів.

Уперше в нашому збірнику публікуються матеріали, що дають змогу поглянути на стан музичного життя України другої половини XX століття за допомогою епістолярної спадщини (І.Майчика та О.Приходька), кожен із респондентів якого стояв у витоків оригінальних українських художніх колективів, зародження концертного життя, зробив вагомий внесок у розвиток музичної педагогіки, а згодом через ідеологічні обставини один з них перебував за межами держави, а інший творив у радянському Львові.

Резюме

Аналізується стан вивчення культурно-мистецької проблематики в сучасній Україні.

Ключові слова: культурно-мистецьке життя, творча особистість, Україна.

Summary

The state of study of cultural and art problems in modern Ukraine is analysed.

Key words: cultural and art life, creative personality, Ukraine.

ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦЬКОГО СВІТОБАЧЕННЯ ЗА ДОБИ ДАВНЬОКАМ'ЯНОГО ВІКУ

Сучаснику постіндустріального суспільства важко адекватно оцінити смислову насиченість предметів первісного мистецтва, будь-то міфологічна, магічна або ж певна комунікативна спрямованість у передачі зображень. Адже протягом усієї світової історії людство зазнавало потужних психо-фізіологічних та біоенергетичних мутаційних змін, унаслідок глобальних катастроф, що супроводжувались змінами магнітного поля Землі – такі світові події (за М.Чмиховим) у вигляді тектонічної активності планетарного масштабу відповідно окреслювали злами кліматичних періодів та історичних епох, впливаючи на світогляд стародавнього людства [14; 362]. Відтак, про ступінь розвинутості людського зорового сприйняття, скажімо, у верхньому палеоліті, неправомірно судити – воно було іншим як, власне, й емпіричне оцінювання довоколишньої дійсності.

Первісне мистецтво за своєю сутністю є продуктом первісного мислення людства. А це значить, що духовна культура кам'яного віку містила в собі не тільки специфічні артефакти, але й особливе ставлення давніх людей до суб'єктів і об'єктів зображення. З часу відкриття в різних місцях земної кулі осередків палеолітичного мистецтва, саме з XIX ст. у науці розпочалося ґрунтовне вивчення витоків образотворчої діяльності. Виявилося, що як і протягом XX ст. так і на нинішньому етапі, існує складність у розумінні семантики прадавніх малюнків. Це пов'язується, насамперед, із кардинальною різницею в умовах та устрої людського життя первісного суспільства і сучасного інформаційного.

По-друге, для двох непомірно віддалених одна від одної історичних епох складність полягає у невідворотних змінах психологічного сприйняття реальності видимого світу, а також іншим ставленням до невидимого світу, тобто до того, що складало ірраціональні уявлення доісторичного людства. Відтак, залишається незрозумілим не тільки морфологія певних об'єктів зображень первісного мистецтва, внаслідок їхньої абстрактної переробки, але й характерне з'єднання і розташування хаотичного переплетення ліній і плям малюнка на площині.

Метою дослідження буде виявлення тих чинників, що справляють певний ефект складності у зоровому сприйнятті загальної композиції зображення такого явища в мистецтві кам'яної доби, де малюнки нашаровуються один на одного.

Складність зорового сприйняття доісторичних витворів печерного мистецтва відмічали у своїх працях такі дослідники первісності, як А.Леруа-Гуран, А.Лямінг-Амперер, Анрі Брейль, Ян Єлінек, Е.Новгородова, О.Окладніков та інші. Тому наукова новизна публікації полягає в доробці дослідження по консолідації різних підходів до оцінювання хаотичного характеру давніх композицій.

За мистецькою термінологією, композиція, як побудова художнього твору, обумовлена специфікою вида мистецтва, змістом, призначенням твору і задумом художника [1; 269]. Але стосовно доісторичних витворів печерного мистецтва, то тут немає сенсу вести мову про основний структурний принцип композиції, який полягає у супідрядності різних частин зображення, „що надає твору єдність, цільність і довершеність” [1; 269]. Адже композиції первісного мистецтва відрізняються особливою невпорядкованістю від усіх інших композицій образотворчого мистецтва наступних історичних епох. Так, дослідники первісності (А.Леруа-Гуран, Е.Новгородова) відмічали повну свободу в моделюванні зображень найдавнішого живопису: „відкритість” малюнка полягала не тільки у відсутності рамки, перспективи, межі, поняття верху і низу, центра і напряду дії. Зовнішня розкутість композиції виражалася і в роз'єднаності усіх малюнків – роз'єднаності такої, що ввижається, удаваної, бо малюнки ці підкорені єдиній сюжетній лінії, що диктується топографією печери” [7; 23].

Сучаснику постіндустріального суспільства важко збагнути ті емоційно-естетичні важелі впливу на людину давньокам'яного віку, які поступово формували чуттєвість ока до світла і насиченості кольору. В науковому кольорознавстві існує таке положення: розвинута чуттєвість ока, яка є основним показником якісної характеристики кольорового зору в тому виді, що ми знаходимо у людини, мала тривалу еволюцію органів чуттів у напрямі пристосування до кращого бачення кольорових відмінностей оточуючого світу [3; 66]; [4; 11].

Якщо врахувати фізіологічний аспект людського зору доісторичних часів і теперішніх, то слід констатувати не лише факт еволюції кольорового світобачення, але й зміни сприйняття відстані. Адже око урбанізованого мешканця звикло споживати і опрацьовувати інформацію тільки на коротких відстанях унаслідок всеохоплюючого ущільнення цивілізаційних процесів, що пов'язано з розвитком технічного прогресу, забудовою територій великих масштабів та збільшенням населення земної кулі.

Натомість, первісна людина, що жила серед безкраїх просторів дикої природи, мала надзвичайно треноване око, тому що вона постійно піддавала зоровому аналізу життєві процеси, що протікали в ойкумені. Древній мисливець видивлявся на здобич у лісових хащах, спекотних степах та снігових тундрах – споглядаючи у далечінь, він запам'ятовував основну форму стад копитних тварин, і як вони її можуть змінювати у разі небезпеки. Впродовж полювання давня людина запам'ятовувала криволінійний напрям руху стрімкого бігу ланей або ж ламаний рух гірських козлів по кам'янистих кручах, а також спостерігала конфігурацію лету пташок і хвилясті візерунки сліду на піску, що залишала по собі змія. Тому первісний художник, що був водночас і мисливцем, малював не просто представників зоосвіту, але прагнув передати в абстрактних лініях і плямах сліди, характерні напрями руху і загальну форму скупчення тварин. Поза тим, підвищену увагу древнього мисливця викликали хижаки, бо зустріч із ними завжди була сильним психо-фізичним випробуванням, що нерідко мало фатальні наслідки для однієї із сторін. Відтак, людям льодовикової епохи властиве символічне осмислення агресивних атрибутів хижаків.

У доісторичному мистецтві не відразу з'явилися готові образно-асоціативні чи площинно-реалістичні зображення анімалістичних сюжетів. Радянський вчений-археолог А.Столяр, який зробив великий внесок у світову скарбницю досліджень походження мистецтва, довів, що розквіту ранньооріньякського анімалізму передував затяжний процес становлення „натуральної творчості” неандертальців нижнього палеоліту – „штучні ведмежі печери”, „натуральний макет” звіра, що мав своє продовження у верхньопалеолітичній культурі неантропа, „глиняний період”, як перехід до анімалістичної скульптури, а також період загально-абстрактної „знакової творчості” мустьєрської епохи [9; 123-211].

Важливою ланкою у генезі антропогенової творчої діяльності була імітація грифад – слідів від пазурів печерного ведмеда, що наносилися на поверхню групами з майже паралельних ліній-штрихів і, що було, власне, тією „природньо-зображальною прикметою, яка символізувала активність звіра” [9; 53; 55]. А.Столяр припускає, що „людина накладала свої „грифади” на звірячі не тільки на початку верхнього палеоліту (Монтеспан, Хорнос де ля Пенья, Альден ...), але вже в мустьє (Базау ...)” [9; 53].

Це доводить, що у накладанні імітаційних грифад, зроблених палеоантропом поверх природних ведмежих грифад на стінах печер, проявляється споконвічне протистояння антропої і звіриної сутності. Етнографічним прикладом такого протистояння є мисливська оповідь, що збереглася в Сибіру навіть до минулого ХХ століття, і яка ще здавна передавалась від одного покоління мисливців до іншого: „Якщо мисливець побаче у лісі на дереві зроблені ведмедем подряпини і захоче викликати звіра на єдиноборство, він має залишити вище цих подряпин свій слід, свою мітку. Тоді ведмідь прийде сюди і обов'язково зробе подряпини вище мисливської зарубки. Змагання продовжується, доки не трапиться вирішальна зустріч людини з ведмедем” [8; 37].

Розглянемо розміщення зображальних складових на ділянці кам'яної площини верхньопалеолітичної печери Альден (Франція), як це подається в А.Столяра: „В печері

Альден рисунок голови ведмеда, що перекриває ведмежі грифади, сам у свою чергу був прокреслений вертикальними лініями ... Там же паралельні лінії, що імітують грифади, розташовуються на скелі, рясно подряпаній ведмежими кігтями” [9; 131]. Це означає, що тут спостерігається накладання природного знаку, зробленого самим ведмедем та зображальних накреслень, виконаних неоантропом.

Визначний французький спелеолог Норбер де Кастере, який відкрив печери із зображеннями давньокам'яного віку, дотримувався тієї точки зору, що рисунки, які покривають стіни і стелі древніх печер, часто „...переплітаються і накладаються один на одного у зв'язку з технічними зображеннями і, ймовірно, у відповідності до вимог обряду” [5; Гл. 19]. Адже від початку досліджень паріетального мистецтва давньокам'яного віку, саме в районах Франко-Кантабрії було відкрито чимало осередків, де зафіксовано нашарування зображень: печера Коломб'єр, „Трьох братів” (Труа Фрер), Пер-нон-Пер, Ляско тощо. До речі, Норбер де Кастере відмічав надзвичайну вправність мадленців у малюванні „по-пам'яті” древніх представників зоофауни, адже рисунки наносились відразу, впевненими гравірованими контурами на стіни печер. Приміром, такий виразний гравірований рисунок профільної голови рикаючого лева (в натуральну величину) з оголеними іклами, як у гроті „Рикаючого лева”, що поблизу Лябастід-де-Нест (Франція), міг створити тільки художник, який був водночас і мисливцем за левами та стикався з цими хижаками неодноразово [5; Гл. 19].

Разом із тим, існуюча різниця сучасного і древнього сприйняття відстані не могла не відбитися у перспективному баченні людини давньокам'яного віку об'єктів зображення. Отож, відносно зорового оцінювання малюнків паріетального мистецтва (наскельних зображень) верхнього палеоліту, в науці прийнято визначення „скрученої” або ще „повернутої” перспективи – коли вся фігура тварини мала профільний вигляд і лише роги, вуха, інколи ноги і копита зображалися анфас. Як слушно зазначає А. Столяр, у мисливському мезоліті і пізніше „...під впливом нової міри простору, яку надали лук і стріли, – формуються зачатки специфічної (профільно-смугової або, інакше, фронтальної) перспективної композиції..., що засвідчує істотний підйом просторового мислення” [9; 227]. Але, що стосується образотворчого мистецтва верхнього палеоліту, то д-р Ян Єлінек – представник чехословацької науки останньої третини ХХ століття, стверджував, що „з нашим сучасним підходом, який ґрунтується на системі вертикальних і горизонтальних координат, ми не зможемо орієнтуватися в палеолітичному мистецтві, тому що ці фрески і гравіровки мають різний напрям, їх вісі не обмежуються горизонтальною чи вертикальною орієнтацією” [2; 291]. Відтак, за просторово-площинною концепцією древності, на думку Яна Єлінека, первісний художник сприймав поверхню, що оброблялася малюнками, як єдине ціле, без визначеного системного розташування зображень у полі зору – власне, це і справляє хаотичне враження на людину вже нової ери.

Російський палеолітознавець Б.Фролов, наводячи заперечення проти магічної концепції у трактуванні палеолітичного мистецтва, що набула розповсюдження у західній науці впритул до другої половини ХХ ст., наводить у доказ критику французької дослідниці первісності, археолога А.Лямінг-Амперер, стосовно одного з аргументів магічної концепції про те, що незвичайні (наче б то хаотичні, випадкові) комбінації з окремих зображень є свідомим одноразовим використанням кожного зображення, хоча насправді вони представляють зумисну композицію: „зображення звірів, які сусідять, перетинаються, нашаровуються (в Ляско, Комбарель, Фон-де-Гом, Пеш-Мерль) розташовуються не хаотично, не випадково, але, натомість, за типовим поєднанням, що повторюються із печери в печеру, обраним навмисно” [11; 53-54].

Також Б.Фролов вказував на кінетичний характер зображень у розумінні візуального сприйняття палеолітичного мистецтва, адже для зорової фіксації багатоманітності образів необхідно, щоб змінювались ракурси огляду і освітлення предмета, „огляд монументальних печерних композицій можливий лише при рухові глядача у певному ритмі”, при цьому

вчений зазначав: „Гальки з Коломб’єр мають таке накладання ліній, які перетинаються, що при послідовній зміні ракурсів розрізняєш фігури декількох тварин ...” [11; 114-116].

Вивчаючи питання наявності композиційного зв’язку палеолітичних зображень печерного мистецтва, російський академік О.Окладніков дійшов висновку, що саме там, де зустрічаються масові поєднання звіриних фігур ізольовано від сусідніх, найбільше демонструється відсутність будь-якого смислового зв’язку і логічної єдності, що призводить до хаотичності. Тому „...самі обширні багатофігурні розписи в печерах належать не одному часу і не одному художнику. Вони – результат послідовного і незалежного нашарування різноманітних зображень, підсумок неузгодженої роботи багатьох поколінь і багатьох століть, а вряди-годи і тисячоліть” [8; 91].

Натомість мистецтвознавець Макс Рафаель надавав смислу нашарованим зображенням первісності; він був першим у західній науці, хто відкинув концепцію хаотичного поєднання випадкових фігур у настінному печерному мистецтві палеоліта, протиставляючи цьому свою позицію про те, що розписи окремих печер (таких як Альтаміра, Комбарель) являють тематичну композицію про боротьбу племен або кланів, що має символічне вираження у приналежних їм звірях-тотемах [10; 108].

Французький археолог Анрі Брейль, вивчаючи стратиграфію печерного живопису і рисунок давньокам’яного віку, відмічав велику складність у визначенні взаємовідношення нашарованих малюнків, виконаних фарбою, порівняно з гравірованими зображеннями, де перемежуються між собою пізніші і раніші рисунки [8; 44-45]. Відтак, для того, щоб виявити послідовність нашарованих живописних зображень, необхідно враховувати, що „...велике значення набували стилістичні ознаки, манера художнього виконання і специфічні прийоми передачі натури” [8; 45].

Французький філософ-позитивіст Л.Леві-Брюль, вивчаючи принципи мислення первісної людини, зауважив на забобонне ставлення до мальованих портретів індіанцями Північної Америки (племені мандани), адже за переконаннями цих індіанців портрети були живими тому, що „зображення запозичали в оригіналів частину їх життєвого початку” [6; 38]. Протиставляючи візуальне сприйняття зображень представників двох різних суспільств – цивілізованого і первісного – Л.Леві-Брюль відмічає у традиційних колективних уявленнях примітивних народів містичні елементи. Це пов’язано з тим, що будь-яке зображення є співпричетним до природи, якостей і життя оригіналу [6; 65]. „Якщо первісні люди сприймають зображення інакше, ніж ми, то тому, що вони інакше, ніж ми сприймають оригінал” [6; 40]. За Л.Леві-Брюлем, ми схоплюємо в оригіналі лише об’єктивні реальні риси, як-от: форму, зріст, розміри тіла, колір очей, вираз фізіономії тощо. Натомість, для первісної людини об’єктивні риси й ознаки, навіть якщо вона і схоплює їх подібно нам, зовсім не вичерпні, найчастіше такі риси є тільки знаками-провідниками таємничих сил, містичних якостей, що властиві усякому, а особливо живій істоті [6; 40].

Отже, історичні відмінності людського зорового світосприйняття древності та сучасності полягають в тому, що первісні люди мали значно кращу, порівняно з сучасним станом, зорову пам’ять, що пояснюється основним заняттям для виживання у верхньому палеоліті – мисливством, а також у кардинальній різниці оцінювання просторової відстані, в іншому баченні перспективи та в ірраціональному візуальному сприйнятті об’єктів реального світу, яке орієнтовано на інтерес до містичних якостей живих істот, що і відобразилося в мистецтві давньокам’яного віку.

Джерельні приписи

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / [Под общ. ред. А.М. Кантора]. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
2. Елинек Ян. Большой иллюстрированный атлас первобытного человека / Ян Елинек; [пер. Е.Фиштейна, под редакцией В.П. Алексеева]. – Прага: Артия, 1983. – 558 с.
3. Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись / А.С. Зайцев. – М.: Искусство, 1986. – 158 с.: ил.

4. Кравков С.В. Цветовое зрение / С.В. Кравков. – М.: Изд-во АН СССР, 1951.
5. Кастере Н. [Электронный ресурс]: Скопировано с сайта: Комиссия спелеологии и карстоведения Московского центра Русского географического общества. – М.: Мысль, 1974 / Н.Кастере. Моя жизнь под землей. [html](#).
6. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении / Люсьен Леви-Брюль. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – 608 с.
7. Новгородова Э.А. Мир петроглифов Монголии / Э.А. Новгородова. – М.: Наука, 1984. – 166 с.
8. Окладников А.П. Утро искусства / А.П. Окладников. – Л.: Искусство, 1967. – 135 с.: ил.
9. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства / А.Д. Столяр. – М.: Искусство, 1985. – 292 с.
10. Фролов Б.А. Палеолитическое искусство и мифология / Б.А. Фролов // У истоков творчества (Первобытное искусство) / [Отв. ред. – д-р ист. наук Р.С. Васильевский]. – Новосибирск: Наука, 1978. – С. 106-115.
11. Фролов Б.А. Первобытная графика Европы / Б.А. Фролов. – М.: Наука, 1992. – 200 с.
12. Чмихов М. Від Яйця-райця до ідеї Спасителя / М.Чмихов. – К.: Либідь, 2001. – 432 с.

Резюме

Розглядається візуальне світосприйняття давнини і сучасності людством на основі порівняльного аналізу неупорядкованого розташування зображень печерного мистецтва та історичних змін у ставленні до природного оточення.

Ключові слова: печерне мистецтво, світобачення, давньокам'яна доба.

Summary

Historical differences of human visual world outlook in paleolith age. Article contains a review of visual perception of the world in ancient and modern times by mankind based on comparative analysis of lacking amenities disposition of pictures of cave art and historical changes in attitude toward environment.

Key words: spelaeae art, attitude, paleolithic days.

ПОЛІТИЧНІ ТА ЕТНОМИСТЕЦЬКІ ЗВ'ЯЗКИ НАСЕЛЕННЯ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОЇ РУСІ Й ПІВНІЧНОГО ПРИЧОРНОМОР'Я

Протягом доби середньовіччя Причорномор'я, як відомо, було територією економічних, політичних й культурних обмінів широкого кола східних та європейських країн. У той же час одним із маловивчених питань історії культури та мистецтва зазначеного часу є контакти та зв'язки місцевого населення з представниками Давньої Русі, зокрема із мешканцями галицько-волинського регіону, який територіально знаходився найближче від інших давньоруських земель до Кримського півострова.

Як зона впливів Візантії V-VI століть, Причорномор'я стало предметом уваги давньоруських князів ще у IX ст. Походи київських князів Ігоря, Святослава й Володимира на Корсунь (Херсонес Таврійський) та Керч (давній Пантікапей), закінчились приєднанням причорноморських територій до давньоруських вотчинних земель (X-XI ст.), а відвойована за допомогою варязьких дружин Тмутаракань (в подальшому острів Тамань), перетворилася на давньоруське князівство. Походи Володимира сприяли утвердженню слов'ян на Кримському півострові. Торгівельні, політичні і культурні зв'язки з Візантією стали більш тісними. В X-XII ст. переселенці з Київської Русі освоїли район колишнього античного міста Киркінітиди (нині Євпаторія). В XI столітті там знаходилися князь Ростислав Володимирович (до 1066 р.), засновник династії галицьких князів, який прибув до Надчорномор'я із Прикарпаття, волинський князь Давид Ігорович (до 1083 р.), порушник клятви, даної на Любецькому з'їзді, що згодом осів у Дорогобужі, його наступник, також волинський князь – Олег Святославич (до 1094 р.), одружений з аристократкою Феофанією Музалон, останній давньоруський володар земель у Надчорномор'ї, який у подальшому правив у Чернігові.

Дипломатичні відносини між галицько-волинськими князями й візантійськими імператорами залишалися сталими і після об'єднання у 1199 році земель Волині та Галичини. Основну роль у контактах із державою ромеїв відігравала Галичина, згадки про яку у візантійських джерелах є найчисленнішими: у взаєминах із Константинополем їй, серед давньоруських князівств, належала безумовна першість [1; 277-302]. Візантійські зверхники відзначали галицьких князів поряд із „власителями” Русі князями Києва [2; 168], а землі Галичини розглядали як „топархію” – самостійну територіальну, адміністративно-політичну одиницю [3; 6]. За грамотою 1303 року Царгородського патріархату у якості топархії розглядалася вся Галицько-Волинська Русь [4; 6].

Як економічні та політичні партнери Галичина і Волинь приваблювали Візантію багатомасштабною сировинною базою, видобутком солі, сільськогосподарськими та виробничими ресурсами. Територіями Галичини й Волині пролягали транспортні шляхи, що забезпечували зв'язки з європейськими торговельно-ремісницькими центрами, численною споживацькою аудиторією й резервами робочої сили (зокрема і як об'єкту работоргівлі). Політичні угоди з нею розцінювалися як одні з найважливіших. Союзнницькі походи візантійців проти галицьких та волинських ворогів – мадяр і поляків (друга половина XII ст.), проти ворогів Візантії половців разом із галицько-волинськими військовими загонами князя Романа Мстиславича (90-ті рр. XII ст.) зафіксував ще візантійський історик Нікіта Хоніат.

Від часів Володимира Святославича, Надчорномор'я залишалось зоною перетинів, через які здійснювалися контакти з церковними центрами Візантії. У VII-VIII ст. до Криму прибували візантійські монахи, противники іконоборства, що поширювали вплив християнства. Їм належав збудований наприкінці VIII століття монастир Апостолів у Партеніті. В галицько-волинських землях одноіменний монастир заснований у межах Володимира-Волинського, про що є запис у Іпатієвському списку літопису під 1287 та 1288 роками [5; 225], а також сучасна назва урочища Апостолівщина. Центральна споруда

монастиря в Партеніті – „акетичний” за рисами невеликий триапсидний храм-базилика (довжина 18 м), із трьома навами, розділеними стовпами та галереями й підлогою, оздобленою простим одноманітним узором із кам’яних кольорових плиток, мала відповідне наслідування у давньоруських храмах, у тому числі і на галицько-волинських землях, де також було характерним оздоблення підлог одноколірними полив’яними плитками. Їх знаходили під час археологічних досліджень церков Володимира-Волинського, Луцька, Дорогобужа, Белза, Галича.

До візантійської будівельної традиції належали типи храмів-базилік. Зокрема, храм Богородиці Влахернської (V ст.) заміського монастиря поблизу Херсонеса, збудований за взірцем Влахернської церкви Константинополя (яка мала у Києві своє наслідування у церкві XI ст. святої Богородиці Влахернської Кловського монастиря), знаменита мозаїчним декором підлоги, що зберігся до нашого часу. На квадратному полі зображена велика ваза-канфар, із котрої виростає виноградна лоза; з двох боків її оточують павичі – символи безсмертя, що разом із сплеченими колами та зображеннями птахів, тварин, риб, плодів, утілюють ідею раю. З темою райського саду пов’язані й зображення на галицьких плитках із рельєфним декором, де також є зображення павичів, птахів та рослин, вписаних у коло.

Візантійські взірці помітні в нечисленних пам’ятках волинського Дорогобужа, що залишилися після князювання у ньому згаданого вище Давида Ігоревича (з 1083 р.). Після спровокованого ним осліплення Василька Ростиславича, позбавлений князями багатих володінь, він опинився у маленькому волинському місті [6; 311], якому прагнув надати рис удільної столиці. Давид Ігоревич збудував храм Успіння Богородиці (XII ст.), характерна суворість якого, відповідала церковним естетичним вимогам, сформульованим у Візантії: зовнішнє убранство християнського споруди було підкреслено простим, а внутрішнє – пишним, відповідно до ідеї багатства внутрішнього духовного світу християнина і зовнішньою стриманістю [7; 15].

Тяжіння до грецьких оригіналів іконопису проявилось у затамовано-величній красі ікони „Дорогобужської Богоматері” (XIII-XIV ст.) [8]. Так само візантійські взірці позначилися на печатках-буллах X – початку XII ст., що належали Давиду Ігоревичу (відомі три різновиди). Знайдені у червенському місті Сутейську, вони мали у зображенні царя Давида та грецький напис: „Господі, доможи рабу своєму Давиду, архонту Росії” [9; 20].

Впливи християнської культури на галицько-волинських землях, що поширювалися через Надчорномор’я, вплинули на формуванні деяких культів. Так, тематика керченської православної церкви Іоанна Предтечі, побудовано у VIII ст. (мала розписи), не виключено, вплинула на укорінення цієї теми у галицько-волинських землях, де вона отримала власний розвиток [10; 246]. Монастир, освячений в ім’я святого Іоанна існував у Галичі (за літописом запис під 1189 р.) [11], церква – у Холмі [12; 413], печерна церква Усіння голови св. Іоанна Предтечі – у скельному монастирі на Вінниччині (нині у межах с. Лядова Могілів-Подільського району), який функціонував імовірно в XI ст.

Актуальність цієї тематики у середині XIV ст. підтвердила нова культова будівля церкви Іоанна Предтечі, що належала вірменській громаді колишніх переселенців із візантійських територій Малої Азії в Кафі (1348 р.) та оздоблення її фресковим розписом. Зазначимо, що поширенню візантійської культури та будівництва за візантійськими взірцями на теренах Галицько-Волинської Русі, сприяли греки-візантійці, які мешкали поряд із місцевими громадами християн, складаючи частину білого і чорного духовництва. Маючи високу освіту, вони вносили в життя елементи глибинної греко-візантійської культури, утворюючи своєрідну чернецьку інтелігенцію. Через них, переважно, здійснювались контакти з візантійським патріархатом [13].

Із території Візантії походили церковні святині та реліквії, що відіграли на галицько-волинських землях значну роль у церковно-релігійному житті. Зазначимо, що перенесення частки якоїсь християнської святині в інше місце символізувало духовний зв’язок між місцями їхнього початкового утримання та наступного, причому візантійські реліквії вважалися особливо цінними. Серед таких були мощі святого Климента Римського, учня

апостола Павла, який мученицькі загинув у Херсонесі за часів імператора Траяна (53-117 рр., імператор із 98 р.), а культ поширювався з 60-х рр. IX ст. одночасно в східному і західному християнському осередках, які до 1054 року не мали розподілу на православну релігію та католицизм. Храм святого Климента знаходиться на території печерного Інкерманського монастиря VII-IX ст. За християнською легендою, у Херсонесі мощі святого Климента знайшов у 860 р. Кирило (Костянтин) Філософ, де він перебував із церковно-політичною місією. Частина мощів була принесена до Риму в дарунок папі Адріану II, які той розмістив в освяченій на ім'я святого Климента єпископській церкві, інша частина потрапила до Корсунської церкви Петра та Павла, звідки в подальшому була перенесена князем Володимиром Святославичем до спеціально побудованої в Києві каплиці поряд із Десятинною церквою – першою християнською культовою спорудою Русі [14; 34-36].

У Києві культ святого Климента здобув чимало прибічників [15; 22], а каплиця з мощами Климента Римського та його учня Фіва [16; 34-36], вважалася сакральним місцем, біля якого були похованими княгиня Ольга, князь Володимир та його дружина, візантійська принцеса Анна. На думку В.Рички, шанування Климента Римського втілювало ідею незалежності руської Церкви як від Царгороду, так і від Риму, а згортання впливів цього культу – ослаблення зв'язків з традиціями кирило-мефодієвської спадщини та посилення контролю з боку нової київської митрополії [17; 22-23]. Традиції кирило-мефодієвської спадщини об'єднували кілька церков у Південно-Західній та Північно-Західній Русі. Вони утримували зв'язки з відповідними осередками Скандинавії, Чехії, Македонії.

Із терен Надчорномор'я походили й інші посилки візантійської культури. Зокрема греко-римські традиції позначились у будівництві фортифікаційних, громадських та меморіальних споруд.

За часів імператора Юстиніана I (482-565 р., імператор з 527 р.) як візантійські форпости формувалися Херсонес, Боспор (Керч), Алустон (Алушта), Горзувіти (Гурзуф). Одним із найвідоміших у Надчорномор'ї було Мангупське городище (в різні часи на різних мовах мало назви – Дорі, Дорас, Феодоро) [18], неприступна фортеця якого була оточена подвійними стінами й баштами. З VI по X ст. вона належала візантійським федератам, а згодом, із XI століття – хозарам, що володіли нею до занепаду князівства Феодоро у XIII ст. Зважаючи, що для прикордонних міст Волині й Галичини будівництво оборонних споруд мало особливе значення, не виключено, що в них використовувався досвід сусіднього Надчорномор'я, адже на Дністровському лимані знаходилося місто Білгород, грецька, а згодом римська колонія Тіра, яким із IX ст. володіли тиверці та уличі, а в XIII-XIV ст. – галицько-волинські князі.

У свою чергу, на теренах Волині та Галичини, де оборонні споруди будували протягом значного часу, на X-XIV ст. припадає формування їх регіональних рис, еволюція типів та форм. До нашого часу дійшли залишки давньоруських фортець Луцька XIII-XIV ст., Володимира-Волинського X-XIV ст., Звягеля XII-XIII ст. (нині Новоград-Волинський Житомирської обл.), Ужгорода XI-XIII ст., Берегового, центру Берегівської жупи (з 1271 р., Закарпатська обл.), прикордонної укріпленої засіки біля Виноградова (до 1946 р. – Севлюш, Закарпатська обл.), військового укріплення племені білих хорватів у Мукачевому, Галича XII-XIII ст., Снятина XII ст., Львова XIII-XIV ст., Белза XII-XIV ст., Дрогобича XI – XIV ст., Звенигорода XI-XIII ст., Самбора XIII ст. (Погонич, Львівська обл.), Дубна XI-XIV ст., Корця XII ст., Острога XII ст. (Рівненська обл.), Збаража XIII ст., Кременця XII-XIII ст., Микулинців XI-XVII ст., Скали-Подільської першої пол. XIV ст., Теремовлі XI-XIII ст. (Тернопільська обл.), Бакоти XI-XIV ст., Зиньківа XII-XIV ст., Кам'янця-Подільського XI-XIV ст., Меджибожа XI-XIII ст., Сутківців XIV ст. (Хмельницька обл.).

Серед інших споруд варто відзначити численні усипальниці-мавзолеї родової знаті, традиційні у Надчорномор'ї від часів античності і нові на галицько-волинських теренах у давньоруський час. У Галицько-Волинській Русі вони влаштовувалися у храмах родової знаті. Усипальницею представників останньої галицької династії Романовичів-Ізяславичів був, наприклад, храм Пантелеймона, побудований волинським князем Романом

Мстиславичем у Галичі (залишки виявлені у с. Шевченкове Івано-Франківської області) [19; 129-130].

Крім церковно-релігійних зв'язків, одну із домінант надчорноморсько-галицьких взаємин становили торговельно-економічні обміни [20; 478-479], що завжди мали істотне значення. Організаційно питання торговельних обмінів урегульовували за допомогою посольств. У 1200 році в Константинополі перебувало галицьке посольство, яке очолив Твердята Остромирович. Свідком цієї події став новгородський прочанин Добриня [21]. Значні обсяги торговельних обмінів були досягнуті за часів Ярослава Осмомисла, коли кордони Галицького князівства сягали гирла Дунаю. У межах цього району засновано Малий Галич (у подальшому Галац) – прикордонний пункт обмінів [22]. Під час торговельних операцій обмінювали товари, які завозилися з Візантії, однак вироблені були у ремісницьких центрах Сходу, Малої Азії, Індії, Китаю. Це речі культового та світського призначення – шовкові тканини, одяг, „сребро” і „всякое узорочье” [23; 819], прикраси, військові спорядження [24; 176, 187], сільськогосподарські продукти, предмети господарського призначення – „от грек злато, паволоки, вина и овощеве разноличных” [25; 50]. Господарська тара – амфори південного походження та візантійські монети знайдені на торгово-ремісницькому посаді давньоруської Теревовлі [26; 126]. Переважна більшість виробів, які у XI-XII ст. завозилися із Візантії, належала до речей культового призначення – художньо виконане церковне начиння, предмети дрібної пластики: ікони, хрести-тільники, енколпіони, літургичний посуд. Центром виготовлення візантійського коштовного начиння був Константинополь [27; 487-497].

Зі східних візантійських центрів походив золотий та срібний посуд – тарілки та кубки, про які згадує літопис [28; 814], у тому числі тюльпановидна скляночка зеленого кольору із поховання молоді жінки в Успенському соборі Галича та глазурований посуд із сюжетним декором із Малої Азії, з Волині. Частина товарів вироблялася у самому Царгороді. Так, згадані у літописі багаті шати Данила Галицького – шовкова тканина червоного кольору на „кожуху грецького оловіра” з „...кроуживы златыми плоскими” (ПСРЛ, 1962, т.2, Іпат., с.814), були продукцією спеціальної придворної майстерні в Константинополі, а шкіра „хза зеленого”, тобто грецького сап'яну, походила із малоазійських центрів.

Низку товарів виготовляли в Надчорномор'ї. У майстернях Корсуня виробляли корсунські хрести, оздоблені черню, яка стала ознакою ремісничого напрямку так званої „корсунської справи”. Її взірцем є бронзовий енколпійон XI-XIII ст. із Звенигорода Галицького. Попит на корсунські хрести спонукав до їх виготовлення за глиняними формами, знятими з оригіналів. У такий спосіб виготовлений хрест, знайдений у нашаруваннях XI-XIII ст. у Дорогобужі. Зображення Христа на ньому мало характерний рисунок пальців рук, що „впираються” в рамки медальйонів, а по боках сюжету „Розп'яття” – написи: „Дими/три/” та „Мико/ла/ (РКМ, інв. АК 355/727). Аналогом цьому хресту є хрест із колекції Могилевського краєзнавчого музею.

Попитом користувалися „корсунські” хрестики-тільники. Виконані із строкатого каменя, невеликі за розмірами та прості за формою, вони поступали на давньоруські землі із X століття. Нескладне виготовлення способом вирізання, шліфовки та полірування, дозволяло копіювати такі хрестики із місцевих матеріалів, у тому числі й на галицько-волинських територіях, багатих на виробний камінь.

Із Херсонесу походили самшитові гребінці. Один із них, унікальний за декоруванням у вигляді давньоруської абетки, знайдений у Берестії.

У Херсонесі можна було придбати полив'яні блюда з білої глини з рельєфним декором штамповкою, що імітувала карбування по золоту та сріблу, тематика декору яких номінально збігається з тематично-образним рядом так званих „галицьких” плиток XII-XIII ст. Її складали птахи (у візантійському варіанті – у пишному оперінні) з парадними пов'язками, орлів (у візантійських виробах – фронтальне розташування, в галицьких – профільне), барсів, грифонів із пташиною або людською головою (у галицьких виробах – із пташиною або лев'ячою). Крім того, на певний збіг вказує рельєфна проробка поверхні полив'яних блюд із

Херсонеса та плиток із Галича. Зважаючи на те, що зображення звірів та птахів у геральдичній композиції по сторонах дерева життя, вершників на полюванні на візантійських керамічних виробах із Херсонесу є близькими рельєфам на металевих блюдах сасанідського Ірану V-VI ст., їх пов'язують із колом східного, малоазійсько-сирійського ареалу Візантійської імперії.

Аналогічні зображення орлів, птахів із загорнутою назад головою, а також хижаків у динамічній позі з вищиреною мордою, які також відносять до візантійської роботи, прикрашали невеликі пластини з різьбленої кістки, що прикріплювали до ларів. До таких виробів, не виключено, належав кістяний мініатюрний образок-вставка із зображенням святого Георгія із Болохівського скарбу 1970 р., знайдений у Пониззі. Йому притаманна іконографія з характерним фронтальним розташуванням фігури, відомим за ранньовізантійськими живописними та нумізматичними взірцями, творами прикладного мистецтва X-XI століття. „Візантійська” традиція втілена також у використанні слонової кістки – матеріалу, особливо шанованому у візантійських привілейованих споживачів: речі із слонової кістки належали консулам, які щорічно обиралися в Константинополі та на знак обрання розсилали по провінціях імперії знаки влади – різьблені диптихи із слонової кістки. Давньоруський напис, який супроводжує зображення святого Георгія, підтверджує, що образок створений саме у „слов'янізованому” центрі візантійської культури – Херсонесі-Корсуні. Його власниками могли бути чернігівські князі, що знаходилися у Тмутаракані і яким приписують приналежність медальйону разом з іншими предметами Болохівського скарбу 1970 р.

У Надчорномор'ї здійснювалися контакти з болгарським населенням, переселенцями з Призов'я та Прикупання, які оселялися на цих землях із VIII ст. Вироби болгарських ремісників з кераміки, гончарного та ліпного посуду, металевих прикрас – колець, пряжек, хрестиків та інших дрібних предметів (кам'яні матриці для відливки знайдені у Херсонесі в шарах IX-X ст.), традиційно розраховувалися на небагатого, зокрема сільського споживача і мали збут у давньоруських землях. Відомо, що культурні впливи кавказького осередку металургійної справи позначилося на металовиробництві багатьох країн Європи; їх простежують від середини III тис. до н.е., однак, майже не дослідженим є питання можливої участі закавказьких майстрів у створенні центрів металообробки на теренах Галицько-Волинської Русі, де ймовірна їх участь у виготовленні зброї та військового спорядження. Характерні риси виробів із металу – зброї та прикрас із галицько-волинських територій свідчать про реальну можливість таких взаємин, адже у XVII столітті документально зафіксовані імена ремісників Бедраса Мардерисовича та Бедраса Захар'ясеви́ча, які традиційно виробляли предмети кінської зброї у Львові (щити, колчани, сідла), приналежні до вірменського осередку. Не має сумнівів, що вони наслідували давній традиції металообробки, яка походила із Закавказзя.

Мистецькі традиції Закавказзя та Близького Сходу істотно позначились й на полив'яній кераміці Надчорномор'я, яку виробляли у XIII ст. місцеві майстри у Херсонесі, коли припинили завозити візантійський імпорт. У таких речах знайшли місце композиції, запозичені з коштовної кераміки Ірану, як-от – вершник на полюванні з соколом у руці та луком, бенкети-святкування, людина, яка сидить по-східному. Останню композиційну схему в подальшому широко застосовували у народних картинах „Козак-Мамай”. Інший художній мотив стосується образу Сиріна, покровителя людини в мистецтві Середньої Азії, Ірану та Закавказзя часів Сасанідів (224-651 рр.). У давньоруському мистецтві Галицько-Волинської Русі його зображення найближче відповідає образам середньоазійсько-близькосхідного кола на черневому колті з обниззю із с. Залісці Каменецького повіту Подільської губернії.

Поки що мало вивчені у давньоруській культурі галицько-волинського регіону різноманітні тюркські елементи. Очевидно, що вони формувалися впродовж тривалого часу як результат стосунків із тюркомовними спільнотами, етносами та народами, які виходила на історичну арену в той, чи інший момент [29]. Так, впливи культури хозар, що утворили на Північному Кавказі державу – Хозарський Каганат і в VIII ст. здійснювали у Причорномор'ї

протекторат, зокрема у Херсонесі, позначились, переважно у металовиробництві. Тудуни споруджували храми та створювали на хазарській території православні єпархії, підпорядковані Константинополю, адже частина хозар прийняла християнство.

На межі VIII-IX ст. хозарська аристократія звернулася до іудейської віри, що привнесло своєрідні відтінки в художню культуру Надчорономор'я. Укріпленню іудаїзму сприяли також караїми, осередки яких утворились на Волині та Галичині. Мешканці кримського середньовічного городища Чуфут-Кале („Іудейська фортеця”), назва якого зафіксовану вперше в географічній літературі у 1608 р., увійшли до створеного на стародавній основі цього міста в другій половині XIV в. потужного економічного, релігійного та ремісницького центру-фортеці Кирк-Ер (означає „земля /роду/ Кирк”) Яшлавського бейлика Золотої Орди. На його теренах існувала мечеть (1346 р.), медресе та монетний двір, що сусідили з культовими спорудами та житловими кварталами караїмської (як поселення оформилося у другій половині XIV ст.) й вірменської общин. Із XVI ст. мешканцями фортеці Кирк-Ер залишалися караїми, від яких збереглися залишки Великої та Малої кенас XIV та XVIII ст. Не виключено, що майстри монетного двору, досвідчені потомствени майстри з обробки металів, контактували із замовниками з території Галичини та Волині.

Інший напрям впливів тюркських культур здійснювався з боку народів, які входили у IX-XI ст. до конгломерату тюркомовних та угромовних племен. Спочатку це були печеніги, які залишили кургани, військове спорядження (залізні мечі з орнаментованими руків'ями, кістяні накладки на луки) та багато декоровану ліпну кераміку, а згодом половці-кипчаки (з X-XI ст.), яким належали кургани та монументальна кам'яна скульптура. Ці племена скотарів протягом IX-XIII ст. змінили демографічну ситуацію, поширивши тюркську мову та залюднивши північні степи Криму.

Нині залишена половцями скульптура – феномен монументального мистецтва кочовиків, відома в тисячах екземплярів (музеї Дніпропетровська, Києва, Запоріжжя, Симферополя, Полтави, Харкова, Маріуполя, Донецька, Мелітополя, Бердянська та ін.). Вона мала ритуальне й магічне значення, служила утіленню суворой суспільної ієрархії. Владу божеств й володарів кочового світу втілюють лаконічно-суворі твори (висотою до 1,6-1,8м, окремі до 3-3,5 м), так звані „кам'яні баби” – антропоморфні зображення, які встановлювали у відкритому степу над погребіннями вождів. Пануючою формою релігії у половців був культ предків, яких і уособлювали надгробні кам'яні статуї – чоловічі (військові вожді) і жіночі (культ прародительки), що в подальшому узагальнено трансформувалися в культ предків-вождів [30].

Від половців ця традиція поширилась у моноголо-татар, які присвячували такі скульптури знатним воїнам. Масивні, „небагатослівні”, вони походили від спільних першоджерел VI-VII ст. з Алтаю, Туви, Великого Монгольського степу, де такі скульптури знаходились біля заупокійних храмів Тоньюкука поблизу Улан-Батора, Кюль-Тегина, Більче-Каган на Орхоні. Відтак ці твори зберігали вертикальне розташування, компактність форм, нероздільність загального об'єму, умовність та площинність пластики, образний зміст, який втілював пережиткові форми первісних культів. За іконографічно-стилістичними ознаками, методом моделювання фігури, якістю роботи монументальна пластика кочівників типологічно поділяється на стовпоподібні (тип герми: голова, що „вгрузає” у тулуб, напівфігура, надрамення, подекуди руки, не деталізована, з обмеженою атрибутикою у вигляді ритуально чаші, головного убору), скульптура-герма („розвинута” форма: пророблені деталі голови та тулуба, розрізнення чоловічих та жіночих зображень, деталізація), кругла скульптура (стояча чи сидяча, розвинута пластика об'ємів, моделювання голови, тулуба, рук, ніг, ритмічна система мас та площин, своєрідний „реалізм” та „натуральність”, поліхромія) [31].

Меморіальна символіка кочівників мала впливи на військові традиції давньоруського воїнства, що у подальшому перетворилося на українське козацтво. Своєрідним відбитком системи уявлень, притаманної військово-меморіальним традиціям кочового світу, є українська народна картина „Козак Мамай”, в якій втілена переосмислена в легендах та

народних оповідах ідея солідарності кочового та давньоукраїнського населення, де ім'я „Мамай” закарбувало багатосторонній спільний історичний досвід. Образ реальної особи темника Мамає (?-1380 р.) як позитивного героя народної поезії та живопису узагальнено відобразив процес асимілювання кочовиків на давньоруських землях у Подонні та Прикубанні. Дослідження підтверджують, що асимільоване тюркомовне населення – половці – стали частиною українського населення, у тому числі, в межах Карпато-Дніпровських виходів до Чорного моря. З Х-ХІ ст. мешканці південних прикордонних районів причорноморського степу, наближених до галицьких територій, були торки-гузи, печеніги-кангали, берендеї-чорноклобуки, половці-кумани. З печенізьким кочівницьким угрупованням пов'язують дві могили у Крилосі. Між південноруськими та золотоординськими володіннями в степу половецькі орди охороняли давньоруські володіння. У війську Данила Галицького важливу роль відігравала орда, яку очолював син (чи свояк) Котяна хан Тігак, про що неодноразово згадував давньоруський літопис, останній раз – 1253 р. у зв'язку з походом до володінь Миндовга. Контакти з цими народами відіграли важливу роль для населення південнозахідних земель Русі. З половців походили і мешканці Галича – бояри Чагровичі, які відзначилися у трагічній епопеї боротьби князів з боярами, епізоди якої потрапили на сторінки давньоруського літопису.

Із середини ХІІІ ст. її розвиток активізувався за рахунок приєднання переселенців із вірмено-малоазійських та закавказьких громад. Їх переважно складали ремісники – каменярі, різьбярі, ювеліри, будівельники, які сприяли зміцненню позицій половецько-кавказького прошарку не тільки в культурі південно-західного Криму, а й за його межами. Істотну роль в їх закріпленні на півострові відіграла торгівля у суміжних степових районах, прилеглих до кордонів Русі. Археологічні матеріали ХІ-ХІІ ст. свідчать, що берендеї, торки, печеніги, половці в цих обмінах здобували давньоруську зброю та обладунки, а давньоруські вояки – потрібні їм речі з глибинних районів Сходу. Поступово виокремилися центри половецько-руської торгівлі: у причорноморській зоні – ринки в Корсуні (Херсонесі), Сурожі (Судаку), Тьмутаракані (Тамані), за межами Русі – в портових торговельних містах, де монголо-татари установили торговельні зв'язки з передньоазійськими та європейськими центрами. Головним товаром спочатку у половців, а з ХІІІ-ХІV ст. золотоординців залишалися слов'янські невольники, за яких вони одержували найкоштовніші вина, посуд, ювелірні вироби, шовк та парчу. Істотний прибуток давали продаж ремісницьких виробів із місцевої деревини (самшиту), текстилю (вовняні та шовкові тканини), продуктів (волоські горіхи, прянощі). Кримські хани сприяли цій торгівлі і отримували від неї величезні мита. Вони також контролювали донський та волзький шляхи, куди переправлялись товари з над чорноморської зони. Цей напрям набув великого значення у Східній Європі, замінивши давній шлях „з варяг у греки”: його значення було втрачене у зв'язку із падінням Києва. На окраїнних землях Галицько-Волинської Русі провідне місце в системі міжнародних торговельних зв'язків Золотої Орди з Центральною та Північною Європою посідав волинський Луцьк, що стояв на європейському міжнародному шляху. Тісний економічний зв'язок Луцька із золотоординськими містами Північного Причорномор'я сприяв його піднесенню в ХІІІ-ХІV ст.; ті самі причини забезпечили значне зростання політичної і культурної ролі інших міст Волині, зокрема Дубна та Кременця.

Отже кочівники створили середовище, що сприяло переходу Надчорномор'я до нової етнополітичної та культурної ситуації і водночас взаємин з іншими спільнотами, в тому числі Галицько-Волинської Русі. Прийняттям у ХІ ст. основною масою половців Надчорномор'я ісламу, в історії культури та мистецтва цього регіону розпочався новий етап.

Новий етап в історії культури та мистецтва Надчорномор'я пов'язаний з утворенням строкатої за складом євразійської феодальної держави – Золотої Орди, до складу якої увійшов Крим, з 1234 р. – золотоординський улус. Із ним пов'язане поширення з ХІІІ ст. в архітектурі так званого „сельджукського” стилю, похідного з малоазійських територій Туреччини, звідки з ХІ ст. йшли імпульси ісламської цивілізації. Його поширювачами стали вірмени, втікачі з малоазійських територій, які потрапили на півострів унаслідок анексії

вірменських царств і князів Візантією та сельджуцької навали XI ст. Їх поселення розросталися починаючи з 30-40-х рр. XIII ст. у Південно-Східному Криму. Одна із найкращих пам'яток ісламського мистецтва – Мечеть Узбека (1314 г.) в Солхаті (в пізнішій топоніміці Ескі-Кермен, нині Старий Крим), створена за формою базиліки, з півдня до якої примикала медресе – вища школа мусульман (1332/1333 р.), квадратна у плані будівля з великим двором, до якого звернутий портал з багатим різьбленням. У взірцях різьблення по каменю мечеть демонструє орнаментальний мотив сплєтених та оточених пишним листям пальмет і рослинних паростків. Така рослинна орнаментика в XIII-XIV ст. була поширена в Закавказзі та Малій Азії періоду Сельджуків і саме звідти перейшла в Надчорномор'є.

Ті самі елементи декору поширили вже як місцеві, притаманні культурі Надчорномор'я, вірменські архітектори та будівельники, які належали до православної конфесії. Ймовірно, саме вони поширювали сельджукську стилістику та мусульманські орнаменти у будівлях Мангупа, печерного міста-укріплення до підступів Херсонесу (найбільшого в Криму), як-от, наличники палацу, бічні двері базиліки, декор надгробків, частково переробляючи на християнський орнамент у вигляді перевитих джгутів, стрічкових ланцюгів хрестів (останні відомі в Ані з XI в., наприклад у церкві Сурп-Григор). Вироблені декоративні форми вірменські зодчі застосовували і на спорудах, які створювали для власних потреб. Це були переважно хрестово-купольні тринавні та невеликі однонавні храми. В традиціях вірменської архітектурни збудована церква Іоанна Предтечі в Керчі у вигляді невеликої зали з куполом та апсидою, що не виступала назовні (характерно для вірменської архітектури XIII-XIV ст.) і рельєфами у східній частині із зображенням Іоанна Хрестителя, Христа, бородатого Георгія, дванадцяти апостолів (погрудна композиція), образи яких не зустрічаються ні у візантійському, ні у греко-східному мистецтві. Вони свідчать про зв'язок із корінною традиційною для вірменського середньовічного мистецтва монументальною пластикою. До взірців архітектури Вірменії, зокрема храму Сурп-Ншан XII-XIII ст. тяжіє головна споруда православного центру вірменської колонії у Надчорномор'ї монастир Сурп-Хач, зведений поблизу столичного на той час міста Солхат (нині м. Старий Крим) у 1338 році. Характерно, однак, що декор portalу цього храму прикрашає різьблення у сельджукському стилі, за манерою виконання аналогічний декору Мечеті Узбека. Водночас, фрески та скульптурний білокам'яний узор в інтер'єрі належать до традиційного вірменського монументального живопису та різьблення.

Кавказькі впливи присутні також в архітектурі галицько-волинського та володимиро-суздальського регіонів Русі. Їх пояснює присутність серед місцевого населення вірменських громад, не виключено, частково сформованих із мешканців Криму, колишніх емігрантів з Малої Азії. Саме вони утримували і малоазійські художні традиції. Відтак подібні риси, що стали з'являтися у Європі, поряд із галицько-волинськими теренами, були своєрідним свідченням розселення вірмен від Польщі до Ісландії, у міста Золотої Орди, східноєвропейські землі – в Польщу, Русь-Україну, на арабській Схід – в Єгипет, Сирію, Ліван. Великі колонії вірмен утворилися в Угорщині, Молдавії та Галичині. Архієпископські кафедри вірменської конфесії з X ст. існували в Києві, а з XIV ст. – в Луцьку, вірменські громади сформувалися у Володимирі-Волинському, Львові, Луцьку та Кам'янці-Подільському. Як найбільші на південно-західних землях Русі луцька та кам'янець-подільська громади вірмен першими згадуються в посланні католикоса Теодороса II до вірмен України, датованому 13.08.1388 р. За князя Данила у Львові вірмени отримали ділянку землі, на якій розбудували окремий міський квартал. Вірменські осередки існували також у Язлівці та Острозі на Волині. В Криму велика вірменська колонія, утворена в другій половині XI ст., мала за столицю місто Солхат, розташоване у центральній частині півострова на головному торговому шляху, що пов'язував материк з італійськими прибережними факторіями. На початку XIV ст. місто перетворилося на політичний, торговельний, ремісницький центр, який оточували захисні мури з розташованим поблизу них караван-сараєм у вигляді п'ятикутника (площа 2500 м²) і порталом, прикрашеним різьбленням. У Солхаті знайшли продовження традиції керамічного виробництва Херсонеса XIII ст.,

високий рівень якого демонструють взірці полив'яного посуду з декором у вигляді врізаного контуру та розпису ангобами. В гончарних печах Солхата, крім посуду випалювали керамічні плитки з поливою бірюзового кольору, що надавали архітектурі міста своєрідної неповторності.

Економічним зростанням місто Солхат запов'язане сусідству Кафи (сучасна Феодосія) з представниками венеційських та генуезьких факторій, з якою поступово з'єдналась вірменська громада. Збудовану у XIII-XIV ст. як адміністративний і політичний центр венеційсько-генуезької колонії, портове місто-фортеця, Кафу у 1266 році перебрали від Золотої орди генуезці, зробивши її у XIV ст. міжнародним центром торгівлі на просторі від Середземного до Азовського морів. Заснування торговельних факторій генуезців у Надчорномор'ї розпочалося у XII ст., а пік їхньої діяльності припав на XIII-XV ст. За генуезького володарювання була зведена Генуезька фортеця – цитадель, на території якої розташовані Вежа Клімента 1348 р., Вежа Кріско XIV ст., вірменська церква Іоанна Предтечі 1348 р., св. Іоанна Богослова XIV ст., св. Георгія XIV ст., св. Стефана XIV ст. Її стіни та башти, прорізані вузькими бійницями з машикулями-зубцями, мали не тільки оборонне призначення, а й декоративне. Найбільша башта побудована у 1348 р. і названа на честь папи Клімента VI, покровителя генуезьких купців. Прямокутна в плані, складена з масивних каменів, вона мала стіни з вузькими амбразурами, верхній ярус яких завершували широкі зубці. У XIV ст. у старій частині міста розпочали будівництво міської фортеці, на теренах якої були зведені башта св. Константина (1382-1448 рр.), що знаходилася біля міських воріт, поділена карнизом на два поверхи; три ряди верхніх легких арок та зубці, які надавали будівлі граціозну завершеність, вежа св. Фоми (1373 р.), вежа Дж. ді Скаффа (1342 р.).

У свою чергу, венеціанське представництво гуртувалося навколо фортеці Сугдеї, торговому місті на Великому Шовковому шляху, у якому з 1287 р. знаходився венеціанський консул. Його присутність засвідчує Консульська вежа XIII-XV ст. Показовою з точки зору розгляду цього напрямку культурних обмінів є знахідка позолоченого енкалпіону XII ст. із території князівського двору у Звенигороді (?), рідкісний на давньоруських землях екземпляр якого прикрашений перегородчастою емаллю двох кольорів – білого та синього. Він мав зображення розіп'яття на одному боці та хрестоподібний орнамент, близький орнаменту на іконі Миколи XII ст. із різниці собору Сан-Марко у Венеції, на іншому. Окремі елементи орнаментальної композиції верхньої частини (ромби і „городки”), що зустрічаються в мозаїчному і фресковому живописі давньоруських храмів із початку XI ст., а в Трирському Псалтирі прикрашають мініатюри, свідчать про продовження давньої традиції, яка бере початок у візантійському мистецтві. Деяку спільність вони демонструють із геометрично-рослинними мотивами стовпчиків ініціалів „Христинопольського Апостола” XII ст. та інших рукописів із південно-західних територій.

Із XIII століття у заселеній переважно греками й вірменами Кафі почали оселятися татари, євреї, валахи, поляки, грузини, мингрели, черкеси. Відтак у ній будували латинські, грецькі, вірменські, руські храми, мусульманські мечеті, синагоги. Кожна з громад певним чином діяла у полі політичних, економічних та культурних процесів Надчорномор'я. Так, традиції вірменської художньої культури позначились на зодчестві, скульптурі та книжковій справі Галичини та Волині, причому наслідування традиціям вірменської художньої культури у зодчестві та книжковій справі, яка проявилася у створених вірменськими писцями та художниками рукописах і були перенесені з рідного ґрунту у надчорноморські монастирські та церковні скрипторії, а згодом у центри інших країн, не втратилися і не розчинились в іншому середовищі: навпаки вони збагатилися з місцевого розмаїття мистецтв.

Водночас, нащадки малоазійських, боспорських, херсонеських греків зберігали стародавні еллінські традиції, втілюючи їх у східно-античних рисах, відповідної тематики та декору поліхромної скульптури; античні традиції втілював декоративний мотив в вигляді аканту – пальмети „трилисника” або „п'ятилисника”, гілки, крину. У Кафі збереглися грецькі храми XIV століття простої архітектури із стінописом усередині, найповніше – у церкві

святого Стефана. У Галичині та на Волині „еллінські” ремінісценції проявилися в образно-сюжетному ряді керамічних плиток „галицького типу” та амулетів-змійовиків, похідному від східно-античної міфології, з притаманними їй „домішками” греко-скіфських, греко-східних, еліністично-римських культур, у кольоровому декорі поліхромної скульптури, інколи із застосуванням інкрустації, характерної ще для рельєфного декору фасадів античних будівель та статуй.

Певну культурну місію виконували також мешканці колишнього Тмутараканського князівства, хозарської Таматархи – черкеси, осетини та представники інших закавказьких етносів. У Північному Причорномор’ї вони продовжували здійснювати роль економічних та культурних „агентів”-посередників між слов’янським та закавказьким світом, яку виконували протягом століть. Основними заняттями представників кавказьких народів була торгівля, будівництво та художні ремесла.

Таким чином, взаємини та обміни між Галицько-Волинською Руссю й Надчорномор’ям носили різнобічний характер і позначилися вони на економіці, торгівлі, дипломатії, церковно-релігійних справах, побуті, праві, культурно-мистецькій практиці. Засвоєні у певних регіональних осередках, вони сприяли виходу середньовічної політичної, економічної, побутової та мистецької культури на новий рівень.

Джерельні приписи

1. Пашуто В.Т. Очерки по истории Галицко-Волынской Руси / В.Т. Пашуто. – М., 1950.
2. Бибииков М.В. Русь в византийских памятниках и Византия в древнерусских произведениях (к сравнительному изучению) / М.В. Бибииков // Древнейшие государства на территории СССР. – М., 1987.
3. Толочко П.П. Русь – Мала Русь – руський народ у другій половині XIII-XVII ст. / П.П. Толочко // Київська старовина. – 1993. – № 3.
4. Толочко П.П. Там само.
5. Полное собрание русских летописей. – М., 1962. – Т. II. – Ипатьевская летопись, 1904.
6. Гумилев Л.Н. Древняя Русь и Великая Степь. – М., 1989.
7. Лихачева В.Д. Искусство Византии IV-XV веков. – Ленинград, 1986.
8. Milyaeva L. The Ukrainan Icon 11-18-th centuries. From Byzantine Sources to the Baroque. – Bournemouth: Saint-Peterburg, 1996.
9. Янин В.Л. Актовые печати древней Руси X-XV ст. – Т. I. – М., 1970. – № 26-28.
10. Михайлова Р.Д. Художня культура Галицько-Волинської Русі. – К., 2007.
11. Полное собрание русских..., т. II, Ипат., 665.
12. Галицько-Волинський літопис / Під ред. М.Ф. Котляра. – К., 2002.
13. У Візантії призначали руських митрополитів, в тому числі за запропонованими Данилом Галицьким у 1241 р. правилами чергування на митрополичій посаді греків та слов’ян. У 1246 р. візантійський патріарх призначив митрополитом Русі вихідця з Галичини Кирила, призначеного князем Данилом на цю посаду роком раніше (1245 р.), у 1305 р. – Петра, ігумена Ратненського монастиря на Волині (?-1326 р.), який у 1308 р. став московським митрополитом. клопотаннями Юрія I Львовича константинопольський патріарх надав права на перетворення Галицької єпархії у митрополію, що засвідчує грамота Царгородського патріархату 1303 р.
14. Бегунов Ю.К. Слово о чуде Св. Климента и кирило-мефодиевская традиция // Slavia. – R 42. – Praga. – 1974.
15. Вказ. праця.
16. Бегунов Ю.К. Вказ. праця.
17. Там само.
18. У XIV ст. на Мангупі утворився центр культурного та політичного життя незалежного феодального князівства Феодоро, до якого входили укріплення у горах та володіння на південному узбережжі, в тому числі фортеця Каламіта в усті річки Чорної. У

XIV-XV ст. там були проведені масштабні будівельні роботи, укріплена цитадель, відновлена церква Св. Олени та Константина, завершено будівництво Мангупського палацу (1425 р.). В архітектурі і прикладному мистецтві князівства переплелися візантійські іконографічні канони й малоазійські традиції, що свідчать про поєднання впливів православного й ісламського світів, давні скандинавські витоки та нашарування місцевих стародавніх культур, які створили підґрунтя для існування кримських готів.

19. Томенчук Б.П. Прицерковні кладовища княжого Галича / Б.П. Томенчук // Галич і Галицька земля. – К. – Галич, 1998.

20. Археология Украинской ССР. В 3-х тт. – К., 1986. – Т.1.

21. Котляр М.Ф. Історія України в особах. Давньоруська держава / М.Ф. Котляр. – К., 1996. – С. 168, 192-193; Рыбаков Б.А. Киевская Русь и русские княжества. XII-XIII вв. / Б.А. Рыбаков. – М., 1982. – С. 518.

22. Рыбаков Б.А. Вказ.праця. – С. 518.

23. Полное собрание русских..., т. II, Ипат.

24. Изборник, 1969.

25. ПВЛ, 1950.– Ч.1.

26. Тимощук Б.О. Теревовль – місто Галицької землі / Б.О. Тимощук // Галич і Галицька земля. – К. – Галич, 1998.

27. Археология..., т. 1.

28. Полное собрание русских..., т. II, Ипат.

29. Для тюркомовних народів Причорномор'я притаманна розмаїтість історично-обумовлених поєднань в одному осередку. Так, наприклад, до складу формувань кипчаків входили ногайці-ногаї, у яких переважав монголоїдний компонент, але водночас вони були близькі до народів Середньої Азії, казахів, казанських татар, башкирів, карачаївців, балкарців, кумиків. Окрему групу складали тюрко-греко-аланоморвні тати (тобто чужі для кипчаків), яких у подальшому визначали як кримців, мешканців берегівської та гірської частини півострова. Кавказько-балканський антропологічний тип формували греки, вірмени, генуезці, готи, алани (огузо-сельджукська група) – балканські турки та гагаузи, спорідені з народами балкано-малоазійського кола.

30. Створені із пісковика, ці меморіальні скульптури втілювали зображення чоловіків та жінок із портретними рисами, за якими можна судити про їх вік та антропоморфний тип. Чітке моделювання частин тіла, вбрання, деталей дає можливість судити про чоловічий одяг – каптани, амуніцію у вигляді колчану та луку (з лівого боку), предмети побуту (біля пояса з правого), жіночий халатоподібний одяг та капелюхи з широкими крисами, накривки на плечах, сережки, підвіски на скронях, намиста, у пояса – предмети побуту, зачіски (волосся підібране тасьмою), взуття з узорами.

31. Як самобутній напрям у кримському мистецтві і до певної міри наслідування скульптури половців, варто назвати вертикальні стели зі знаками тамги на кладовищах XII-XIII ст. у степовій частині Криму, з якими пов'язують формування традиції кам'яних надгробків Ески-Юрта, Старого Крима, Отузів у вигляді тумб-стовпів та плоских каменів з верхівками геометризаних форм.

Резюме

Розглянуто соціальні, політичні, етнокультурні, міжнародні стосунки населення Волині і Галичини та Північного Причорномор'я як чинники впливу на архітектуру й мистецтво південно-західного регіону Русі.

Ключові слова: Галицько-Волинська Русь, Північне Причорномор'я, мистецькі зразки.

Summary

In the article social, political, ethnocultural, international relations of inhabitants in Volyn. Halychyna and Northern Black Sea territories are considered as the factor of influence on Architecture and Art of South-Western region of Rus.

Key words: Halychyna-Volyn Russia, North Black Sea exterminating, artistic standards.

ПОРТРЕТИ КНЯЗІВ ОСТРОЗЬКИХ XVI – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ

На початку XVI століття на західноукраїнських землях під впливом низки чинників (росту прошарку міщанства і шляхти, поширення гуманістичних ідей та ін.) відбувається процес становлення мистецтва портрета, виділення його з іконопису і перетворення на самостійний жанр. Становлення ренесансного портрету тісно пов'язано з родом князів Острозьких. Переважна більшість портретів цієї славної династії, на жаль, існують нині в копіях XVII-XIX ст. Тим не менше їх значення як іконографічних джерел роду Острозьких та творів мистецтва, характерних для перехідної доби від Ренесансу до бароко, досить вагоме.

Деякі портрети Острозьких, що експонуються в музеях України, неодноразово аналізувались у монографіях П.Білецького [3; 41-42], Р.Михайлової [12; 118-134], М.Гембаровича [20; 110], П.Жолтовського [6; 132-133], В.Овсійчука [14; 161] та ін. Проте чимало зразків, особливо тих, що зберігаються в музеях і картинних галереях Польщі та Білорусії ще не стали предметом досліджень мистецтвознавців.

Мета цієї статті – систематизувати за хронологією і стилістичними ознаками всі збережені портрети князів Острозьких, що являють собою одну з найцікавіших сторінок в історії українського мистецтва XVI-XVII століть.

Збереглось кілька портретів великого гетьмана литовського князя Костянтина Івановича Острозького (1460-1530 рр.). Але тільки одне зображення князя в картині „Битва під Оршею” є прижиттєвим (іл.1). На думку багатьох дослідників (Н.Й.Холста, Ц.Мюллера, Станіслава Хербста, Міхала Валіцького та ін.), картина була створена невдовзі після битви, у 1515 році, невідомим художником школи Луки Кранаха Молодшого [21; 68, 24; 217]. Острозький-головнокомандувач об'єднаними польсько-литовськими військами, зображений на першому плані невеликим сивобородим чоловіком із подовгуватим обличчям, орлиним носом, високим похилим чолом. Під час битви князю було 54 роки, але виглядає він значно старшим. За сучасним йому свідченням, князь „...невеликої статури, але благородного серця, всім доступний, з лицарськими людьми щедрий, з полоненими милосердний, такий, що виділявся військовим талантом” [19; 219]. Він сидить на коні і, розмовляючи з воєначальниками, показує правицею на поле битви. Одягнений у пурпурну ферязь, розшити спереду золотом, на шиї два золотих ланцюги з широкими ланками, на голові тканий золотом берет, подібний до того, що був у короля Сигизмунда I. За князем –литовський командувач та прапороносець, який тримає на довгому тонкому древку прапор із гербом Острозьких (поєднання Огоньчика і Леліви).

У краєзнавчому музеї Острога експонується портрет Костянтина Івановича (іл. 2), який, як зазначено у каталозі Братства ім. князів Острозьких, поступив до музею в 1915 році як подарунок від російського офіцера [8; 2]. Це менш ніж погрудне зображення князя в чорному одязі та глибокому чорному береті, що майже зливаються з темним тлом. Із лівої сторони внизу є напис „Konsnt.X.Ostrogski” і під ними літери, які неможливо прочитати. Порівнюючи його з попереднім зображенням, потрібно відзначити певну ідеалізацію рис обличчя: щезають зморшки під очима, запалі щоки, більш правильним стає ніс. Але в цілому портретні риси збережені і переданий сильний вольовий характер князя, усвідомлення значимості власної особи. Зазвичай цей портрет вважається копією XVII ст. із прижиттєвого портрету князя К.Острозького. Він подібний до скульптурного портрету на його надгробку, поставленому сином Костянтином-Василем у 1579 році в Успенському соборі Києво-Печерської лаври (іл. 3). Дослідники „Битви під Оршею” відзначали несхожість портрету К.Острозького на картині і в його надгробку. Це спонукає до думки, що був ще один портрет князя, копія якого зберігається у Острозі.

В історичному музеї Львова є копія XIX століття з портрету К.Острозького (іл. 4), подібна і до його острозького портрету, і до портрету сина Костянтина-Василя з приватної

збірки в Кошице (іл. 10). На ній чітко видно напис, ідентичний з написом на острозькому портреті: „Kon. X. Osyrogski HWL” („Костянтин князь Острозький гетьман великий литовський”). Ще один портрет К.Острозького, майже ідентичний з острозьким, опублікований на сторінках „Історії українського мистецтва” (1963 р.) (іл. 5).

На початку XVII ст. у князівських замках поширюється мода на родові портретні галереї. Очевидно портрети Костянтина Івановича були призначені саме для них. Автором одного з таких портретів був художник Ян Косинський, який у другому десятилітті XVII ст. працював для чоловіка онуки Костянтина-Василя Острозького (сина Костянтина Івановича) Катерини – Томаша Замойського. В одному зі своїх листів до Замойського Ян Косинський пише: „Деда ее мосції пана отца князя Константина еще не написал. Но все надеюсь быстро исполнить” [23; 217-218]. На портреті Косинського князь одягнений у металевий панцир, але на голові так само – берет і риси обличчя дуже подібні до Костянтина-Василя Острозького (іл. 6). Поверх металевих лат - шуба з широким хутряним коміром, така, як на портреті Костянтина-Василя на його золотій медалі в Ермітажі. Зображення вписане в овал, по периметру якого йде напис: „Konstanty rex Ostrozky zye Anna 1531” („Костянтин князь Острозький жив року 1531”). Портрет Костянтина Івановича, що знаходиться в Білоцерківському краєзнавчому музеї – ще одна репліка XVIII ст. образу гетьмана. Костянтин Іванович, схожий з попередніми портретами, але розміщення самої фігури змінене; князь стоїть у латах, обперезаних через плече червоним плащем, спершись на булаву, на голові все той же чорний берет. На задньому плані зображено ледь помітний пейзаж.

Поширення родових галерей у замках магнатів сприяло створенню шаблону парадного портрета, яскравим прикладом якого є портрет Костянтина Івановича Острозького (іл. 7), виконаний на замовлення Радзівілів для їх галереї у Несвіжі. Можна припустити, що замовником цього портрету був Ян Кшиштоф Радзівіл, який двічі ставав зятем К.-В.Острозького, почергово одружений спочатку з його старшою дочкою Катериною в 1578 р., а після її смерті – з її сестрою Єлизаветою в 1593 році. Проте, хто зображений на портреті – Костянтин-Василь чи його батько Костянтин Іванович – визначити важко, оскільки обличчя батька і сина дуже схожі між собою, лише булава в руці гетьмана та орлиний ніс вказує на особу портретованого. Костянтин Іванович стоїть біля столу, вкритого червоною скатертиною. На ньому жупан насиченого фіолетового кольору з золотими гудзиками, в одній руці булава, оздоблена дорогоцінним камінням. Інша рука лежить на позолоченому ефесі шаблі. Про одну із найдорожчих шабел, що належала кн. Василю-Костянтину Острозькому, дізнаємося з опису майна Дубенського замку за 1616 рік; ця шабля коштувала 6 тисяч талерів, в той час як проста шабля вінницької роботи коштувала до двох злотих [17; 169-170]. Яскраві локальні фарби створюють могутній кольоровий акорд, який ще більше посилює парадність портрету.

Збереглося кілька портретів Василя Костянтина Острозького (1525-1608 рр.). На користь того, що при дворі Костянтина-Василя були свої портретисти свідчить і той факт, що у Св. Троїцькому францисканському монастирі в с. Межирічі біля Острога до закриття обителі в 1866 р. зберігались портрети не тільки князів Острозьких, але навіть портрет придворного Яна Богдана Сусли – секретаря К.-В. Острозького і прославленого ненажери [20; 110]. За реєстром ремісників Острога 1579 р. за часів князя в місті нараховувалось 6 малярів: Харитон, Лазко Гаврилович, Дашко, Духніч, Богдан і Федір [1; 65]. Очевидно це були церковні живописці з широким колом діяльності, які могли малювати і портрети. На жаль, вони не дійшли до нас в оригіналах. Єдиними прижиттєвим зображенням князя Костянтина-Василя є його рельєфний портрет на золотій медалі (іл. 8), що нині зберігається в Ермітажі, куди вона була передана у складі скарбу з Києво-Печерської лаври в 1899 році. Князь представлений схожим на свого батька, старцем із дряблими, вкритими зморшками щокми, запалими в зіниці очима, над якими нависають складки шкіри, високим похилим чолом із зализинами, довгою бородою. На плечах князя шуба з великим відлогим коміром. Відсутність будь-якої ідеалізації рис обличчя, переданих дуже індивідуально, глибока

психологічна характеристика князя, що багато пережив на своєму віку, свідчить про те, що портрет виконувався з натури, очевидно наприкінці XVI – початку XVII ст, в останні роки життя Костянтина-Василя Острозького. Навкруги зображення напис: „CONSTANTININ, CO D: G. DUX, OSTROGIE. P.KIO. M.T. WO: C.W”, який дослідник медалі В.Лукомський прочитав: „Constantinus Constantinowicz, Dei Gratia Dux Ostrogiae, Palatinus Kiowiensis, Marechalcus Terrae Wolhyniae, Capitaneus Wolodiniriensis” („Костянтин Костянтинович Божою милістю князь Острозький, воєвода Київський, маршалок землі Волинської, староста Володимирський” [7; 42]. Із якого приводу була відлита медаль на честь К.-В.Острозького невідомо. Можливо вона була виконана на замовлення старшого сина князя – Януша. В літературі є згадка про те, що Януш носив золоту посмертну маску свого батька. Як зауважив В.Луць, очевидно, що Януш носив не маску, а саме цю золоту медаль із зображенням К.-В.Острозького [15; 127]. Оскільки це єдиний прижиттєвий портрет князя, що зберігся донині, він може бути основою для виявлення інших зображень. Найбільш близьким до ермітажного зображення є й портрет К.-В.Острозького, що зберігається у Львівському національному музеї українського мистецтва (іл. 9). Він майже повністю повторює ермітажний, тільки на ньому князь вже не в шубі, а у чорному простому одязі з гофрованим коміром, контури якого поступово розчиняються у півні. Це сивобородий старець. У нього подовгувате обличчя з високим похилим чолом, великий ніс, худі щоки. Портрет відзначається глибоким психологізмом. Глибокі зморшки в перенісці, сумні очі, у яких застиг прихований біль і втома свідчать про нелегке життя князя. Він стояв на вищій сходинці суспільства і тому вітри історії не обминали його; пережив смерть улюбленої дружини, чотирьох дітей. Життя раз по раз піддавало його випробуванням, але стійкість духу та моральні переконання допомагали з гідністю переносити всі незгоди долі. Ні краплини ідеалізації, ні натяку на парадність та імпазантність немає в цьому образі. Найвищою цінністю для художника була складна особистість, яку він передав правдиво і неупереджено, створивши портрет вражаючої об’єктивної сили та трагічності.

Близьким за своєю іконографією до цього портрету є портрет К.-В.Острозького із приватної збірки з м. Кошице (іл. 10). Це погрудне зображення князя в темному одязі та темному береті. Риси обличчя передані тонкими неспокійними лініями, промодельовані мерехтливою світлотінню. Враження напруження та динаміки підсилюють динамічні пасма бороди, намальовані енергійними мазками з різкими контрастами світла і тіні. Різко припіднята права брова, вольовий розумний погляд, твердо стиснуті губи свідчать про неординарність особистості портретованого, напруження його духовного життя.

У 1883 р. у замку Сосновських с.Новомалин (біля Острога) М.Кітіцин виявив портрет князя Костянтина-Василя Острозького та його дружини Софії Тарнавської (1534-1570 рр.) (іл.11,16). Портрети належали колекціонеру А.М.Лазаревському, про них були зроблені публікації в журналі „Киевская старина” (1883) (іл. 12). Згодом портрет князя попав до краєзнавчого музею в Житомирі, а портрет Софії Тарнавської був втрачений. Але залишилися світлини з цих портретів фотографа Мартвіха (іл. 12, 16). У тому ж 1883 р. учитель малювання Острозької прогімназії Сваричевський зробив копію портрета К.-В.Острозького (іл. 13), яка нині експонується в краєзнавчому музеї Острога. На фотографії Мартвіха видно, що портрет князя не прямокутної, а овальної форми. Очевидно, це пізня копія з прижиттєвого портрету. Майже ідентичними з нею за формою, розмірами і композицією є копії з портретів Януша Острозького (іл. 19) та Беати Костелецької (іл. 17), що експонуються в Острозькому краєзнавчому музеї. Це може свідчити про те, що вони створювались одночасно для однієї галереї, яка, можливо, була у тому ж Новомалинському замку. Існують ще дві копії XIX ст. із того самого портрету К.-В. Острозького – в історичних музеях Москви і Львова (іл. 14). На портреті з Новомалинського замку К.-В.Острозький виглядає набагато молодшим, ніж на портретах із Львівського національного музею українського мистецтва та на ермітажній медаль. Очевидно, портрет створений у 1560-1580-ті роки, коли політична і економічна могутність князя досягла свого апогею. Це пояснює ідеально типізоване зображення, характерне для портретів доби Відродження, у якому

особистість сприймалась як універсальний носій чеснот людства взагалі, ширший від будь-якої соціальної групи, тому ідеальне узагальнення образу, поєднане з виявленням індивідуальних рис, переважали над соціальною характеристикою. Портрет К.-В.Острозького тісно пов'язаний з таким західноєвропейським ренесансним еталоном; його композиція, подібна до портрету Сигізмунда-Августа школи Луки Кранаха Молодшого, який перебуває в зібранні Чарторійських у Кракові. Проте в ньому є одна деталь, що більше не зустрічається в жодному портреті того часу. Князь пересипає з руки в руку золоті монети. Цю деталь по-різному намагались пояснити мистецтвознавці. На думку П.Білецького, гроші в руках князя означали, що він офірував церкві якусь певну суму грошей [3; 35]; на думку Р.Михайлової [12; 127-128], гроші привнесли від себе копіїсти, а насправді князь тримав у руках чотки, або якусь річ. Ліва рука князя, розвернута долонею догори, явно підставлена під монети, які падають в неї з правої руки. За часів князя К.-В.Острозького монети, скріплені ланцюжком, могли служити і чотками. Ця деталь була головною в характеристиці портретованого. Вона розповідала про сутність його особистості – особливу набожність, релігійність, або ж активну економічну діяльність, розбудову князівства, накопичення капіталу (щорічний прибуток князя становив 10 мільйонів золотих), що з позицій гуманістів Ренесансу розцінювалось позитивно, оскільки багатство, використане для інших, не було метою життя і не обмежувало вищих духовних стремлінь особистості. Отже, цей портрет виявляє ще одну важливу рису українського ренесансного портрету. Поряд з узагальнюючою ідеальною типізацією, підведенням особистості під якийсь певний еталон, майстри Відродження намагались виявити в ній щось незвичне, оригінальне, неповторне, характерне тільки для неї, навіть якщо це і не вкладалося в загальноприйнятий стандарт, що ставав все менш регламентованим.

У 1987 р. львівськими реставраторами Л.Кращенко та Є.Осадчим на стіні Троїцької церкви Старокостянтинівського замку, заснованого К.-В.Острозьким у 1561 р., було виявлене темперне зображення Василя-Костянтина Острозького (іл. 15), який стоїть біля ліжка вмираючого сина Олександра, отруєного єзуїтами 2 грудня 1603 р. [10; 37-38]. Щодо датування цього зображення, думки мистецтвознавців розходяться: Л.Кращенко і Є.Осадчий датують його XVII ст.; на думку В.Луця – це пізній розпис XIX ст. Так чи інакше цей твір є унікальним в українському живописі тим, що портрети фундаторів храму об'єднані реальним сюжетом, сповненим глибокого трагічного змісту. Батько і син розуміють невідворотність смерті і зустрічають її із спокійною витримкою і мужністю. Розкриття їх неординарних особистостей відбувається через їх трагедію. Художник увіковічує не тільки портрети фундаторів храму, але й сумну подію, у якій особисте горе поєдналось із всенародною втратою. Олександр – лише один із п'яти дітей К.-В.Острозького не перейшов у католицизм, активно допомагав батькові відстоювати права Православної Церкви на антиунійному Берестейському соборі 1596 року, виступав на сеймах як поборник православних; із ним князь і всі православні пов'язували великі сподівання на продовження справи батька, „все бо бяху чающе поміць темъ получить въ бедах и гонениях, одержаних Христову церковь” [2; 207]. Зображення князя К.-В.Острозького молодшим, ніж на ермітажній медалі, свідчить про те, що художник не знав, як насправді виглядав князь і у своїй роботі, очевидно, користувався більш ранніми його портретами, отже безсумнівно розпис був виконаний вже після смерті К.-В.Острозького, в 1608 році.

Портрет дружини князя К.-В.Острозького – Софії Тарнавської (іл. 16), який бачимо на світлині Мартвіха, очевидно також є пізньою копією XIX ст. із прижиттєвого портрету. Портрет дружини старшого брата К.-В. Острозького – Іллі – Беати Костелецької (1515-1569 рр.) зберігся в копії XVII ст. (іл. 17). Ці портрети дають уяву про жіночий ренесансний портрет, у якому домінує синтетична ідеальна типізація образів. Портрет Беати донаторський, про що свідчить сувій в руці Беати; він міг бути написаний для рівненського костелу, заснованого нею в 1548 році. Можливо також, що портрет малювали з більш раннього зображення, написаного до дня весілля Беати з князем Іллею Острозьким, що відбулося 14 лютого 1539 року. Плаття Беати прикрашають два намиста з перлів, скріплені

нагрудною прикрасою – канаком. У своєму заповіті 1539 року Ілля згадує два намиста, які він подарував Беаті до дня весілля, які не можуть бути продані, або подаровані і повинні дістатися їхній дочці або сину [7; 95-97]. Цікавий опис Беати Костелецької знаходимо у вірші польського поета з українського роду Андрія Крицького. Подаємо його в прозовому перекладі І.Франка: „О Беато, оздоблена незвичайною красою та чеснотою, о учтива та скромна лицем, словами та рухами! Гідні й негідні посполу все дивляться на тебе; старі та розумні задля тебе відходять від розуму. Всім серцем, найвищим бажанням горнутья до тебе невідступні благородні молодці, бажаючи знайти в тобі не приятельку, але подругу; горнутья оздоблені поясами та ланцюгами, багаті та вродливі, майже всі найвизначніші палають до тебе любов'ю. У короля та королеви ти заслужила на таку ласку, що зробили тебе товаришкою при шлюбі своєї дочки. Отже ж уважай, одержавши з ласки Божої такі дари, що ти далеко вища від них, і уникай ось яких гріхів: не показуй себе гордою та невдячною для тих, хто тебе люблять, але будь чемною та взаємною і всі будуть завше хвалити тебе”.

Портрет Софії Тарнавської міг бути створеним між 1553 роком її шлюбу з Костянтином-Василем Острозьким та 1570 роком її смерті (ідеалізація зовнішності не дає можливості визначити вік портретованої). Софія Тарновська, за словами сучасників, дійсно була ідеально сумлінною жінкою. Як свідчить епітафія на її надгробку, „найпрекрасніша душею та обличчям, а насамперед величчю духу, мудрістю, шляхетністю, ласкавістю, любов'ю до Бога і милосердям до людей”. Портрети княгинь Острозьких за своєю композицією подібні до портретів дочок Сигизмунда I (Ізабелли та Анни) (іл.18), Ельжбети Габсбургової, Барбари Радзівіл, написаних при краківському дворі невідомим художником школи Луки Кранаха Молодшого. Очевидно, той самий майстер є автором і портретів Острозьких княгинь. Постаті зображених зрізані нижнім краєм рами по пояс і руки покладені на нижній брусок рами. Такі композиції доволі часто зустрічаються в західноєвропейському мистецтві. Портретовані зображені ніби у вікні будинку, а їх руки покладені на підвіконня. Тут простежується ренесансна концепція „картини – вікна”, пов'язана зі створенням реального вікна з прозорим склом. Картина сприймалась як вікно, у якому художник розглядав все, що там намальовано. Портрети княгинь приваблюють своєю красою. В них втілилось ідеальне синтетичне уявлення гуманістів про прекрасну жінку, в якій шляхетна стрункість постаті з розвинутими, але не надто підкресленими формами поєднується з витонченістю рис обличчя. Загально гуманістичний ідеал не позбавлений соціальної конкретності. Беата та Софія – зразкові придворні дами, яких відзначають багате вбрання, гідна постава, витончені риси. Але соціальна характеристика не переважає над гуманістичним ідеалом.

Портрети нащадків К-В.Острозького розкривають характерні особливості українського портретного малярства початку XVII ст. Криза ренесансної концепції особистості, як ідеального носія доброчесностей всього людства, втрата віри в досконалість людини вимагали компенсації її вартості за рахунок високого соціального статусу. Якщо в період розквіту Ренесансу особистість розуміли як індивідуальний вияв універсальної людської натури, то тепер загально гуманістичний ідеал людини соціально конкретизується. Якщо раніше увага концентрувалась на ідеальній природі людини, її духовному багатстві, то тепер наголос переноситься на її соціальну характеристику. У портреті відбувається перехід від ідеальної загальнолюдської до соціальної типізації. Чим більше падає цінність неповторності кожної людини як такої, тим більше зростає вартість її соціального положення, багатства, тим більше цінується належність її до вищого класу. Для більшості гуманістів пізнього Відродження, особистість – це, насамперед, частинка соціуму, а не всього людства, представник вищої соціальної та політичної верстви [18; 87]. На формування нового стилю портрету в Речі Посполитій істотно вплинуло утвердження нової офіційної ідеології сарматизму – походження шляхти від войовничого племені сарматів [16; 90]. Постійна загроза нападу Туреччини формувала ідеал доброго лицаря-християнина [12; 120]. На основі цього ідеалу героя, що уславив себе в боях, виникала теорія „Homo militaris”, яка воскрешала стереотипи мислення лицарських середньовічних орденів і ставала стрижнем лицарського

сарматського портрету, в якому головним критерієм вартості людини вважалась войовничість, належність до нащадків мужнього племені сарматів. Портретований сприймався, насамперед, як носій лицарського статусу, захисник вітчизни, віри та „золотої шляхетської вольниці”. Головні риси сарматського парадного портрету – родовий герб, панегіричні написи, тверда, впевнена постава, гонорові жести рук, що завзято тримаються в боки або тримають атрибути влади чи зброю. Чи не найхарактернішою деталлю стає рука, покладена на ефес шаблі. Фізіономічна точність, навіть підкреслення до гротеску індивідуальних особливостей обличчя, не розкривали індивідуальних характерів, тому що головним в оцінці людини були не її особливі риси, а спільність із войовничим плем'ям нащадків сарматів. За таким зразком намальовані портрети дітей і онуків К.-В.Острозького. У краєзнавчому музеї Острога експонуються копії з портретів синів К.-В.Острозького – Януша та Олександра. Портрет Януша (1554-1620 рр.) (іл. 19) очевидно був скопійованим з його портрету, що зберігається в Острозькому костелі. У музейному каталозі згадується копія олійними фарбами з костельного портрету Януша, виконана художником В.Жолтовським і викуплена в нього в 1922 році. На цьому портреті Януш представлений ще досить молодим. На ньому яскравий червоний каптан, на плечі накинутий темно-синій плащ із широким горностаєвим коміром. Одна рука на поясі. В іншій він тримає пірнач і торкається нею кутка столу. Справа, на темному тлі – герб Острозьких (поєднання Леліви та Огоньчика), навкруги якого латинські літери: „I,P,D,O,C,I,F”.

У музеї м. Дебно, що біля Тарнува (колишні володіння князів Острозьких) є портрет Януша Острозького початку XVII ст. (іл. 20), на якому князь представлений у похилому віці. Портрет поколінний, написаний на полотні олійними фарбами. Князь із непокритою лисою головою, сивою бородою в довгому чорному кунтуші, підтримує правою рукою шаблю або меч із закритим ефесом, а в лівій руці тримає рукавички. Постаць Януша розміщена біля столу, на якому стоїть княжа корона. На тлі – зображення герба (Леліва та Огончик) і напис, який майже неможливо прочитати. У Межиріцькому монастирі (до його закриття в 1866 р.) був подібний до цього портрет Януша. Є свідчення, що копія з портрету Януша із Межиріччя передана після закриття монастиря С.Голубєвим до музею Київської духовної академії, а тепер зберігається в національному історичному музеї України [15; 127] (іл. 21). На ній читаємо напис: „Xiage Janusz Ostrogski. Z obrazu starego znajdujacego sie w Kosciele X.X. Franciszkanuw w Miedzyrzeczu Ostrogskim na Wolyniu”. Портрет повноростовий, Януш зображений в шапці. В одній руці він так само тримає меч, а в іншій – рукавички. В літературі опублікований портрет, дуже подібний до цієї копії, але намальований більш талановитим майстром (іл. 22). Більш витончено прописане поважне обличчя князя, його руки та різні деталі: плащ, стіл, княжа корона. Складається враження, що це і був оригінал із Межирицького монастиря. Копіює спростив риси обличчя, не розібрав деяких деталей, наприклад, замість тонкої облямівки одягу намалював грубий білий шарфик, що звисає з шиї князя, наче рушничок. Незрозуміло, де лежить ліва рука князя, бо столу не видно.

Портрет другої дружини Януша – Катерини Любомирської (іл. 23), що експонується в музеї народовому у Варшаві — характерний зразок жіночого парадного портрету доби сарматизму, намальований за звичною схемою: Катерина стоїть біля столу, поклавши на нього руку. На ній розкішне весільне плаття, суцільно загігтоване складним орнаментом. В руках вона тримає фату. Очевидно портрет був створений біля 1587 р., до весілля Катерини з Янушем. Якщо в ренесансних портретах княгинь Острозьких (Софії Тарнавської та Беати Костелецької) розкішність та декоративність одягу не могла відсунути на другий план живих жіночих облич, сповнених власної гідності та шляхетності, то в цьому портреті обличчя Катерини – застигле і непроникливо холодне – фактично перетворюється на маску і стає ніби частинкою орнаменту її вбрання.

У музеї Дебно експонуються також парні портрети молодшого сина К.-В.Острозького – Олександра (1570-1603 рр.) (іл. 24) та його дочки Анни-Алоїзи Ходкевич (іл. 26). Це поясні зображення, виконані олійними фарбами на дошках складної конфігурації, рами яких вкриті левкасом та розмальовані під мармур. Очевидно, автором обох портретів можна вважати

малювача Яна, запрошеного Анною-Алоїзою в 1624 р. із Ярослава до Острога для поліхромії вівтаря в острозькому костелі. На думку В.Александровича, „Ярославський маляр Ян, який проживав в Острозі кілька місяців у 1624 р., є тим самим малярем Яном, який, за свідченням акту розподілу Ярослава 1636 р., жив на ринковій площі” [1; 64]. Виконуючи роботи в костелі, проживаючи в Острозі кілька місяців, він міг одночасно намалювати портрет Анни-Алоїзи та зробити копію з прижиттєвого портрета князя Олександра, оскільки сам Олександр помер у 1603 році. Обидва портрети написані у зв'язку з фундацією княгині для костелу, яку вона зробила 25 жовтня 1624 р., забравши при цьому половину надання князя К.-В.Острозького на слов'яно-греко-латинську академію: „...для виховання діточок в християнській набожності і визволених науках, не відходячи від волі... князя Костянтина на Острогу воеводи київського діда мого з фундації на Суражі, виконаній на школу грецьку і латинську, за узгодженням з всіма спадкоємцями ясновельможних княжат Острозьких, дозволяю, щоб на школу костельну католицьку половина тієї фундації, тобто 180 золотих, приходило. З чого ксьондз...пильного бакалавра повинен найняти... кантора-органіста та трьох співаків” [13; 22]. У зв'язку з цією подією і були намальовані портрети, що підтверджують написи на них. На портреті Анни написано: „Anna Aloysia Kostkowna Dux in Ostrog Chodkiewiczowa. Ostrogiensis Ecclesiae Parochialis Antiqua Atavaru suoru Fundatione Noviter Erexit Antiquae Auxit. Anno Dni 1624”, що можна перекласти: „Анна Алоїза Костковна княгиня в Острозі Ходкевичова Острозьку церкву парафіяльну стару щедрою фундацією своєю обновила. Року Божого 1624”. Під портретом Олександра напис: „Alexander dux in Ostrog Palatinus Volhinia Parens Fundatricis”, („Олександр князь в Острозі Воевода волинський, батько фундаторки”). Як сказано у „Zuście” Анни-Алоїзи, виданому в 1698 році Ярославським єзуїтським колегіумом, набожність, була притаманна їй мало не з пелюшок, стала головною рисою її натури, основою її духовного зростання і визначенням її долі. Овдовівши в 21 рік після смерті свого чоловіка Яна-Кароля Ходкевича, який помер під Хотиним 1621 р., Анна-Алоїза спочатку хотіла обрати монастирське життя, але, прислухавшись до порад єзуїтів, вирішила, що може принести більшу користь, залишаючись назавжди вдовою і показуючи приклад служіння Богові у світському житті [9; 68]. Полюючи на її гроші та багатства, єзуїти втримали Анну від вступу до монастиря, оскільки це було не в їх інтересах: вступивши до обраного нею монастиря, Анна могла передати йому всі свої багатства, котрі були б назавжди втрачені для ордену. Ставши іграшкою в руках єзуїтів і цілковито підкорюючись їм, Анна, як відомо з джерел, у 1636 р. наказала перенести останки свого батька Олександра з Богоявленської церкви до острозького костелу, очевидно плануючи згодом перевезти їх до єзуїтського колегіуму в Острозі або до Ярослава, прикриваючись тим, що князь нібито заповідав поховати себе біля своєї дружини. У костелі єзуїти перехрестили Олександра на католика [2; 138].

Олександр зображений біля столу, на якому лежить княжа корона. Права рука його на поясі. Лівою він тримає ефес шаблі. На ньому червоний жупан та червоний плащ із чорною хутряною підкладкою та широким чорним коміром. У лівому кутку – герб Острозьких, увінчаний княжою короною. Можна припустити, що портрети Олександра і Анни-Алоїзи були вивезені нею до Польщі, коли до Острога 1648 р. підходили війська Хмельницького, а можливо й пізніше. У краєзнавчому музеї Острога експонується копія портрета Олександра, подарована, як свідчить на ній напис, Кирило-Мефодіївському братству братчиком Олександром Івановичем Тарновським (іл. 25), яка є майже ідентичною з дебнівським портретом. В інвентарних музейних книгах зазначено, що якийсь портрет Олександра був закуплений до острозького музею в художника Ф.Є.Гудова в 1915 році; можливо йдеться саме про цей портрет. Є кілька копій портрету Анни-Алоїзи Ходкевич (іл. 27, 28, 29, 30). Найбільш точна зберігається в Житомирському краєзнавчому музеї (іл. 27). Ця копія повторює складну раму дебнівського оригіналу і латинський напис. У домініканському монастирі м. Ярослава була копія XIX ст. (іл. 28). Ще одну копію з портрету Анни-Алоїзи зробив акварельними фарбами на папері у 1922 р. острожанин – студент варшавської академії мистецтв Владислав Жолтовський і подарував її до музею, про що є запис у

інвентарній книзі (іл. 30).

Майже одночасно з портретом Анни-Алоїзи в 1625-1630 рр. був створений портрет її старшої сестри – Катерини Замойської (дружини коронного канцлера Томаша Замойського) (іл. 31), намальований вищезгаданим Яном Косинським у той самий час, коли він малював портрет К.І. Острозького для родової картинної галереї Замойських у Замості. Нині він експонується в окружному музеї цього міста. Молода жінка у чорному вбранні, що дуже нагадує одяг черниці, стоїть біля столу, поклавши праву руку на молитовник, а в іншій руці тримає чотки. З чорним вбранням різко контрастує бліде обличчя, білі руки, білі манжети та комірць її одягу. На темно-сірому майже чорному тлі ледь видно тяжкі драпування над її головою. Портрет вражає траурним колоритом. Автор робить лише два яскравих акценти, виділяючи червоним кольором чотки і родовий герб, що свідчать про високе походження портретованої та її набожність. Залишається загадкою, чого Катерина зображена в такому глибокому траурі. Адже її брати – Костянтин і Януш померли в 1618, 1619 рр., а чоловік Томаш Замойський, велике кохання до якого вона пронесла через 18 років подружнього життя, у 1638 році. Можливо Катерина носила жалобу по своїй старшій сестрі Софії (дружині Станіслава Любомирського, яка померла в 1622 році).

У домініканському монастирі м.Ярослава була копія XIX століття з портрету Софії Любомирської (іл. 32). Цей портрет подібний до портрету з народowego музею у Варшаві, який умовно вважається зображенням Анни Любомирської – дружини Севастіана Любомирського (іл. 33). Портрет датується біля 1620 року. Відомо, що Анна вийшла заміж за Севастіана Любомирського в 1581 році [25; 41]. Отже, в 1620 році їй мало бути майже 60 років. Проте, на портреті зображена ще зовсім молода жінка. Її схожість з ярославським портретом Софії Острозької дає змогу припустити, що це зображена саме вона. Чоловік Софії – Станіслав (1583-1649 рр.) – син Севастіана та Анни Любомирських – одружився з Софією Острозькою в 1613 році. Вона принесла йому в посагу величезну суму в 100 000 злотих, а згодом, після смерті своїх братів, заповіла третю частину величезного домену Острозьких. У подружжя було троє синів: Олександр Михаїл, Єжій Себастьян, Костянтин Яцек та дві дочки: Констанція і Христина. Станіслав належав до найбагатших і найвпливовіших магнатів Речі Посполитої, всіляко підтримував освіту і мистецтво на своїх землях, розбудував свій двір у Віснічу, де вірогідно мав портретну галерею, для якої і міг бути призначений портрет Софії.

У музеї Ярослава зберігаються портрети дружини Олександра Острозького – Анни Костчанки зі Штемберку (іл. 35, 36, 37), та її матері – Софії Одровонж (іл. 34) Портрети цих жінок розкривають ще одну характерну рису жіночих портретів доби сарматизму – підкреслення набожності та аскетизму, які у період наступу контрреформації і відродження середньовічних поглядів на духовне життя стають головними цнотами жінки. Софія-Анна Одровонж була дочкою Яна зі Спрови Одровонж і Анни з князів Мазовецьких, онукою Мазовецького князя Конрада III [24; 19-20]. Як свідчать джерела, мрією Софії було стати монахинєю і присвятити своє життя служінню Богу, але різні життєві обставини завадили здійсненню цих намірів. Тим не менше Софія була горливою католичкою, всіляко протегувала єзуїтам, у 1574 р. в своєму родинному місті Ярославі заснувала єзуїтський колегіум [4; 14]. Чекаючи на свою майбутню дитину, Софія написала їй листа, у якому звільняла її від вступу до шлюбу і заповідала їй служіння Богові радше у стані духовному. Але дочка Софії Одровонж та Сандомирського воєводи Яна Костки – Анна Костчанка (1575-1636 рр.) також не стала монахинєю, проте, наслідуючи матір, була ревною християнкою. Вона народилась 25 травня 1575 року. У 1592 р. у віці 17 років вийшла заміж за Олександра Острозького. У подружжя було п'ятеро синів: Олександр, Януш (Іван), Костянтин, Кшиштоф і Василь та три дочки: Софія, Катерина та Анна. Життя Анни Костчанки було нелегким: на її долю випало пережити смерть чоловіка, що несподівано помер 2 грудня 1603 р., та п'яти своїх синів, які умирали молодими один по одному: Василь – у 1605 р., Кшиштоф – у 1606 р., Олександр – у 1607, Костянтин – у 1618, Януш – у 1619, старша дочка Софія – у 1622 р. Особиста трагедія ще більше спонукала шукати розради і втіхи в релігії. Після смерті синів

Анна Острозька почала приділяти велику увагу релігійній діяльності та доброчинності, фундуєчи різноманітні духовні заклади, допомагаючи не тільки католикам, але й православним духовним установам: є свідчення, що вона подарувала села Ходолки і Пасечиці – Києво-Пустинському Михайлівському монастирю, села Горбівці і Білки – Києво-Печерському монастирю [24; 17]. Портрети Анни Костчанки відомі в трьох варіантах. Найпершим, очевидно, був повноростовий портрет, на якому Анна стоїть біля столу, поклавши руку на молитовник і чотки (іл.35). Інший, що належав домініканському монастирю в Ярославі – такий самий, тільки в руках княгині немає чоток (іл. 36). Третій портрет, очевидно малювався з попередніх (іл. 37). На ньому постать зрізана майже по коліна. Ліва рука Анни на молитовнику, а в іншій вона тримає чотки. У лівому кутку портрета – золотава завіса, а у правому – родовий герб Костків. Анна не прийняла черничого сану. Тому не могла носити черничого вбрання. Але її одяг дуже скромний, подібний до черничого: чорне просте плаття з білими манжетами та білою вставкою спереду, майже на очі насунута чорна кругла шапка, від якої відходить чорна з білою підкладкою фата. Під портретом підпис: „Anna de Stemberk Dux de Ostrog Palatina Vol. Coll. Grod. ad S. Ioan Mater Fundatrisis” („Анна де Стемберк Княгиня Острозька Воєводина Волинська Колегіуму Гродненського Св.Іоанна фундаторки мати”), який свідчить, що портрет призначався для колегіуму, на який дала фундацію якась дочка Анни.

У музеї Ярослава зберігаються також портрети синів Олександра Острозького та Анни Костчанки – Костянтина-Адама (1597-1618 рр.) (іл. 38) та Януша-Павла (1598-1619 рр.) (іл. 39). Княжичі отримали блискучу освіту в Ярославському колегіумі єзуїтів, яку завершили закордонними поїздками, збагачуючи себе засвоєнням надбань західноєвропейської культури. Вони були студентами Лувенського університету, старший Костянтин (1597-1618 рр.) навчався ще в Падуанському університеті. По поверненні на батьківщину брати, незважаючи на свій молодий вік, брали активну участь у захисті Речі Посполитої від нападів татар та Османської імперії, робили перші кроки у політичній діяльності, зокрема були учасниками Варшавського сейму 1618 року. Однак життя обох братів обірвалось у розквіті сил. Повертаючись із Варшавського сейму 10 квітня 1618 р. у Любліні несподівано захворів і помер Костянтин, а 6 серпня 1619 року помер Януш. Рання смерть воєводичів забрала останні надії на продовження роду князів Острозьких, що було великою втратою не тільки для сім'ї, але й для всієї Речі Посполитої. На надгробку їх матері Анни про княжичів було написано як про „Wielkie, ale krotko trwale oyczyzny nadzieje” [4; 37]. Костянтин (1597-1618 рр.) був „wzrostu i urody peknej, ale sily i mocy rzadkiej” відзначався неабиякими нахилами до військової справи, молодечим азартом, впевненістю у собі та доблестю – „pekneho serca kawaler” вже з 18 років, боронячи батьківщину, брав участь у сутичках із татарами. Таким сильним і впевненим в собі і в правоті своїх дій він зображений на портреті, відзначеному неабиякими живописними якостями. Костянтин стоїть у вільній гоноровій позі, трохи виставивши ліву ногу вперед, тримаючи праву руку на боці, а іншу поклавши на край столу, на якому лежить шапка. На княжичі яскраво-червоний жупан і така ж червона делія, підбита чорним хутром, із широким чорним коміром, яскраво жовті чоботи. Темно-зелена завіса з тяжкими китицями живописними збірками звисає за спиною Костянтина, посилює урочистість і імпазантність портрету. Портрет Януша намальований за тою ж самою стандартною схемою, проте іншим майстром, який не володів так досконало, як попередній ні технікою живопису, ні композицією. Він порушив пропорції постаті, не зміг передати глибини композиції, настільки висунув постать на перший план, що майже зрізав рамою носок правої ноги князя, збірки жупана, делії, завіси над головою князя передані умовними ламаними лініями.

Портрет старшого брата Костянтина та Януша – Олександра Острозького пензля гданського майстра Анджея Стеха (іл. 40) і портрет Владислава-Домініка Заславського-Острозького (внука Януша від його молодшої дочки Єфросинії й князя Олександра Заславського) пензля Бартоломія Стробеля (іл. 41), що експонуються в Національному музеї мистецтва в Мінську (репліка портрету Заславського є в музеї Вілянува (іл. 42) – свідчать,

наскільки відрізнявся від сарматського західноєвропейський портрет XVII ст., значно випереджаючи його і віртуозною технікою живопису в передачі зовнішній аксесуарів, і глибиною психологічної характеристики портретованих. Західноєвропейські живописці могли досконало передавати не тільки складний орнамент мережива чи матовий блиск шовкових тканин розкішного одягу, але за зовнішньою багатою обстановкою та пишністю розкривали характери своїх героїв, які були зовсім несхожі на нащадків войовничих сарматів. Пересичений життям, байдужий до всього товстун Домінік дивиться на глядача ледь посміхаючись, поблажливо і ліниво. Блідий худорлявий юнак Олександр, передчуваючи свою ранню смерть, замкнувся в собі та застиг у мовчанні. Довге чорне волосся підкреслює хворобливу білість обличчя, а яскрава життєрадісність барв одягу контрастує з сумною напруженістю постаті. На відміну від західноєвропейських художників, українські та польські живописці частіше активізували в портреті не семантичний і психологічний пласт, а чисто декоративний: колір, лінію, силуєт.

Очевидно, що багато портретів, пов'язаних із колом діячів Острозького осередку XVI-XVII ст., не збереглося до нашого часу. Але й ті, що дійшли, нехай в копіях, свідчать про нові тенденції в українському малярстві. Вони дозволяють простежити еволюцію цього жанру від ренесансного портрету XVI ст., у якому ідеальне узагальнення особистості переважало над її соціальною характеристикою, до „сарматського” портрету початку XVII ст., у якому через кризу ренесансної ідеології, падіння рівня духовної досконалості людини, компенсувалося за рахунок виявлення її високого соціального статусу і соціальна характеристика стала домінуючою. Проте, кращі зразки портретного малярства, синтезували в собі всі найбільш вагомі здобутки європейського портрету, підводили підсумок досягнутому і відкривали перспективи його подальшого розвитку.

Джерельні приписи

1. Александрович В.Г. Мистецьке середовище Острога епохи академії (1570-і – 1630-і рр.) / В.Г. Александрович // Острозька давнина. Джерела і матеріали. – Львів, 1995. – Т.1. – С. 59-68.
2. Бевзо О.А. Львівський літопис і Острозький літописець / О.А. Бевзо. – 2 вид. – К.: Наукова думка, 1971. – 199 с.
3. Білецький П.О. Український живописний портрет XVI–XVIII ст. Проблеми становлення та розвитку / П.О. Білецький. – К., 1969. – 270 с. Белецкий П.А. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. – Л., 1981.
4. Вихованець Т. Костянтин і Януш Олександровичі Острозькі / Т.Вихованець. – Острог: РВВ НАУОА, 2001. – 78 с.
5. Ворончук І. До історії подружніх стосунків: листи Катерини Острозької до свого чоловіка Томаша Замойського // Острогіана в Україні і Європі. Матеріали Міжнародного наукового симпозіуму (Велика Волинь т. 23). – Старокостянтинів, 2001. – С. 72-87.
6. Жолтовський П.М. Український живопис XVII-XVIII ст. / П.М. Жолтовський. – К., 1978. – С. 120, 125, 128, 132, 133, 139.
7. Каро Я. „Беата і Гальшка” / Я.Каро. – К., 1890. – С. 95-97.
8. Каталог Братства князей Острожских. Фонди Державного історико-культурного заповідника м. Острога.
9. Кіку В.А. Анна-Алоїза, княжна Острозька: протилежні образи однієї постаті // Острогіана в Україні і Європі. Матеріали міжнародного наукового симпозіуму (Велика Волинь Т. 23). – Старокостянтинів, 2001. – С. 66-71.
10. Кращенко Л. За життя Костянтина Острозького / Л.Кращенко, Є.Осадчий // Образотворче мистецтво. – 1991 – № 4. – С. 37-38.
11. Лукомський В.К. Медаль Костянтина Костянтиновича Острозького / В.К. Лукомський // Науковий збірник за 1925 рік. Записки українського Наукового товариства в Києві. Т. 20. – К., 1926. – С. 43-49.
12. Михайлова Р.Д. Портрети князів Острозьких та їх доба (до постановки проблеми) /

Р.Д. Михайлова // Острогіана в Україні і Європі. Матеріали міжнародного наукового симпозиуму (Велика Волинь). – Старокостянтинів, 2001. – С. 118-134.

13. Мицько І.З. Острозька слов'яно-греко-латинська академія / І.З. Мицько. – К.: Наукова думка, 1990.

14. Овсійчук В.А. Українське мистецтво другої пол. XVI – першої половини XVII ст. / В.А. Овсійчук. – К., 1985. – С. 161-165.

15. Ричков П.А. Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких / П.А. Ричков, В.Д. Луц. – К.: Техніка, 2002. – 168 с.

16. Тананаева Л.И. Портретные формы в Польше и России в XVII веке. Некоторые связи и параллели / Л.И. Тананаева // Советское искусствознание. – 1981. – № 1. – С. 85-125.

17. Тоїчкін Д. Козацька шабля XVII-XVIII ст. / Д.Тоїчкін. – К., 2007.

18. Чиколіні Л.С. Идеал человека и гражданина в позднем итальянском Возрождении // Античное наследие и культура Возрождения / Л.С. Чиколіні. – М.: Наука, 1984. – С. 79-89.

19. Ярушевич А. Ревнитель православья князь К.И. Острожский / А.Ярушевич. – Смоленськ, 1896.

20. Gebarowicz M. Portret XVI-XVIII wieku we Lwowie. – Wrocław, Warszawa-Krakow, 1969.

21. Herbst S., Walicki M. Obraz bitwy pod Orsza. Dokument historii sztuki i wojskowosci XVI w. // Rozprawy Komisji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. T.1 – 1949. – S. 33-68.

22. Holst N.J. Das Ereignisbild (Staatliche Museen Ausstellungsfolge „Deutsche Kunst seit Durer“, №3) Berlin, 1935. Muller C. Deutsche Malerei des 16. Jh. In Schlesien // Schessische Heimatpflege. №11, 1935. – S. 217.

23. Rostawicki E. Słownik malarzów polskich. – Warszawa, 1950. – S. 217-218.

24. Stecki T. Z boru i stepu obrazy i pamiatki.–Krakow.1888. – S. 19-20 // Вихованець Т. Костянтин і Януш Олександровичі Острозькі. – Острог: РВВ НАУОА, 2001. – 78 с.

25. Polski słownik biograficzny. T. XVIII. – Wrocław-Warszawa-Krakow Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1973.

Список ілюстрацій

1. Фрагмент картини „Битва під Оршею” 1515 р. із зображенням князя Костянтина Івановича Острозького.

2. Портрет Костянтина Івановича Острозького. Копія XVII ст. – Острозький краєзнавчий музей.

3. Скульптурний портрет князя Костянтина Івановича Острозького з його надгробку 1579 р. в Успенському соборі Києво-Печерської лаври.

4. Портрет Костянтина Івановича Острозького. Копія XIX ст. – Історичний музей у Львові.

5. Портрет Костянтина Івановича Острозького (втрачений).

6. Художник Ян Косинський. Портрет князя Костянтина Івановича Острозького (1620-ті роки) (?).

7. Портрет Костянтина Івановича Острозького (поч. XVII ст.). – Галерея Радзівілів у Несвіжі.

8. Золота медаль Костянтина-Василя Острозького (кінець XVI ст.). – Ермітаж.

9. Портрет Костянтина-Василя Острозького (поч. XVII ст.). – Національний музей українського мистецтва у Львові.

10. Портрет Костянтина-Василя Острозького (поч. XVII ст.). – Приватна збірка у Кошице.

11. Портрет Костянтина-Василя Острозького із замку в с. Новомалині (Копія XVIII ст.). – Житомирський краєзнавчий музей.

12. Портрет Костянтина-Василя Острозького із замку в с. Новомалин (Копія XVIII ст.). – Публікація у Київській старовині.

13. Копія 1883 року художника Сваричевського з портрету Костянтина-Василя Острозького із Новомалинського замку. – Острозький краєзнавчий музей.
14. Портрет Костянтина-Василя Острозького (Копія XIX ст. із портрету К.-В. Острозького з Новомалинського замку). – Історичний музей у Львові.
15. Настінний розпис із зображенням Костянтина-Василя Острозького в Свято-Троїцькій церкві Старокостянтинівського замку (XVII (?) ст.).
16. Портрет Софії Острозької (Тарнавської) (Копія XIX ст. із замку в с. Новомалин (втрачена). Фотографія Мартвіха.
17. Портрет Беати Костелецької (Копія XVII ст.). – Острозький краєзнавчий музей.
18. Невідомий художник школи Луки Кранах Молодшого. Портрет Анни Ягелонки (XVI ст.).
19. Портрет Януша Острозького (Копія XIX ст.). – Острозький краєзнавчий музей.
20. Портрет Януша Острозького (XVII ст.). – Окружний музей в Дебно.
21. Портрет Януша Острозького. Копія XIX ст. із прижиттєвого портрету князя в Свято-Троїцькому монастирі в с. Межирічі. – Національний історичний музей у Києві.
22. Портрет Януша Острозького. Копія XIX ст. із прижиттєвого портрету князя в Свято-Троїцькому монастирі в с. Межирічі (втрачений).
23. Портрет Катерина Любомирської-Острозької (біля 1597 р.). – Музей народів у Варшаві.
24. Портрет Олександра Острозького (біля 1624 р.). – Окружний музей в Дебно.
25. Портрет Олександра Острозького (Копія XIX ст.). – Острозький краєзнавчий музей.
26. Портрет Анни-Алоїзи Ходкевич (1624 р.). – Окружний музей в Дебно.
27. Портрет Анни-Алоїзи Ходкевич (Копія з її портрету 1624 р.). – Житомирський краєзнавчий музей.
28. Портрет Анни-Алоїзи Ходкевич (Копія XIX ст. із колекції монастиря домініканців в Ярославі (втрачений)).
29. Портрет Анни-Алоїзи Ходкевич (Копія XIX ст.).
30. Портрет Анни-Алоїзи Ходкевич. Копія художника Владислава Жолтовського (1920-ті рр.).
31. Маляр Ян Косинський. Портрет Катерини Замойської з Острозьких (1625-1630 рр.). – Окружний музей в Замостю.
32. Портрет Софії Любомирської з Острозьких (Копія XIX ст. із колекції монастиря домініканців в Ярославі (втрачений)).
33. Портрет Софії Любомирської (?) (біля 1620 р.). – Музей народів у Варшаві.
34. Портрет Софії-Анни Одровонж (XVII ст.).
35. Портрет Анни Костчанки зі Штемберку (Острозької) (поч. XVII ст.).
36. Портрет Анни Костчанки зі Штемберку (Острозької) (поч. XVII ст.). – З колекції монастиря домініканців у Ярославі (втрачений).
37. Портрет Анни Костчанки зі Штемберку (Острозької) (Поч. XVII ст.). – Музей у Ярославі.
38. Портрет Костянтина-Адама Острозького (поч. XVII ст.). – Музей у Ярославі.
39. Портрет Януша-Павла Острозького (поч. XVII ст.). – Музей у Ярославі.
40. Гданський маляр Андрій Стех (?). Портрет Олександра Острозького (поч. XVII ст.). – Національний музей мистецтва в Мінську.
41. Бартоломій Стробель. Портрет Владислава-Домініка Заславського-Острозького (1635 р.). – Національний музей мистецтва в Мінську.
42. Бартоломій Стробель. Портрет Владислава-Домініка Заславського-Острозького (1635 р.). – Музей в Вілянові.
43. Портрет Мелетія Смотрицького (поч. XVII ст.) з Дерманського монастиря (втрачений).
44. Портрет невідомого в червоній шубі (поч. XVII ст.). – Острозький краєзнавчий музей.

Резюме

У статті систематизовані за хронологією та стилістичними ознаками всі збережені на сьогодні портрети та копії портретів князів Острозьких, що являють одну з найцікавіших сторінок в історії українського мистецтва.

Ключові слова: портрет, родина князів Острозьких, XIV – перша половина XVII століття, мистецька спадщина.

Summary

The article gathers and systematizes according to chronology and stylistic features all present to date princes Ostroski portraits and copies of portraits, which represent one of most interesting pages of Ukrainian art history.

Key words: portrait, family of the princes Ostroski, XIV is the first half of XVII age, artistic inheritance.



Ил. 1



Ил. 2



Лл. 3



Ил. 4



Ил. 5



Ил. 6





Ил. 8



Ил. 9



Ил. 10



Лт. 11



Лл. 12













Ил. 18



Л. 19



Ил. 20













Лл. 26





Ил. 28







Ил. 31





Л. 33





Ил. 35





Л. 37



Ил. 38





Ил. 40



Ил. 41



Ил. 42



Ил. 43



Ил. 44

АРХІТЕКТУРНИЙ ДЕКОР ЗАМКІВ, ХРАМІВ, ОБОРОННИХ БАШТ КНЯЗІВ ОСТРОЗЬКИХ XIV – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII СТОЛІТТЯ

До середини XVI ст. на теренах Острожчини, як і на всій Західній Україні, тривимірна станкова скульптура не набула поширення, що було пов'язано із православною традицією не робити об'ємних зображень; переважало декоративне різьблення, що служило для оздоблення архітектурних деталей замків, оборонних башт та церков. У замку князів Острозьких – Вежі Мурованій XIV-XVI ст. – збереглося два кам'яних готичних портали, які за стилем різьбленого декору можна датувати XIV ст. [5; 42, 11; 247]. Портал однієї з кімнат другого поверху замку, так званої „скарбниці” (іл. 1) декорують барельєфні плетінчасті орнаменти, а портал великої зали (іл. 2) прикрашають виті по спіралі колонки. Мотиви спіралі та плетінки були одними з найбільш поширених у декоративних орнаментах доби середньовіччя, оскільки головним елементом побудови цих орнаментів є символи вічності – спіральні та переплетені лінії, що не закінчуються і не мають початку. У свідомості середньовічної людини вони сприймалися як знак нескінченості. За вдалим висловом О.Шпенглера, орнамент – це не „гра фантазії” стародавніх майстрів; він є символічним виразом світовідчуття і знаходить собі відгук у людях виключно однієї культури” [12; 194]. Середньовічні орнаменти символічно втілювали домінуючу тогочасного світовідчуття, скерованого на досягнення надприродного трансцендентного вічного світу. Тому і основою їх композицій були символи вічності – нескінченні переплетення ліній. Традиція символічного знака як елемента декору успадкована українським мистецтвом із мистецтва давніх слов'ян та Київської Русі. Часто в декоруванні середньовічних замків використовували також зображення звірів. Інтерес до тваринного світу в художній свідомості середньовіччя пояснюється не тільки безпосередніми контактами людини з цим світом, а й тим, що тварини в багатьох художніх культурах виступали як засіб моделювання тридільної структури всесвіту. На фрагменті кам'яної плити XIV ст., що походить із замку в с.Новомалин біля Острога, бачимо зображення дракона (іл. 3). Вхід до замку охороняв кам'яний лев, датування якого знаходиться в межах XIV-XVI ст. (іл. 4). У зображенні звірів відчувається прагнення до наївного натуралізму та експресивності готики. Навмисно перебільшена кожна деталь зображення: широко відкрита паща, великі гострі зуби, розставлені пальці лап із кігтями – все повинно було наводити жах, а нині приваблює своєю наївною виразністю.

Декоративним різьбленням на камені оздоблена й замкова Богоявленська церква, зведена за однією з версій у XV ст. князем Василем Федоровичем (який похований в ній в 1453 році) і дещо перебудована у першій чверті XVI ст. Костянтином Івановичем Острозьким [5; 45]. Кам'яний готичний декор храму XV – початку XVI ст. можна було бачити на порталах та вікнах церкви до початку її перебудови в 1886 році, перед початком якої храм сфотографовано острозьким фотографом Мартвіхом і детально описано професором В.Лушкевичем у статті „Ruina Bohojawlenskiej cerkwi w zamku Ostrogskim na Wolyniu”, опублікованій в збірнику „Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce” за 1886 рік [8; 67-92]. В.Лушкевич зробив реконструкцію західного фасаду храму (іл. 5, 6), який зберігся найбільше. Скромний перспективний портал головного входу значно збагачували дві бічні припідняті на базах виті півколонки, вставлені в цегляні стіни. У краєзнавчому музеї Острога (замку князів Острозьких) зберігається кам'яний блок із фрагментом виті колонкою (іл. 7), який може походити як із замку, так і Богоявленської церкви, а також фрагмент колони XV ст. (іл. 8), декорованої рідко розташованими канелюрами та різьбленими листками аканту в нижній частині колони. В інвентарній книзі музею, яку вело Братство ім. князів Острозьких, є запис священника М.Тучемського про те, що у 1914 р. до музею поступили „орнаменти кам'яні: 4 великих блоки з дверей Богоявленського собору в Острозі, часів князів Острозьких. Викопані у дворі князів

Острозьких XVII ст.” [6; 1]. Кожна з витих колонок portalу, підіймаючись вгору, відгалужувала від себе півциркульну гілку, яка оббігаючи спочатку арку portalу, з’єднувалась із протилежною гілкою на зразок готичного гостролукого вимпергу, увінчаного квіткою. Нижче квітки розміщений гербовий картуш, на якому вирізьблений герб Острозьких (у варіанті поєднання гербів Огоньчика та Леліви), який, на думку В.Лушкевича, свідчив, що церква належала Костянтину Івановичу Острозькому [8; 86]. Бічні колонки, продовжуючись вгору, на рівні квітки завершувались капітелями, які служили опорою для прямокутного поля, обведеного профільованим обрамуванням. Чим було заповнене це поле – написом, мозаїкою або іконою – сказати нині важко. Це прямокутне поле служило з’єднуючою ланкою portalу з стрілчастим вікном. Мотив дуже вдалий і незвичайний у архітектурі того часу. Стільниця вікна зливається з верхнім обрамуванням поля, поєднуючи в одну цілість портал і готичне вікно на головній вісі фасаду. На думку В.Лушкевича, портал Богоявленського храму найбільше наближується до portalу початку XVI ст. у краківському колегіумі, що є входом до так званої *Stuba communis* давнього правління Ягелонського університету, у якому наприкінці XIX ст. розміщувалась публічна бібліотека [8; 86]. Знайдемо тут подібний мотив закручених по спіралі колонок, оздоблених валиками, але більш багато розчленованих. Центральне вікно західного фасаду Богоявленської церкви обрамлене, як і портал, тонкими витими колонками і розділене по вертикалі кам’яною профільованою опорою на дві арки, над якими вміщено кам’яну розетку. Подібне декорування мають вікна на південному фасаді та на апсидах цього храму, а також вікна Св. Троїцької церкви XV ст., розміщеної в с. Межирічі біля Острога. Мотив розетки (троянди) запозичений із західноєвропейських готичних храмів. Стилізоване зображення троянди над головним порталом храму характерне для готичних соборів і мало багатозначну символіку. Королева квітів – троянда була символом небесної цариці Богородиці. Пелюстки квітки символізували чисті душі праведників, що попали в рай. Чимало деталей архітектурного декору храму мали символічне значення, „вищий зміст”, сприймалися не самі по собі, а як символ вищого надприродного світу. Проте в декоруванні церкви використані не тільки символічні мотиви західноєвропейської готики, але й елементи давньоруського зодчества, які виконували не тільки декоративну, а й утилітарну функцію. Це – ряди глухих арок, які оздоблюють півцикульні закомари храму, нижні частини барабанів та галерею бойового ходу на північному фасаді; вони служили для розподілення ваги перекриття на опорні частини, розвантажували їх від надмірного тиску.

У XVI – першій половині XVII ст. Острог стояв в авангарді української архітектури. Небувалий розквіт зодчества сприяв розвитку тісно пов’язаного з ним декоративного оздоблення споруд. В останній чверті XVI ст., за часів правління Костянтина-Василя Острозького, його головна резиденція – Вежа Мурована – отримала нове ренесансне декорування. Про те, що в замку велись оздоблювальні роботи, свідчить лист К.-В.Острозького від 2 липня 1599 р. до Бецького каштеляна Севастіана Любомирського, у якому йдеться про мармур „до муру острозького”, який добували у м. Спіш в Татрах [2; 61]. У листі князь просив дозволити мулярові Миколаю виламали і витесати тих штук (каменю), яких він буде розмірів.

Суворі готична архітектура замку збагатилась новим ренесансним декором, що було пов’язано з амбіційними планами князя: ренесансний вигляд резиденції свідчив про високий культурний статус його володаря. Залишилось кілька кам’яних різьблених плит від оздоблення замку, які очевидно були знайдені під час його реставрації в 1914-1916 рр. На одному із збережених фрагментів вирізьблені геометричні фігури (іл. 9), на іншому – зубчастий орнамент (іл. 10), на інших блоках – маскарон (іл.11), виноградна лоза (іл. 12), розетка (іл.13), вазон (іл. 14), герб Острозьких (у поєднанні гербів Леліви і Огоньчик) (іл. 15). Отже в оздобленні замку використовувалась геральдична символіка, а також мотиви, пов’язані з християнськими символами. Особливо цінними в цьому плані є фрагмент portalу, оздоблений орнаментом з іоніків та виноградною лозою (виноградна лоза – символ Христа), (іл. 12), а також велика кам’яна розетка (іл. 13), яка, зважаючи на її розміри і вагу,

навіть чи могла служити для оздоблення склепіння і очевидно мала якусь опорну функцію. Виноградну лозу і троянду майстер зобразив реалістично, уникаючи натуралізму і надмірної схематизації. Під час реставрації замку в 1914-1916 рр. в одній з кімнат верхнього поверху місцевими майстрами був вирізьблений портал (іл. 16), проект якого зробив, спираючись на збережені фрагменти, керівник реставрації – архітектор Володимир Леонтович.

На початку XVII ст. починається перебудова Св.Троїцького монастиря в с. Межирічі біля Острога на кошти Януша Острозького (сина Василя-Костянтина), який в 1608 році віддав монастир католицькому ордену францисканців, про що свідчить пам'ятна мармурова таблиця на стіні церкви [7; 210]. Вівтарна частина храму, а також нові монастирські корпуси оздоблюються ренесансним декором, пов'язаним із релігійною символікою. Зірчасті склепіння монастирської трапезної та малого (теплого) храму Богородиці Виховання в північному корпусі та приміщення колишньої бібліотеки в південному корпусі монастиря прикрашено ліпними нервюрами (іл. 17). Спираючись на консолі, які позначають п'ять склепінь, вгорі нервюри сходяться до прямокутної рами, декорованої іоніками. У центрі рами скомпоновано соковиту розетку. В окремих келіях та в коридорі збереглися ліпні восьмикутні зірки, що прикрашають центри склепінь. Особливим декором відзначалась центральна апсида храму (іл. 18). Її склепіння також прикрашають ліпні нервюри, що сходяться на прямокутній рамі з розеткою. На певній відстані від розетки з двох сторін розміщені ліпні восьмикутні зірки, у яких гострі кути чергуються з заокругленими. В заокруглених кутах вставлені рельєфні голівки херувимів, у гострих – зображення маленьких зірок. Посередині одного восьмикутника – рельєфне зображення сонця з 16 променями, в центрі якого зображення Св.Духа у вигляді голуба. Посередині іншого – зображення Бога-Саваофа. Сонце – алегорія Христа, зірки – святих, троянда – Діви Марії. В цьому випадку бачимо виявлення християнського середньовічного символізму, згідно з яким природа є символом божества, яке синтезувалось із твердженням ренесансного пантеїзму, що природа є втіленням божества. Воєдино зливались ренесансне преклоніння перед красою видимого світу і середньовічне благоговіння перед божественною силою, яка його створила. Вхід до кожного монастирського корпусу акцентований урочистим порталом (іл. 19), в оздобленні якого поєднуються середньовічні, ренесансні та барокові елементи, що носять не релігійний, а світський характер. Портал являє собою ренесансний портик, утворений двома пілястрами, перекритими архітравом, фризом і карнизом, над яким розміщений розірваний фронтон, увінчаний картушем із гербом Острозьких. Фриз розділений на 6 тригліфів і 5 метоп, крайні метопи декоровані концентричними колами, середні – розетками, в центральній метопі – зображення маскарона. Навколо арочного отвору – плетінчастий орнамент, подібним до плетінки на порталі XIV ст. у замку князів Острозьких. У трикутниках над аркою вписані рельєфні квіти, подібні до ромашок, від яких в різні боки відходять широкі листки. Пілястри поділяються на три частини, верхня – оздоблена канелюрами, середня просто гладка, нижня прикрашена орнаментом. Високі постаменти, на які поставлені пілястри, також не декоровані. Вікна оборонних башт, поставлених на кутах монастирських корпусів (іл. 20, 21), оздоблені наличниками з кам'яних прямокутних плит, увінчаних лучковими або трикутними профільованими фронтонами, декорованими орнаментом з іоніків. Стільниці вікон являють собою кам'яні горизонтальні плити, також оздоблені іоніками. Ренесансним декором прикрашені наріжні башти оборонних стін монастиря (іл. 22). Кути другого ярусу башт оздоблені рустами з тиньку. Аттік розчленовано карнизами та пілястрами, між якими розміщені круглі отвори для освітлення горища башт. А завершення аттику подібне до корони, яку утворюють квадратні в перетині стовпчики, перекриті пірамідальними дашками і з'єднані волутами. Оборонні мури монастиря мають декоративне завершення, у якому зубці типу „хвіст ластівки” чергуються з-напівовальними зубцями. Невелика висота і ширина зубців (0,9 x 0,45 м) та відсутність бойового ходу біля них зсередини мурів свідчать про те, що вони мали декоративний характер [4; 71]. Ренесансним декором оздоблений навіть високий комин так званої печі Януша (іл. 23). По всій висоті його розчленовують 6 карнизів, а верхня частина складної конфігурації оздоблена різьбленими пілястрами і завитками. Отже,

декоративне різьблення Св. Троїцького монастиря мало ренесансний характер, збагачений в храмі середньовічною церковною символікою. Розірвані фронтони з гербовими картушами на порталах монастирських корпусів свідчили про стиль бароко, що поступово входив у культурну практику.

Важливою пам'яткою ренесансної архітектури є Острозька синагога кінця XVI – початку XVII (іл. 24), архітектура якої відрізнялася від типових єврейських храмів того часу. Чотири кам'яні стрункі восьмикутні колони, що підтримують нервюрні цегляні склепіння, розділяють синагогу на три нефа, яким відповідають три вікна на кожному фасаді храму. Капітелі колон оздоблені рядом вирізьблених листків аканту, над якими розміщено низку овальних листочків, а в трикутниках, що утворились між колоною та перекриваючою її прямокутною плитою, вирізьблені стилізовані шестипелюсткові квіти (іл. 25, 26). Бічні стінки каміну декоровані волютами, на яких вирізьблені листки аканту (іл. 27).

Очевидно, різьбленим декором був оздоблений острозький фарний костел Успіння Діви Марії, відреставрований за кошти К.-В.Острозького 1582 року від часів зруйнування його татарами в 1452 році [7; 163]. Проте він не зберігся в первісному вигляді. Після смерті Януша Острозького 1620 р., за правління Анни-Алоїзи Ходкевич, в Острозі процвітала католицька архітектура, але її пам'ятки також не дійшли до наших днів.

У XIX ст. були розібрані костел в ім'я Францішека Ксаверія та Ігнатія Лойоли в монастирі єзуїтів (іл. 28, 29) та колегіум нобіліум (іл.30,31), у якому з 1779 р. розміщувався кармелітський монастир [7; 199-200]. Малюнки і світлини цих храмів свідчать, що їх фасади були розчленовані пілястрами коринфського ордеру, едікулами та вікнами, оздобленими різьбленням раннього барокового стилю.

Про кам'яний декор костелів кінця XVI – початку XVII ст. може свідчити різьблення на двох порталах із костелу Іоанна Предтечі м.Із'яслава (іл. 32, 33, 34), заснованого князем Костянтином-Василем Острозьким [10]. На пілястрах одного з порталів вирізьблені стилізовані зображення пальметок і кіл з променями, подібних до сонця або багатопелюсткової квітки (іл. 33). На пілястрах іншого portalу, що увінчуються іонійськими капітелями, вирізьблені рослинні орнаменти (іл. 34), виконані технікою контррельєфу, заглибленого в каміння. Це – хвилясті гілки з листочками та пуп'янками. Над архівольтом арки – зображення херувимів (іл. 35), голови яких вирізьблені майже в повному об'ємі, а крила – в низькому барельєфі, що ледь виступає над площиною тла.

Характерною ознакою ренесансної архітектури є декоративне оздоблення оборонних башт, увінчаних наче коронами, пишними аттиками. Жодне місто України не має таких шедеврів ренесансної оборонної архітектури, як Острог. Це – Кругла (Нова), Луцька та Татарська башти XVI ст. Вони зводились під керівництвом іноземних архітекторів, серед яких найбільш відомий італієць П'єтро Сперендіо, що вважався громадянином Острога з 1591 р. (до того проживав у Тернополі та Львові) [1; 134]. Крім нього у документах кінця XVI – початку XVII ст. виявлено ще чимало інших імен острозьких зодчих. В акті розподілу володінь князів Острозьких (1603 р.) згадуються муляри: Петро, Павло, Яків та Ян; у списку парафіян острозького костьолу 1622 р. – Шимон, Давид, Войцех, Ярош, Андріс; у записках 1630 р. виявлено згадку про архітектора Севастіана [2; 61-62]. Очевидно, ці майстри були і авторами декоративного оздоблення споруд, зразки якого могли брати з італійської та польської архітектури XVI ст. Кругла (Нова) башта, зведена, очевидно за часів К.І.Острозького в першій чверті XVI ст., наприкінці XVI ст. була оздоблена ренесансним аттиком (іл. 36), що складається з ряду навісних бійниць – машикулей, аркатурного поясу та зубців. Подібні декоративні пояси з глухих арок, що подекуди прорізані бійницями, характерні для оборонних і світських споруд того часу і більш ранніх, бачимо їх, наприклад, на в'їзній надбрамній башті Луцького замку (іл. 37), на домі Острозьких у Ярославлі (іл. 38). У останній чверті XVI ст. в Острозі сформувалась власна школа оборонної архітектури [3; 36], характерними рисами якої було не тільки особливе вирішення плану і об'ємно-просторової конструкції башт, що складались з овальної та прямокутної частини, але й специфічне декорування цих споруд триярусними аттиками, увінчаними фігурними зубцями

і колонками з пірамідальними завершеннями. Найбільш яскравим прикладом цього є аттик Луцької башти (іл. 39, 40). Три профільованих карнизи відділяють його від решти об'єму башти і розділяють на 3 яруси. По вертикалі аттик розчленований витонченими пілястрами, які підіймаючись до третього ярусу, розділяють фігурні зубці і увінчаються пірамідками. На головних (східному та західному) фасадах Луцької вежі аттик прикрашають різьблені троянди (іл. 41), розміщені на фігурних зубцях. Особливо парадним був аттик східного фасаду, який виходив на місто. У другому ярусі, по діагоналі від розеток, вирізьблені гілки аканту, а під ними, в першому ярусі, – глухі арки. Можна гадати, що подібні аттики могли мати зведені одночасно Татарська вежа в Острозі (іл. 42, 43) та Луцька вежа в Дубно (іл. 44), які збереглися фрагментарно. Від аттику Татарської вежі залишився лише нижній ярус, розчленований пілястрами. Подібна до цих веж за своєю архітектурою башта в замку князів Острозький у Старокостянтинові (іл. 45), тільки аттик у неї дещо простіший і складається він із поясу бійниць, розділених пілястрами та завершується трикутними фігурними зубцями. Оборонні стіни замку князів Острозьких у Старому селі оздоблені аркатурним поясом (іл. 46), тоді як аттик південної вежі (іл. 47) декорований складним орнаментом вже не з ренесансних, як в попередніх баштах, а з барокових елементів. Оборонні стіни замку будувались у 1584-1589 рр., за часів К.-В.Острозького, а декоративний аттик над південною вежею – на початку XVII ст., за часів Заславських [9; 73]. Не бачимо в ньому чіткого розчленування на горизонтальні яруси, навпаки, вертикальні і горизонтальні елементи композиції плавно перетікають один в другий. Між пілястрами розміщений складний рельєфний орнамент з овалів та волют, що закінчуються спіралями. Атик завершується вже не зубцями, а волютами, пілястри увінчуються кулями та витягнутими пірамідами. Складна композиція декору, у яку вже включені барокові елементи (волюти, спіралі) свідчила про наступ нового стилю.

Збережені зразки різьблення на камені свідчать, що з Острозьким осередком пов'язані найбільші досягнення українських майстрів у цьому виді мистецтва. Архітектурний декор замків, храмів і оборонних башт князів Острозьких змінювався відповідно стилям тієї доби, залишаючись завжди мистецтвом високого європейського рівня і зберігаючи національну самобутність.

Джерельні приписи

1. Александрович В.Г. Один із будівничих Острога / В.Г. Александрович // Жовтень. – 1985. – № 3.
2. Александрович В.Г. Мистецьке середовище Острога епохи академії (1576-1636) / В.Г. Александрович // Острозька давнина. Дослідження і матеріали. – Львів, 1995. – С. 59-68.
3. Годованок Е.М. Надвратные башни городских укреплений в Остроге и Дубно / Е.М. Годованок // Строительство и архитектура. – К., 1969. – С. 33-36.
4. Годованок О.М. Троїцький монастир-фортеця у Межирічі Острозькому та його місце в розвитку монументального зодчества України XV–XVII ст. / О.М. Годованок // Архітектурна спадщина України. Вип. 2. – К., 1995. – С. 62-78.
5. Годованок О.М. Пам'ятки будівельної діяльності князів Острозьких в Острозі / О.М. Годованок // Острозька давнина. Дослідження і матеріали. – Львів, 1995. – С. 40-57.
6. Каталог братства князей острожских. Фонди Державного історико-культурного заповідника м. Острога.
7. Kardaszewicz S. Dzieje dawniejsze miasta Ostroga. – Warszawa: Gebethner i Wolff. Krakow: G. Geberthner i spolka, 1913. – 290 s.
8. Luskiewicz W. Ruina Bohojawlenskiej cerkwi w zamku Ostrogskim na Wolyniu // Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. – Krakow, 1886. – Т.III. – З.III. – С. 67-92.
9. Нельговський Ю.П. Архітектура другої половини XVI – першої половини XVII ст. / Ю.П. Нельговський // Історія українського мистецтва. – К., 1967. – Т.II.
10. Теодорович Н.И. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии / Н.И. Теодорович. – Почаев, 1889.

11. Халецький О.В. Вежа Мурована Острозького замку XIV-XVI ст. як „симптом” культурно-історичної ситуації 1368 р. / О.В. Халецький // Матеріали VII-IX науково-краєзнавчих конференцій „Острог на порозі 900-річчя”. – Сокаль, 2000. – С. 247-248.

12. Шпенглер О. Закат Европы / О.Шпенглер. – Москва-Петроград, 1923. – 445 с. – С. 163-293.

Список ілюстрацій

1. Портал „скарбниці” в замку князів Острозьких. XIV ст.
2. Фрагмент portalу з витою півколонкою в замку князів Острозьких. XIV ст.
3. Фрагмент рельєфу з зображенням дракона з Новомалинського замку. XIV ст.
4. Скульптура лева з Новомалинського замку. XIV-XVI (?) ст.
5. Західний фасад Богоявленського собору до реставрації 1886-1891 рр. Фотографія Мартвіха 1886 р.
6. Реконструкція західного фасаду Богоявленського собору проф. В.Лушкевича. 1886 р.
7. Фрагмент кам'яного блоку з дверей Богоявленського собору (?), знайденого в 1914 р. на Замковій горі.
8. Фрагмент колони XV ст., що походить із замку князів Острозьких або з Богоявленського собору.
9. Фрагмент portalу, оздобленого різьблення з замку князів Острозьких. XVI ст.
10. Фрагмент різьблення з зубчастим орнаментом із замку князів Острозьких. XVI ст.
11. Фрагмент різьблення з зображенням маскарона з замку князів Острозьких. XVI ст.
12. Фрагмент декору з зображенням виноградної лози з замку князів Острозьких. XVI ст.
13. Розетка – фрагмент декору з замку князів Острозьких. XVI ст.
14. Фрагмент декоративного різьблення з рослинним орнаментом з замку князів Острозьких. XVI ст.
15. Фрагмент portalу з гербом князів Острозьких із замку Острозьких. XVI ст.
16. Портал в замку князів Острозьких, вирізьблений під час реставрації замку в 1911-1916 рр. за зразком старих порталів XVI ст.
17. Нервюрне склепіння трапезної в Свято-Троїцькому монастирі в с. Межирічі. Поч. XVII ст.
18. Склепіння апсиди в Свято-Троїцькому монастирі в с. Межирічі. Поч. XVII ст.
19. Портал трапезної в Свято-Троїцькому монастирі в с. Межирічі. Поч. XVII ст.
20. Наличник вікна в Свято-Троїцькому монастирі в с. Межирічі. Поч. XVII ст.
21. Наличник вікна в Свято-Троїцькому монастирі в с. Межирічі. Поч. XVII ст.
22. Наріжна башта в Свято-Троїцькому монастирі в с. Межирічі. Поч. XVII ст.
23. Піч Януша в Свято-Троїцькому монастирі в с. Межирічі. Поч. XVII ст.
24. Острозька синагога ост. чв. XVI ст. Інтер'єр храму.
25. Колона, декорована різьбленням, з Острозької синагоги. XVI – поч. XVII ст.
26. Пілястра, декорована різьбленням, з Острозької синагоги. XVI – поч. XVII ст.
27. Фрагмент каміну, декорованого різьбленням, з Острозької синагоги. XVI – поч. XVII ст.
28. Монастир єзуїтів в Острозі. П. пол. XVII ст.
29. Проект фасаду монастиря єзуїтів в Острозі. П. пол. XVII ст.
30. Колегіум Нобіліум в Острозі. П. пол. XVII ст. Малюнок XIX ст.
31. Колегіум Нобіліум в Острозі. П. пол. XVII ст. Малюнок XIX ст.
32. Костел Іоанна Предтечі в м. Ізяслав. кінець XVI ст.
33. Фрагмент portalу з зображенням пальмети, кінець XVI ст. із костелу Іоанна Предтечі в м. Ізяславі.
34. Фрагмент portalу з рослинним орнаментом, кінець XVI ст. із костелу Іоанна Предтечі в м. Ізяславі.

35. Фрагмент portalу з голівкою херувіма, кінець XVI ст. із костелу Іоанна Предтечі в м. Ізяславі.
36. Нова (Кругла) башта в Острозі. Остання чверть XVI ст.
37. Вежа Луцького замку. XIV ст.
38. Дім Острозьких в Ярославі. XVI – поч. XVII ст.
39. Луцька башта в Острозі. Остання чверть XVI ст.
40. Фрагмент аттику Луцької башти з зображенням троянд. Остання чверть XVI ст.
41. Татарська башта в Острозі. Остання чверть XVI ст.
42. Татарська башта в Острозі. Остання чверть XVI ст. Реконструкція О.М. Годованок.
43. Луцька башта в Дубно. Остання чверть XVI ст. Реконструкція О.М. Годованюк.
44. Замок князів Острозьких. Остання чверть XVI ст. у Старокостянтинові.
45. Замок князів Острозьких 1584-1589 рр. у Старому Селі.
46. Атик південної вежі замку князів Острозьких у Старому Селі. Поч. XVII ст.

Резюме

У статті аналізуються зразки архітектурного декору замків, храмів та оборонних споруд князів Острозьких XIV-XVII ст.

Ключові слова: декор замків, оборонна архітектура, мистецька спадщина.

Summary

The article analyzes the samples of decor of castles, temples and defense buildings (XIV cen.–1-st half of XVII cen.) owned by princes Ostrozki.

Key words: Artistic registration of locks, defensive architecture, artistic inheritance.

Додатки



Іл. 1



Ил. 2



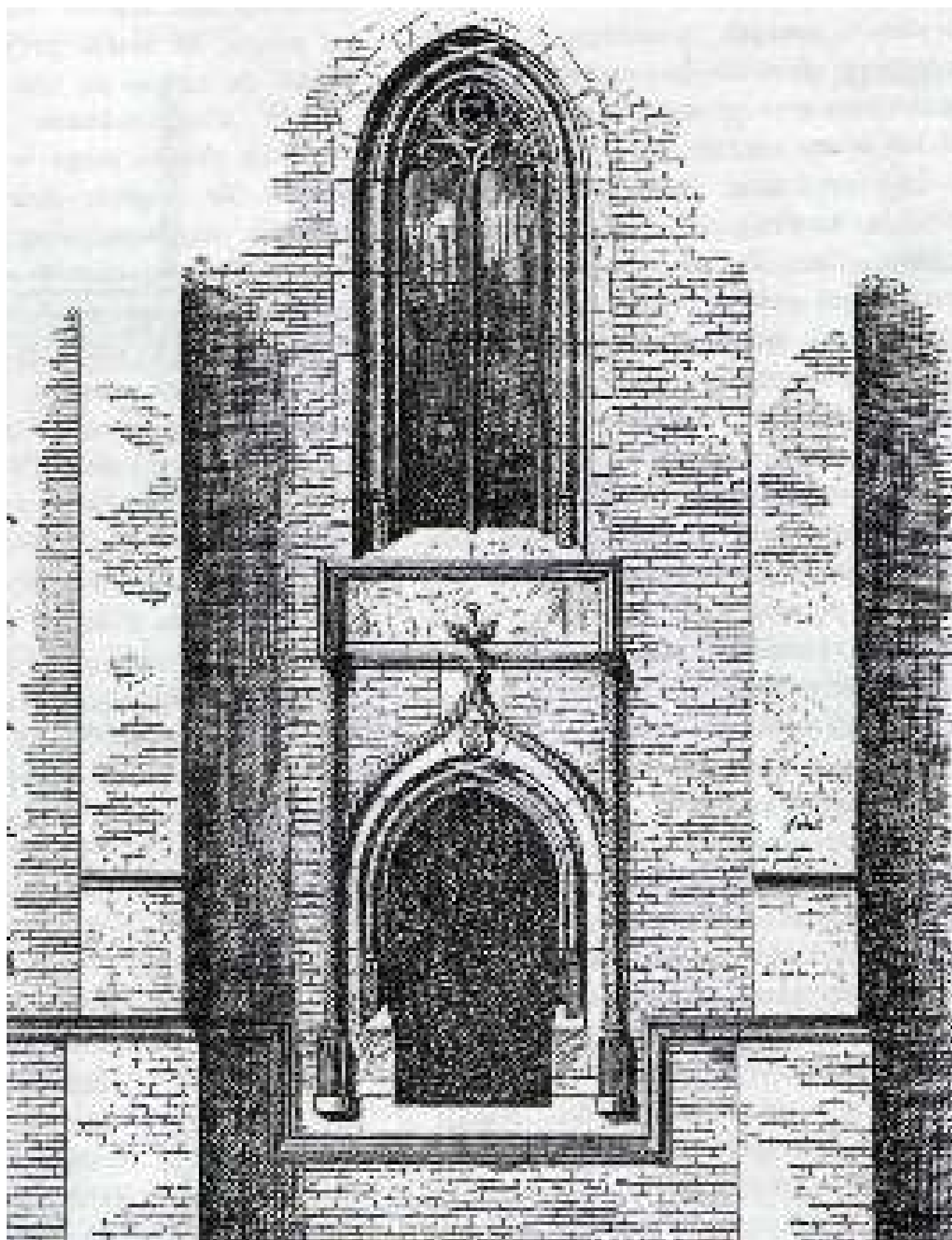
Ил. 3



Ил. 4



Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8



Ил. 9



Ил. 10



Ил. 11



Ил. 12



Ил. 13



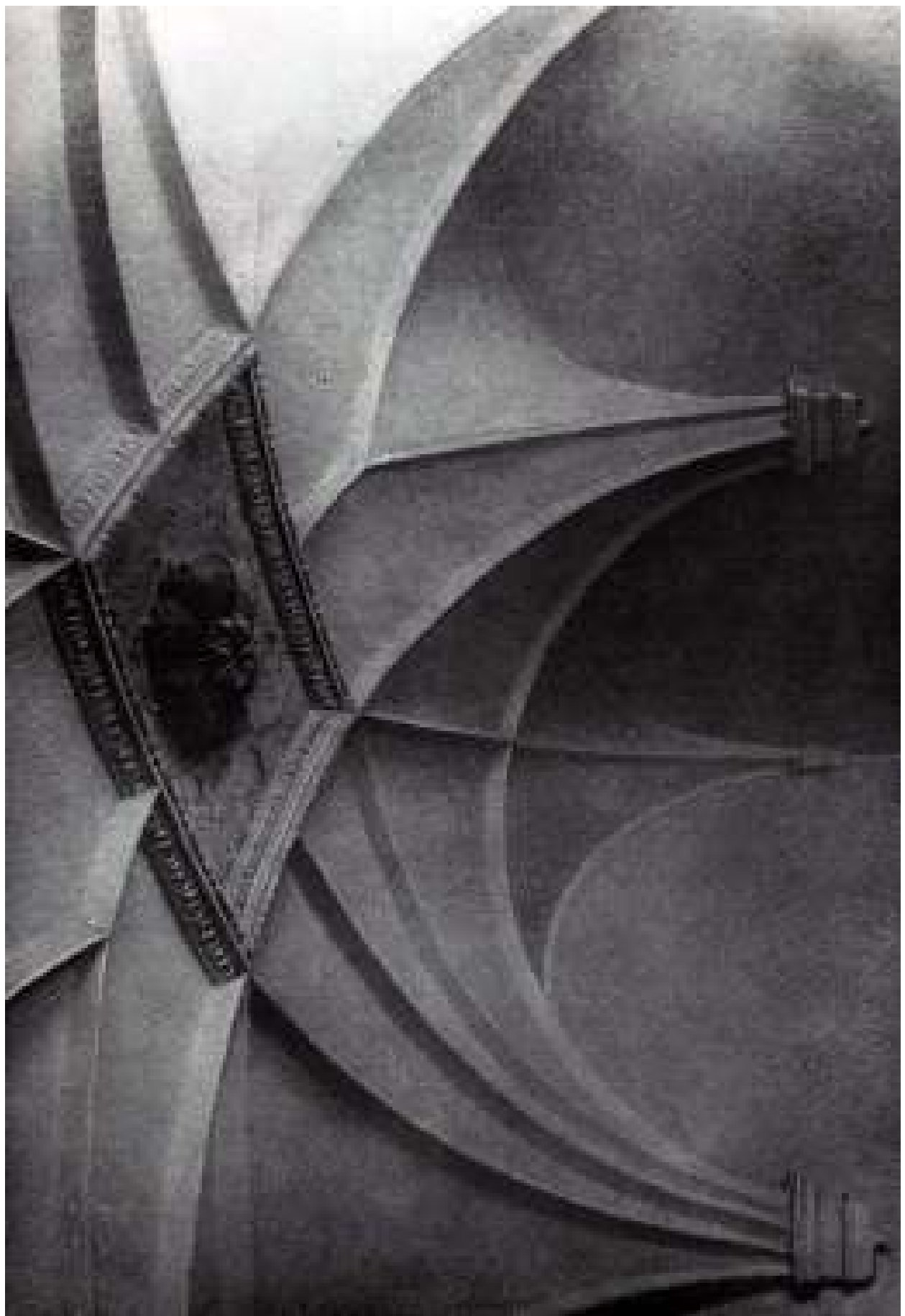
Ил. 14



Лл. 15



Ил. 16



Лл. 17



Л. 18



Л. 19



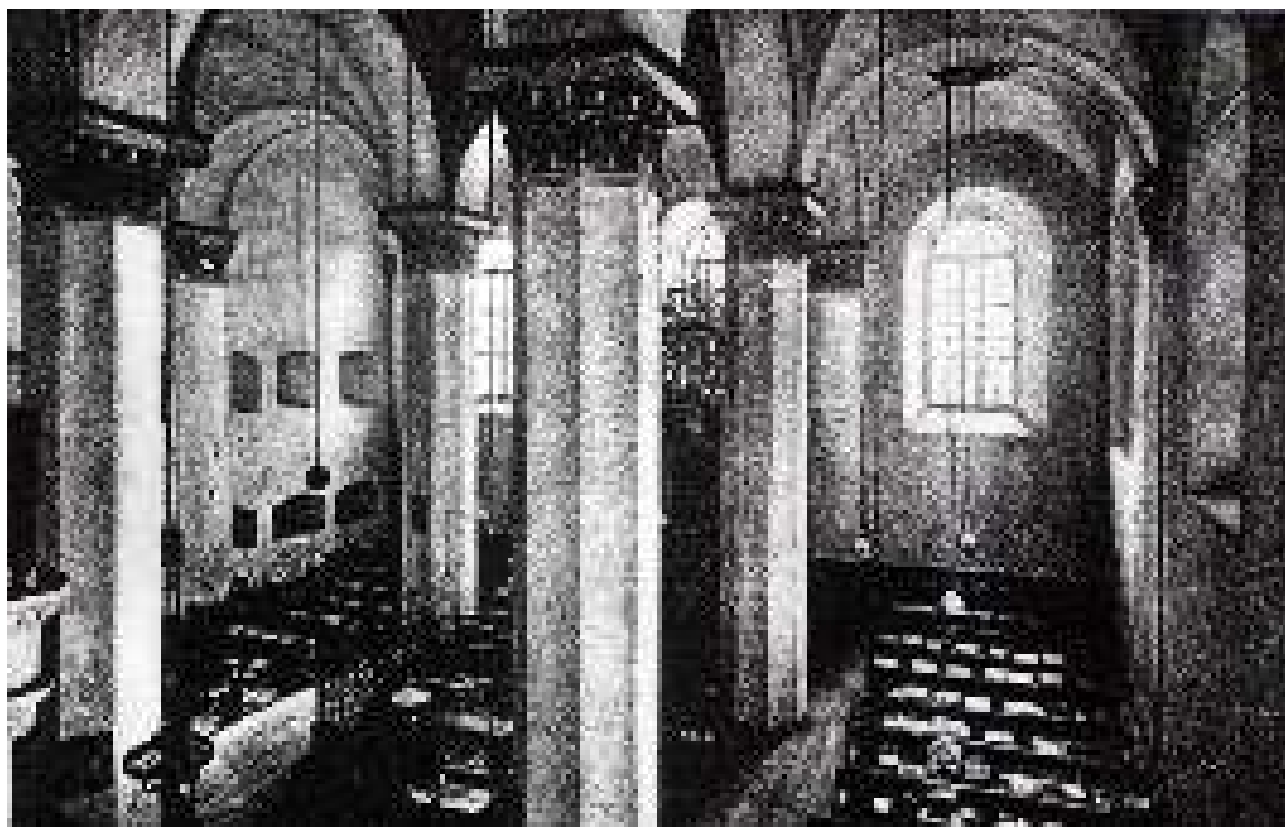




Ил. 22



Ил. 23

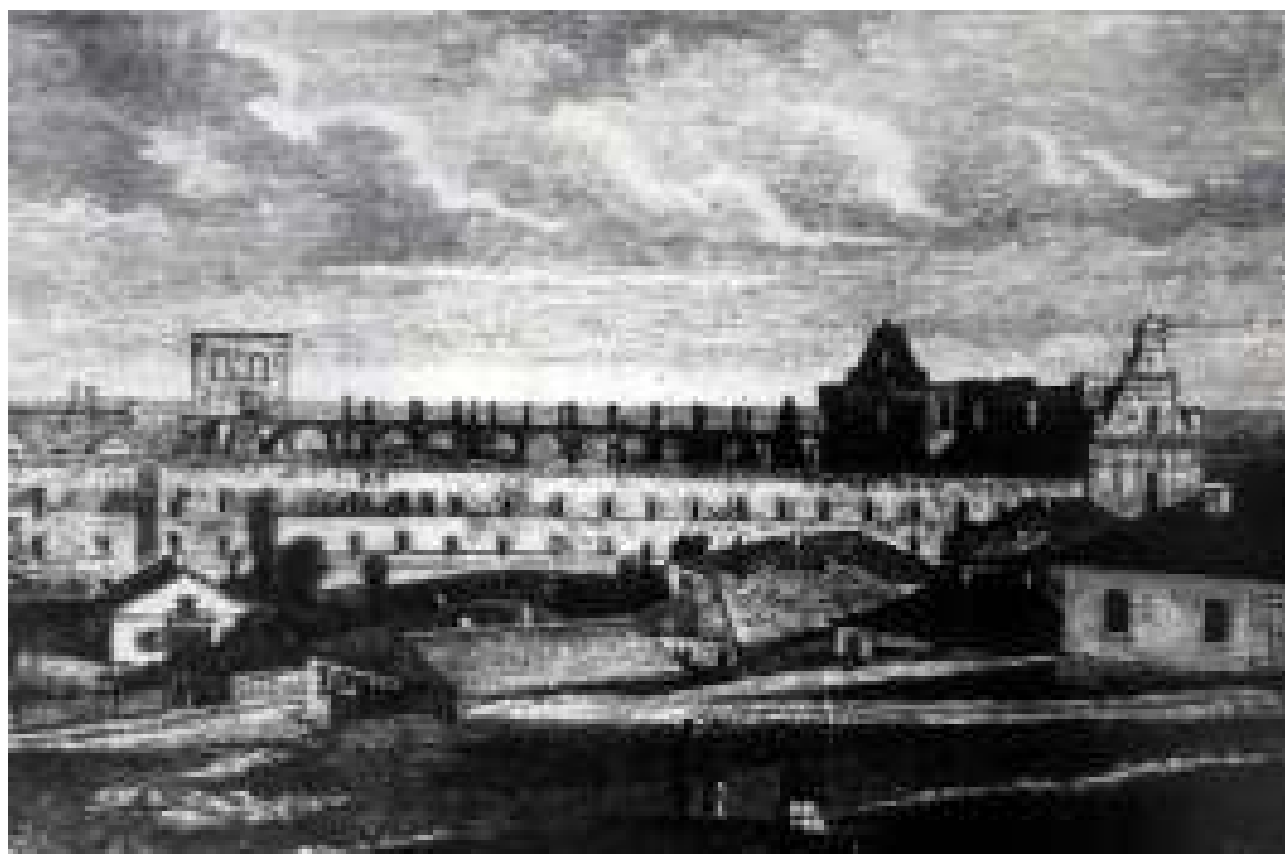


Ил. 24





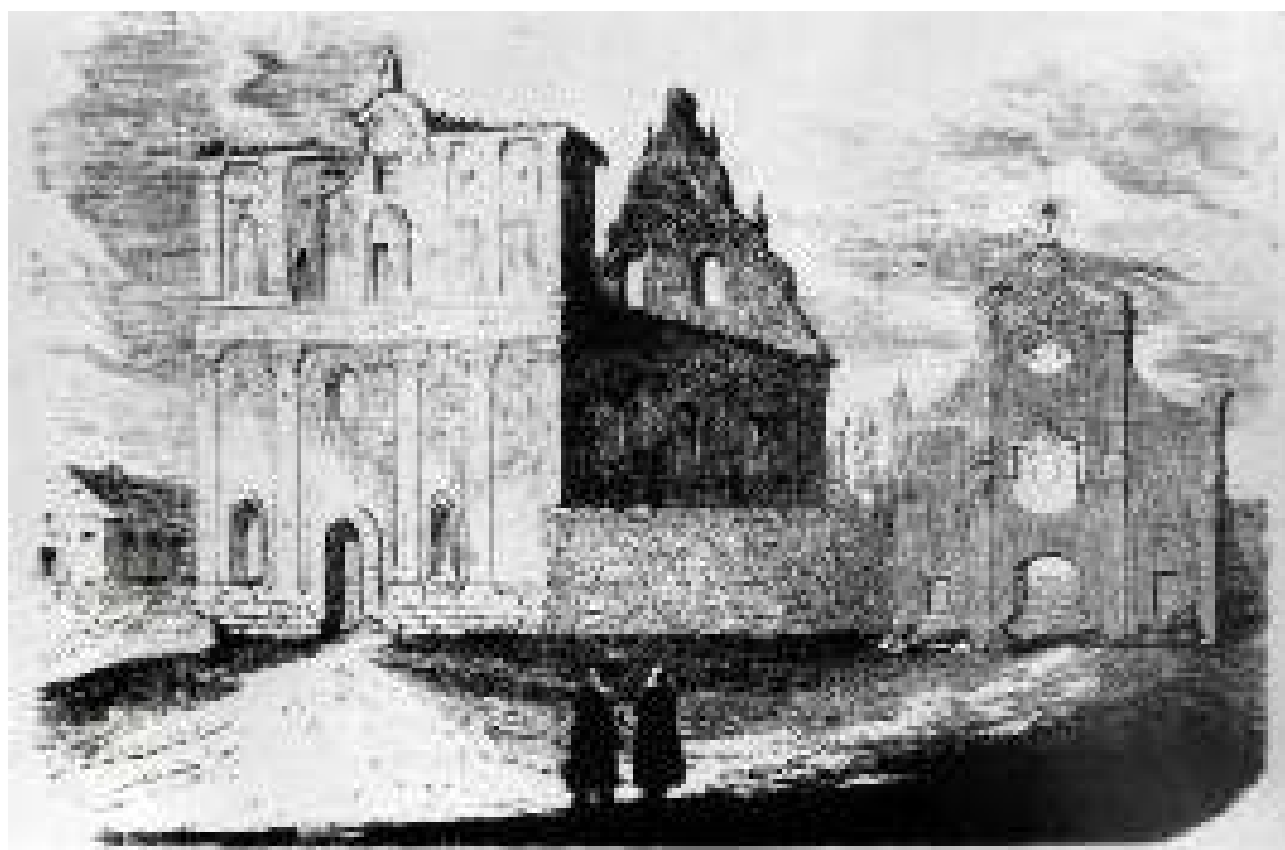




Ил. 28



Лл. 29



Ил. 30





Ил. 32



Лл. 33



Ил. 34



Л. 35





Ил. 37



Л. 38

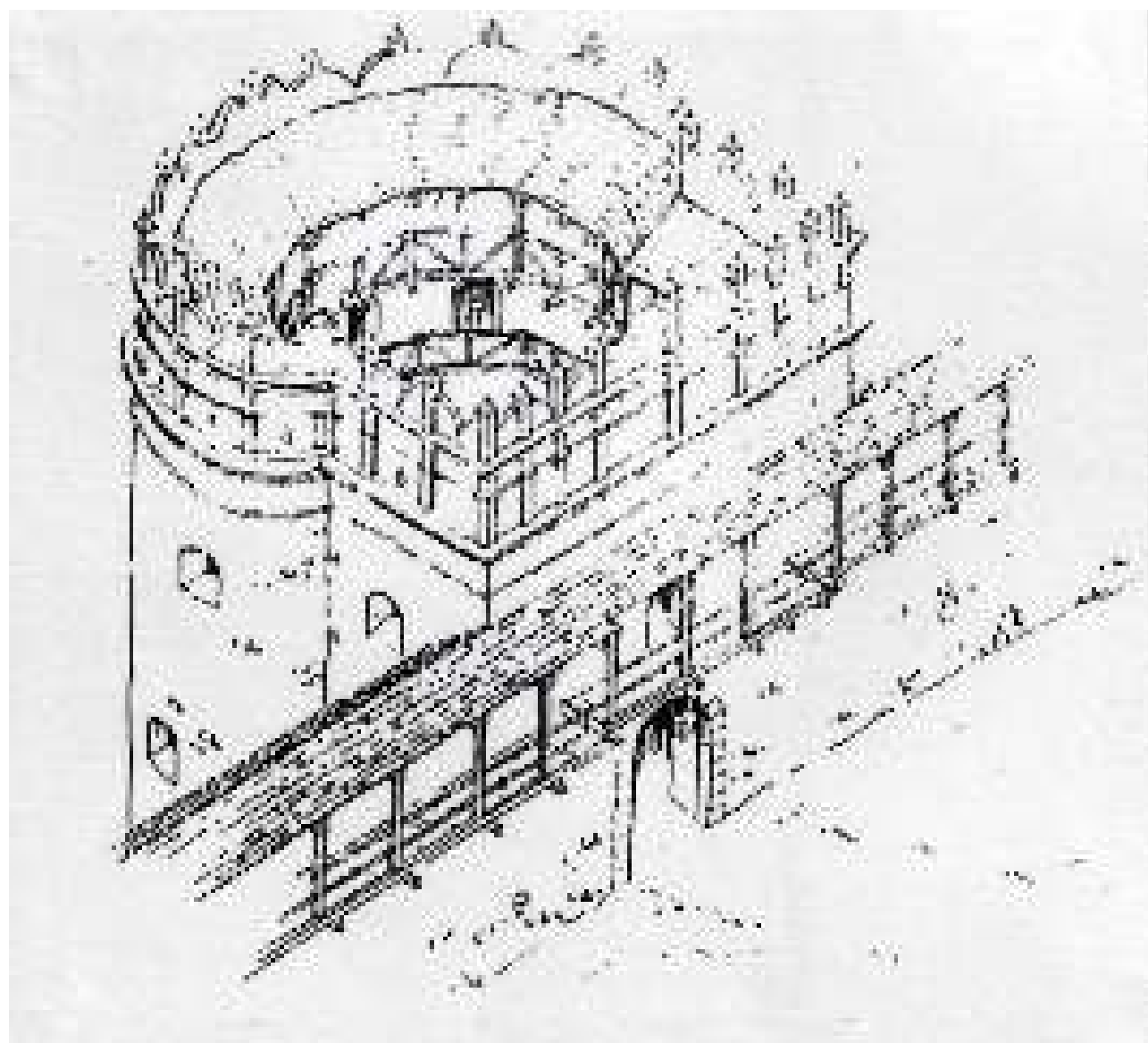




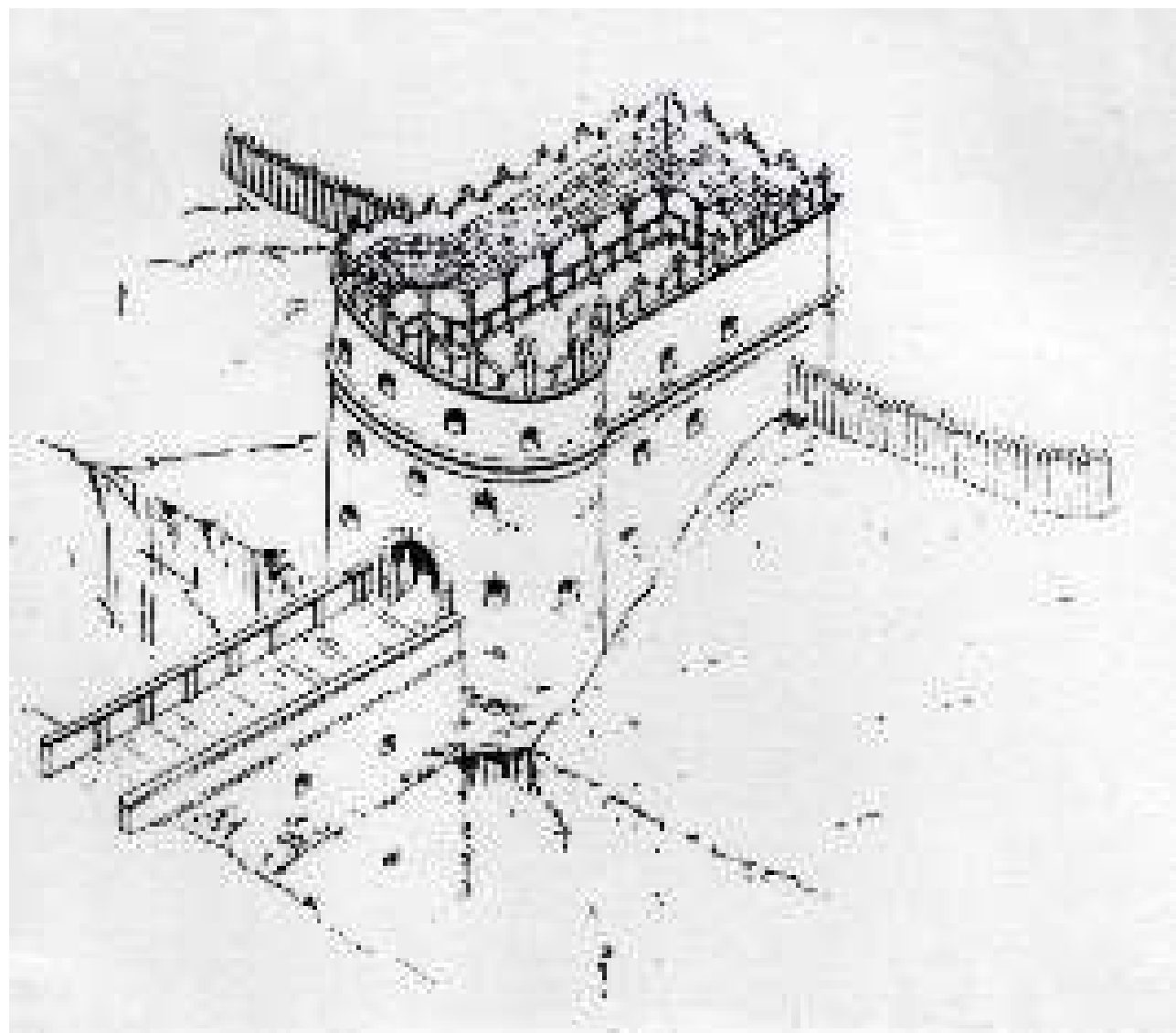
Ил. 40



Ил. 41



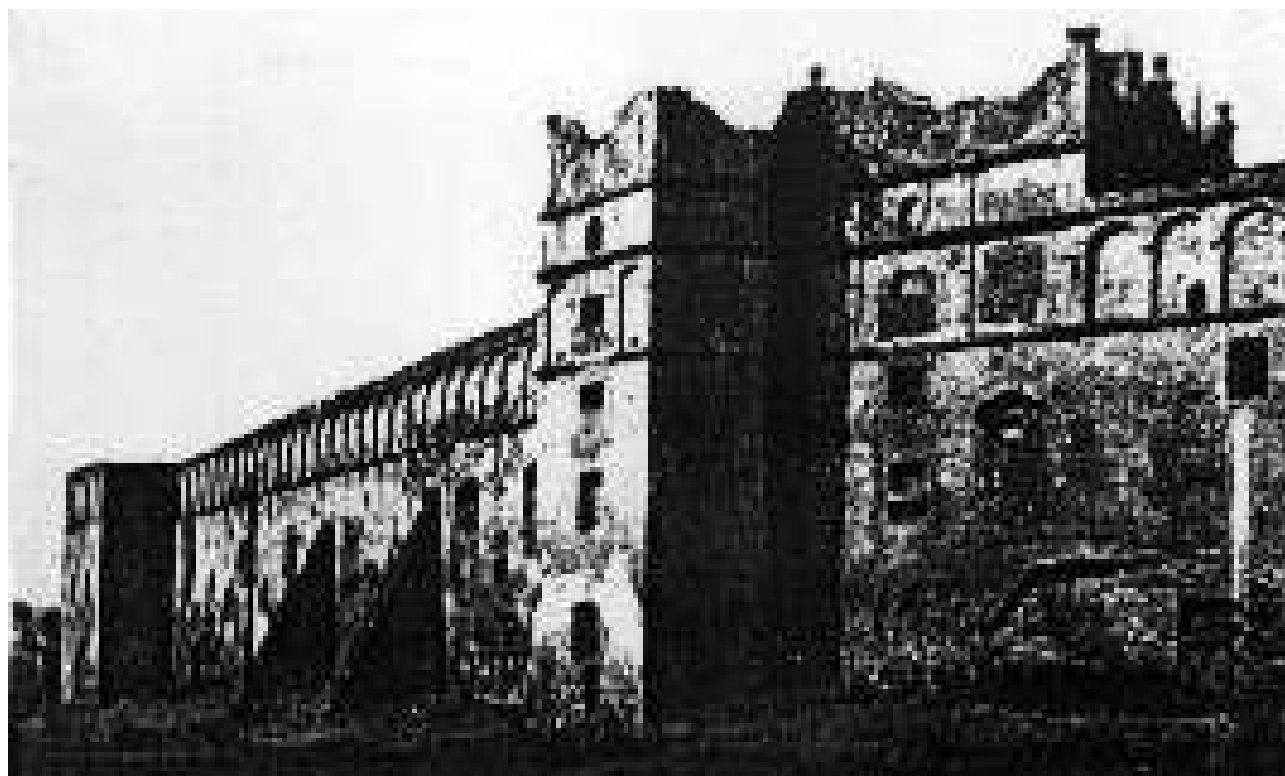
Ил. 42



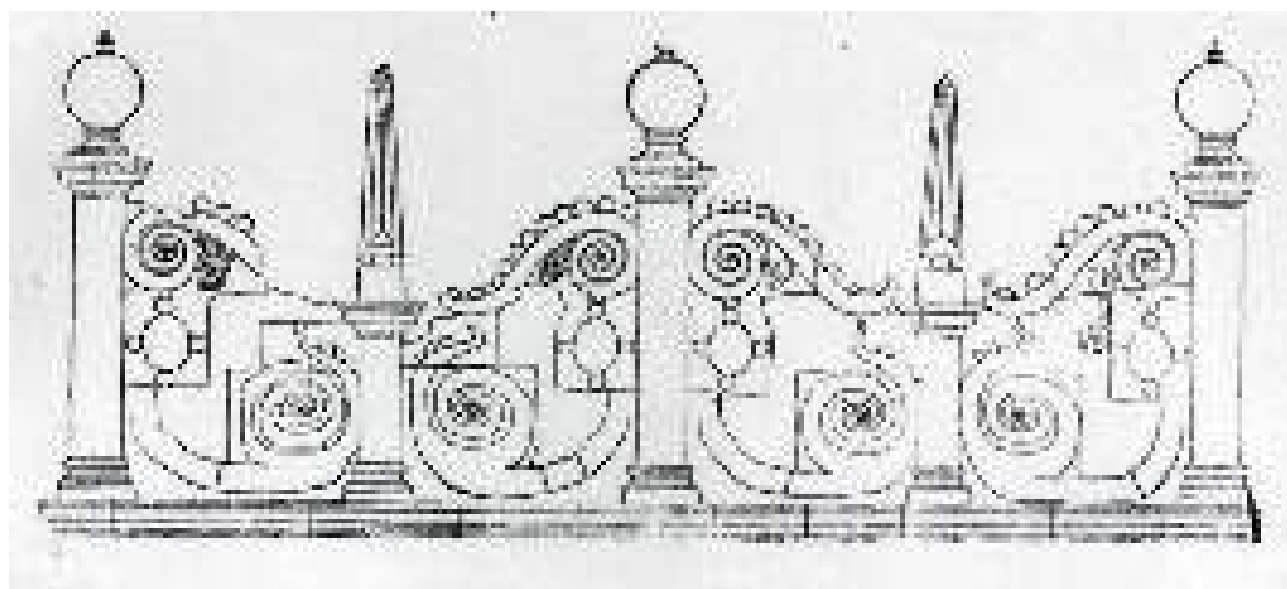
Лл. 43



Ил. 44



Ил. 45



Лл. 46

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Є.КОЗАКА В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ЕСТРАДНОГО ЖАНРУ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ГАЛИЧИНИ

Творчість Є.Козака (1907-1988 рр.), надзвичайно популярна за його життя, znana і „репертуарна” у наш час, на жаль, залишається маргінальною ділянкою фахової музикознавчої літератури. Згадування персони Майстра нерідко зустрічаємо у дослідженнях, присвячених культурно-мистецьким процесам Галичини міжвоєнного двадцятиліття [6; 7; 9; 11], хоровим жанрам західноукраїнського регіону [14], окремих монографічних працях про художню діяльність М.Колесси, А.Кос-Анатольського, С.Людкевича, Я.Барнича, Я.Ярославенка, З.Лиська та ін. Рецензуючи одну з перших праць, пов'язаних із творчістю Є.Козака, Василь Витвицький писав: „Популярність даних творів (обробок Г.Верьовки та Є.Козака – Н.Майчик) не може бути підставою для оцінки їх мистецької вартості” [1; 337]. Не погоджуючись із такою думкою музиколога, зазначимо: репертуарність певного ряду творів є очевидним свідченням *відповідності соціокультурним запитам часу*, високого рівня майстерності композитора-практика, посвяченого в естетику жанру.

Відсутність широкого жанрового спектру у творчості цього відомого композитора та музичного діяча, всім життям пов'язаного лише зі Львовом, перевага культуртрегерської діяльності, як організатора й керівника хорових колективів та вокальних ансамблів, музичного редактора Львівського радіо, педагога¹, члена правління та відповідального секретаря ЛОСКУ, і зосередженість виключно на вокальних жанрах зумовили дещо одностороннє ставлення до його доробку як явища другорядного на тлі творчої діяльності видатних сучасників. Відсутність системного дослідження стилю митця, оцінки його внеску у мистецькі процеси Галицького регіону є підставою здійснення ґрунтовних розвідок у цьому напрямі. Якщо у хоровій ділянці сукупного творчого спадку композитора переважають обробки народних пісень при вельми незначній кількості оригінальних композицій, то в галузі камерно-вокальної музики представлена досить широка жанрова палітра, що може стати ґрунтом визначення характерних рис стилю, напрямів пошуку львівського музиканта.

Початок композиторської та виконавської кар'єри Євгена Козака припадає на складний, але досить плідний період культурно-мистецького життя Львова. У 20-30-роки – добу розквіту професійної музичної освіти як польської, так і української громад – творчість Майстра була нерозривно пов'язаною з власною диригентською практикою і мала міцне професійне підґрунтя². У той час при консерваторії ПМТ відкривалася студія „співу перед мікрофоном”, що діяла за допомогою фахівців Польського Музичного Товариства та Львівського Радіокомітету Польського Радіо (про це докладніше – [8; 185]). Зазначимо, що львівська радіостанція була однією з найпотужніших за технічним оснащенням, а музичні передачі велися лише „наживо”, що ставило відповідні вимоги до виконавського рівня насамперед вокалістів.

У міжвоєнне двадцятиліття у Львові буяло й театральне життя. Тут діяли Малий і Великий театри та десятки менших – українських, польських, єврейських, державних, приватних, пересувних театральних труп. Однак 30-ті роки відзначено кризою (що стало відображення загальноєвропейського процесу, пов'язаного із всесвітньою економічною кризою). Значна частина театрів змушена була віддавати свої зали в оренду. Так, наприклад, театр „Колоссеум” або Малий театр став кінотеатром „Новосці”, Польське музичне товариство здавало в оренду свою концертну залу кінотеатрові „Apollo”, Вищий Музичний Інститут ім. М.Лисенка, у зв'язку із складними матеріальними умовами, також змушений експлуатувати свою концертну залу (вул. Шашкевича, 5) з комерційною метою. Популярні кінострічки чергувалися з естрадними ревію. Традиційними учасниками подібних програм були вокальні *квартети-ревелєрси*.

У подібних розважальних програмах брав участь і студент консерваторії ПМТ Євген Козак, який у 1928 році став організатором, учасником та автором значної частини репертуару чоловічого квартету, що виступав у кінотеатрах „Apollo”, „Colosseum” та „Стильовий”³. Здебільшого то були обробки фольклорного пісенного матеріалу, аранжування стрілецьких пісень та оригінальні композиції розважального жанру, нерідко пов’язані з танцювальною ритмікою танго, слоу-фокса, чарльстона, румби та інших.

У висвітленні питань становлення естрадно-вокальної традиції Галичини необхідно взяти до уваги репертуарні потреби і запити театрів мініатюр, що виконували невеличкі одноактні п’єси та інші види т. зв. „малих форм” (монолог, куплети, естрадний танець, цирковий номер, пантоміма, пародія, програма – огляд, естрадне ревію). Важливою складовою формування вокальних (зокрема театральних-сценічних, сольних та ансамблевих) жанрів естрадного спрямування стала діяльність львівських театрів „Цвіркун”, „Богема”, „Багателя” при „Casino de Paris”, українського театру ім. М.Тобілевича, польських та українських казино „Шляхетське”, „Урядниче”, театральної трупі готелю „Брістоль”, єврейського театру „Семафор” при „Казино Ізраелітському”, трупі ревію-програм казино „Русинське”, „Офіцерське”, „Чеська бесіда”, „Академічна читальня”, „Фотопластикон”, „Colosseum” та низки інших. Своєю діяльністю вони зумовлювали високий попит на відповідний тип репертуару, який необхідно було постійно оновлювати для забезпечення зацікавленості аудиторії в умовах високої конкуренції [6; 7].

Так, у процесі діяльності трупі М.Тобілевича у Станіславові для потреб театру було утворено „Квартет ревелерсів” у складі братів Леонтія, Павла, Осипа Крушельницьких та Романа Чорнобіля при фортепіанному супроводі Ірини Снігурович, для яких концертний репертуар створювали професори Ярослав Барнич та Іван Недільський, а зразки зарубіжної естради (т.зв. „міжнародні шлягери”) аранжував молодий Анатолій Кос-Анатольський [13; 165-166].

У 1934 році Йосип Стадник (блискучий дипломат і організатор культурно-мистецького життя) започаткував естрадний ревію-театр „Артистичне турне”, що з великим успіхом ставив популярні оперети українських та зарубіжних авторів, інтенсивно концертуючи в містах і містечках Галичини. Частина фундаторів та акторів цього театру увійшла згодом до складу театру мініатюр „Веселий Львів”, з яким співпрацював Євген Козак і який став важливим осередком культурного життя у роки фашистської окупації. Збереження гідного рівня театральності мистецтва Галичини великою мірою пов’язане зі сценою „Народного Дому” (нині – кінопалац по вул. Театральній), де діяв міський театр „Ріжнородностей”. Саме з цим театром, а також театрами мініатюр „Не журись!” (с. Сокільники) та „Театром малих форм” буде пов’язана мистецька діяльність Є.Козака. Ці осередки легкого жанру діяли з 1940 року при Обласному будинку народної творчості, який заснувала радянська влада у 1939 році у приміщенні польського театру „Гвезда”. Згодом, у роки війни, саме тут розмістилися театр „Веселий Львів” та Інститут Народної творчості.

У 1939 році радянською владою було створено державну філармонію в приміщенні „Казино де Парі” (театр Леся Курбаса). Промовистим фактом, що свідчить про значення естрадної музики в житті міста, є те, що за перший рік існування філармонія дала в місті та області майже 1973 концерти, з яких 53 – симфонічних та майже 1387 естрадних [9; 28]. Цікаво, що заснований і керований Євгеном Козаком хор музичної редакції Львівського радіокомітету (у той час із ним співпрацювали І.Паїн, З. Лісса, Р.Савицький) В.Витвицький іменує вокальним ансамблем, „який міг у розмірно короткий час підготувати програму і виконати її на доброму рівні. Правду кажучи, цей ансамбль складався майже виключно з співаків-солістів” [2; 211].

30 червня 1941 року Львів, як відомо, був окупований фашистськими військами. „На початку свого панування, як і „перші совєти”, німці не тільки не втручались у сферу культури, але й підтримували різні нові починання. Окупаційна влада вирішила перетворити Львів на центр масового відпочинку німецьких солдат та їх союзників” [7; 213]. Вищезгадуваний театр „Веселий Львів”, що діяв при Інституті Народної Творчості, ставив

перед собою далеко не просте завдання: „Запрягти з однієї сторони авторів до воза муз, щоб відгукнулись на теперішність, дати, з другої сторони, львівській публіці актуальний і передовсім мистецький репертуар”⁴ [11; 60-61]. Його репертуар – гумор, сатира, скетчі, естрадні вокальні та інструментальні сольні та ансамблеві номери – слоуфокси, танго, румби, вальси-бостони, а також жартівливі фольклорні обробки-сценки й львівські батярські пісні (т. зв. „гротески”).

Мистецьким керівником театру був відомий письменник, керівник українського радіо З.Тарнавський, який здійснював послідовні, спрямовані на підвищення високого мистецького рівня театру, кроки. З цією метою він залучав до співпраці найкращі мистецькі сили: літераторів (новеліст В.Софронів-Левицький, С.Гординський, Б.Нижанківський, Т.Мигаль, Г.Східний, Ю.Косач), режисерів (В.Блавацький, Й.Гірняк, Й.Стадник, П.Сорока, Б.Паздрій), художників-декораторів (Е.Козака (ЕКО)⁵, М.Левицького, В.Ласовського).

Музичний провід (музичну редакцію, аранжування, драматургію ревію, диригування) здійснювали З.Лисько А.Кос-Анатольський, А.Адаманів. У програмах звучала музика композиторів, яких можна сміливо назвати засновниками української естрадної музичної традиції: А.Кос-Анатольського, Є.Козака, О.Курочку, В.Балтаровича (Стона, Штона), В.Грудина, А.Рудницького, а також композиції відомих зарубіжних авторів. У театрі брали участь жіночий квартет „Богема”⁶, чоловічий джаз-квартет під проводом О.Курочки (колишнього учасника квартету Є.Козака), до складу якого увійшли В.Листопад, О.Хлебич, М.Лозинський, іноді заміняли чи приєднувались Я.Ощудляк та сам Є.Козак.

До співпраці запрошувалися оперні співаки, які й були першовиконавцями окремих сольних творів у ревію – оригінальних композицій, танців, солоспівів-сенок („гротесків”) стрілецьких пісень та фольклорних обробок із супроводом, а також ролей-партій у скетчах і фарсах. Це І.Романовський, М.Старицький, І. та Ю.Лаврівські, А.Ласовська, С.Тарасевич, Г.Ковачева, М.Садовська, Т.Назим, О.Гайова. Їм акомпанували А.Кос-Анатольський, Н.Кононів, Б.Перфецький, а згодом до програми був залучений джаз-оркестр [11; 59-69].

Серед сольних вокальних жанрів чітко виділяються оригінальні танцювальні композиції українських авторів (танго, слоуфокс, фокстрот, румба, вальс), аранжування зарубіжних шлягерних композицій (І.Берліна, Кірхштейна, В.Карлоса, Скотто), переклади на вокальні форми інструментальних композицій з відповідними до їх образності українськими літературними текстами (вальси Йоганна Штрауса, „Поема” Зденека Фібіха), італійські арії, пісні Ф.Шуберта, номери з популярних опер (переважно мовою оригіналу), фольклорні обробки, пісні на сл. Т.Шевченка та С.Руданського, пісні січових стрільців (Р.Купчинського, Б. і Л.Лепких, М.Гайворонського) та байки, казки, „гротески” (комічні та сатиричні пісні-жанрові сценки). Спороадично у програмах зустрічаються визначені авторами жанрові синтези: пісенька-танго, танго-колисанка, танго-балада.

Завдяки анонсам, згадкам та рецензіям у пресі, фотокопіям програм та документальних свідчень, вдалося реконструювати дванадцять програм⁷, підготовлених театром у період від грудня 1942 до березня 1944 року та склад їх виконавців. Це дозволяє здійснити деякі спостереження за характером та еволюцією діяльності цього культурного осередку.

Перші три зимові програми довільні за будовою і не мають чітко визначеної концепції (№ 17. XII. 1942, № 28-10 I.1943 (із святковими включеннями „Ялинки” і „Коляди”, № 3 16-18. I. 1943). Це типові для тогочасних розважальних шоу концерти, що склалися з різножанрових номерів, очевидно, невеликі за часовою тривалістю і без поділу на частини загального дійства. Ведуться пошуки опимального стилю, способів співпраці між митцями, відбір авторів розважальних текстів; основне місце відводиться декламаційним гумористичним номерам та сольним і ансамблевим вокальним композиціям.

Від програми № 4 (7. II 1943 р.) кожне з ревію має свою рубрику (у цьому випадку, наприклад – „Падають сніжинки”) з акцентом на музичних номерах (ліричні, фольклорні, стрілецькі, постановочні), кожен з яких виконується ансамблем чи соло. Відтак театр починає формувати сталий акторський склад, хореографічну групу, репертуарну лінію,

спрямовану на музичну традицію міського побуту. Зростають темпи підготовки програм (нова кожного місяця), а слухацький попит перевищує кількість виконань.

Наступне ревію (№ 5 „Купуємо-продаємо” (III. 1943 р., у 2 ч. по 16 номерів) викликало жваву дискусію членів Літературно-мистецького клубу стосовно майбутніх шляхів розвитку жанру. Вистави двох наступних місяців (№ 6 „Весна іде” 11-12. IV. 1943 р., № 7 „Спорт – у маси” 13. V. 1943 р. та № 8 „Бо війна війною” VI. 1943) свідчать про певні зрушення у сенсі досягнення цільності і майстерності компонування ревію, підвищення художнього і технічного рівня, здобутого практичним досвідом і вивченням потреб аудиторії. „Музику, що теж була нова у кожній програмі, написали Анатоль Кос-Анатольський, Євген Козак і Осип Курочко... „Веселий Львів” – це справжні початки українського театру-ревії, і варто було б репертуар цього театру заховати як літературно-артистичну пам’ятку”, – писав у своїх спогадах О.Тарнавський [12; 107].

Новий рік розпочався дебютом А.Кос-Анатольського у ролі музичного керівника проєктів. Ним здійснено підготовку програм № 9 „Від вуха до вуха” (1.X. 1943 р.), № 10 „Ой серце ти, серце” (8. XI. 1943 р.). Останні ревію (№ 11 „Одне маленьке але” 25. II. 1944 р. та № 12 „Це тобі і мені” 5. III, 1944 р.) відрізняються зростанням ролі хореографічної компоненти, майстерністю декорацій та сценічних костюмів, високим артистизмом акторів у мовному жанрі та вокальних гротесках, захопленими відгуками рецензентів на виконання музичних композицій Є.Козака, А.Кос-Анатольського, З.Лиська, О.Курочка.

Відновлення радянської влади внесло у долю естрадного жанру свої корективи. У повоєнний час при філармонії, попри ідеологічні директиви, активно діють театр мініатюр, який очолював Йосип Стадник (в минулому – один із режисерів „Веселого Львова”), джаз-оркестр під проводом Фелікса Мухи та відділ естради з 25 осіб. Серед них – ще один чоловічий квартет – „Квартет Євгена” у складі Козака, Жукова, Харини та Романовського, який був Лауреатом республіканського (тепер – Всеукраїнського) конкурсу артистів естради. За нових суспільних умов естрадна пісня або шлягер – підміняються поняттям масової пісні з іншою естетикою, у якій визначальну роль відіграють ідеологічно-коректні твори, іноді з рисами суто зовнішнього фольклоризму. Змінюється і жанрова зорієнтованість вокальних творів. „Популярна пісня особливо багато і різноманітно представлена у творчості А.Кос-Анатольського та Є.Козака. Вона в ті роки (1950-1960 рр. – Н.М.) почасти виконує суспільну функцію естрадної пісні, оскільки західні зразки жанру знаходилися під гострою ідеологічною забороною...Галицькі композитори охоче запроваджують у солоспів... інтонації коломийок та інших специфічних фольклорних жанрів. З іншого боку, ці пісні продовжують лінію пісні-романсу, часто з вальсовою (або баркарольною) ритмікою, генетично споріднену з камерно-вокальною культурою попереднього сторіччя” [5; 324].

Як бачимо, джерела камерно-вокальної творчості Є.Козака сягають концертного репертуару, що апробовувався у тракті власної творчої діяльності і відповідав естетичним вимогам часу. Серед оригінальних творів для вокальних ансамблів різних складів слід виділити:

- жіночий дует у супроводі фортепіано „Пісня вечорова” на сл. А.Малишка;
- жіноче тріо у супроводі фортепіано: „Львов’янки” сл. Ю.Козака, Р.Братуня, „Прорідний Львів” („Львівський вальс”) сл. Р.Братуня, „Ой, не моргайте, дівчата” сл. О.Новицького, „Вітер з полонини” сл. Ю.Гойди, низку творів на тексти І.Кутеня („Над річкою, беріжком”, „Грайте, трембіто, грайте!”, „Доріженька”, „Кучері”, „Бузок”, „Буковинська полька”);
- жіноче тріо а capella: „Чайка” на сл. А. Пашка, „Ірочка” на вірші З.Попеля;
- жіночий квартет у супроводі фортепіано – „Ірочка” на вірші З.Попеля;
- чоловічий квартет – твори для цього складу були основою репертуару „Ревелерсів Євгена” та колективу філармонії „Квартет Євгена” у 1950-1960 рр.: „Сон” (коласанка-танго), танго „Спомин”, фокстрот „Львов’янки”, „Ірка в небезпеці” на сл. Ю.Козака; фокстроти „Хочу заміж” у співавторстві з О.Курочком, „Сто жінок”, танго „Якби мав”, „Туга”, „Танго-балада” на тексти С.Руданського (за „Співомовками” – „Лист”, „Треба всюди приятеля”);

- аранжування для вокального квартету популярних стрілецьких пісень: „За твої дівчинонько”, „Колись, дівчино мила”, „І снилося” Л.Лепкого; „Не сміє бути!”, „Ой там, при долині”, „Ой, шумить, шумить” Р.Купчинського;

- поетичні тексти для іноземних шлягерних танцювальних мелодій та класичних інструментальних творів (наприклад, „Поема” З.Фібіха);

- обробки українських народних пісень, серед яких переважають лемківські – композиції а *carrella*, призначені для різних складів: жіночого тріо „Юш мелем”, „Ой, мила, миленька”, „Заграй ми, гудачку!”, „Анничка”; жіночого квартету „Ой, верше мій, верше”, „Тільки заспіваю”, „Йду, іду я”, „Гаєм зелененьким”, „По діброві вітер вие”, „Якби мені черевички”; чоловічі вокальні ансамблі „Оріше, оріше”, „Мав я раз дівчиноньку”, фантазія-в’язанка „Невдале залицяння”, „Не женився, не журився” („Оженився-зажурився”);

- сольні оригінальні композиції із супроводом фортепіано – романси, солоспіви, естрадні пісні: „Спать не дают солов’ї” сл. Г.Ковалю, „Стрийський парк” сл. Ю.Козака⁸, Р.Братуня, „Повернись до мене” сл. С.Гуменюка, „Яблука дозріли” сл. М.Рильського, танго „Сон” сл. Ю.Козака, Р.Братуня, танго „В’яне лист”, „Пригода” сл. Б.Нижанківського, „Якби мені черевички” на сл. Т.Шевченка⁹.

Здійснити аналіз доробку композитора за критерієм виконавського складу досить непросто, оскільки багато творів існує у декількох авторських редакціях. Наприклад, пісня „Над річкою, бережком” на сл. І.Кутеня відома у п’яти версіях: для жіночого тріо у супроводі фортепіано, для жіночого тріо а *carrella*, для голосу в супроводі фортепіано, для голосу без супроводу і для мішаного хору. У прижиттєвих аудіозаписах цього твору він зафіксований у виконанні сестер Байко, тріо бандуристок (у складі М.Голенко, Н.Софієнко, Т.Гриценко) та капели „Трембіта” під орудою П.Муравського. Квартет „Ірочка” (байочка „Ірка в небезпеці”) має варіанти для чоловічого та жіночого складів. Фантазію-в’язанку „Невдале залицяння” зустрічаємо у репертуарах як мішаних хорів, так і чоловічого квартету „Явір”. Вокальні ансамблі Є.Козака фігурують на платівках у виконанні тріо бандуристок (у складі: Н.Павленко, В.Третякова, Т.Поліщук) та вокального тріо (С.Василенко, В.Чернова та О.Томко). Сольні вокальні композиції Є.Козака посідали стабільне місце у концертних програмах Марії Байко, Степана Степана, Людмили Божко, Павла Кармалюка, Віталія Білоножка, Марії Галій.

Камерно-вокальні твори Є.Козака стали важливим свідченням жанрової розбудови української естрадно-розважальної музики та суттєвого збагачення жанру фольклорної обробки. В їх стилістиці, виборі текстів, виконавських складах відобразилися тенденції побутування традиційних вокальних форм в естрадно-розважальному жанрі, що був одним із найяскравіших репрезентантів культурно-мистецького життя Галичини міжвоєнного та повоєнного часу.

Примітки

¹ У Львівській приватній жіночій гімназії, жіночому ліцеї, інституті народної творчості, Львівському музичному училищі, Львівському педагогічному інституті, Львівській консерваторії ім. М.В. Лисенка (викладач і проректор із навчальної та виховної роботи).

² Є.Козак – випускник Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка по класу флейти та консерваторії Польського музичного товариства, де навчався на вокальному і диригентському (теорії, композиції та диригентури) [8; 177] відділах. Серед педагогів молодого музиканта – С.Людкевич, Н.Нижанківський, Ю.Коффлер; композицію, контрапункт та інші музично-теоретичні дисципліни він опановував під проводом А.Солтиса. Під час ознайомлення з навчальними програмами вищого польського музичного закладу стає зрозумілим, що випускники вокального відділу, отримували кваліфікацію співаків і артистів хору театрів опери та оперети [3; 175], після складання випускних програм зараховувалися до професійної спілки артистів (Спілки Артистів Польських Сцен) [3; 177]. Із нововведень у навчальний процес, які припадають на роки становлення Є.Козака, зауважимо хорові вправи для вокалістів, як обов’язкову дисципліну у ході професійної підготовки.

³ До складу колективу входили у різний час, окрім Є.Козака, Бодик, Лозинський, Стецюк, Ю.Шухевич – тоді учень вокального відділу ВМІ. Його брат – Роман, студент фортепіанного відділу, майбутній генерал Чупринка, що виконував партію фортепіано. Преса відзначала високі технічні можливості колективу, вдалий добір голосів, ансамблевість, ритмічність, чистоту інтонації [10; 207].

⁴ „Львівські вісті”, 29 січня 1942 р.

⁵ Нерідко виступав і як автор текстів вокальних творів.

⁶ У складі Л.Собота, К. Войтіховська, С. Михалюк, Н.Купчинська.

⁷ Для зручності аналізу вони пронумеровані за хронологією.

⁸ Тексти низки вокальних творів були замінені з огляду на неактуальність, у зв'язку з необхідністю замінити характерні галицькі діалектні звороти українською літературною мовою чи невідповідністю вимогам часу.

⁹ Численні композиції виникли як компоненти естрадно-розважальних програм: „Туга” сл. В.Софроню-Левицького (К.Дрока) (з ревію „Падають сніжинки”), куплети „Ірко, ах Ірко” на сл. Е.Мартюка і танго „Прийди” на сл. Т.Мигалія (для співачки Ст.Тарасевич) з ревію „Весна іде”, „Пісня про щастя юности” на сл. Т.Мигалія з ревію „Це тобі і мені” та скетч „В черзі” з ревію „Ой серце ти, серце”.

Джерельні приписи

1. Витвицький В. Богдана Фільц. Хорові обробки українських народних пісень // Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / Упор. Л.Ленник. – Львів, 2003. – 400 с. [серія: Історія української музики, вип. 11: дослідження]. – С. 336-337.

2. Витвицький В. Львів радянський // Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / Упор. Л.Ленник. – Львів, 2003. – 400 с. [серія: Історія української музики, вип. 11: дослідження]. – С. 210-212.

3. Волинський Й. Хорова творчість Євгена Козака / Й.Волинський. – К.: Мистецтво, 1964. – 80 с.

4. Загайкевич М.П. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / М.П. Загайкевич. – К.: Музична Україна, 1967. – 168 с.

5. Кияновська Л.О. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст.: Навчальний посібник / Л.О. Кияновська. – Чернівці: Книги-ХХІ, 2007. – 424 с.

6. Нога О. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1900-1920-х років / О.Нога. – Львів: НВФ „Українські технології”, 2007. – 720 с.

7. Нога О. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова 1920-1944 років / О.Нога. – Львів: НВФ „Українські технології”. – 2006. – 268 с.

8. Мазепа Л.З. Шлях до музичної Академії у Львові / Л.З. Мазепа, Т.Л. Мазепа // Львів: СПОЛОМ, 2003. – Т.1. – 288 с.

9. Мельник Л. Львівська філармонія: До і після століття / Л.Мельник, С.Бурко. – Львів, 2006. – 76 с.

10. Михальчишин Я. Ювілей композитора // Я.Михальчишин. З музикою крізь життя. – Львів: Каменярь, 1992. – С. 206-209.

11. Паламарчук А. ...А музи не мовчали. Львів: 1941-1944 роки / А.Паламарчук. – Львів: Зерна, 1996. – 96 с.

12. Тарнавський О. Спомини // Літературний Львів. 1939-1944 / О.Тарнавський. – Львів: Просвіта, 1995. – С. 99-136.

13. Таран І. З музичного життя Станіслава від початку століття до 1939 року / І.Таран // Музика Галичини. Musica Galiciana. – Львів: СПОЛОМ, 1999. – С. 164-170.

14. Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень / Б.Фільц. – К.: Наукова думка, 1965. – 134 с.

Резюме

Фактологічний та теоретичний матеріал даної статті вперше в українській музикознавчій думці окреслює шляхи становлення та жанрово-стильовий спектр музичної естради Галичини середини XX століття з акцентом на творчій постаті Є.Козака.

Ключові слова: вокально-камерна творчість, естрадний жанр, музична спадщина, Галичина, Є.Козак.

Summary

Factual and theoretical material in this article for the first time in the Ukrainian musicological standpoint explains the pathways for basic and genre-stylistic variety of popular common music of Galicia in the middle of XX century with the accent on creative person of E.Kozak.

Key words: culture, genre, style, chamber-vocal music, popular common music, E.Kozak.

ДЕРЕВ'ЯНІ ХРАМИ ВОЛИНИ XVII-XIX СТОЛІТЬ ТА АРХІТЕКТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ЗАСОБИ ЇХ ВИРАЗНОСТІ

Дерев'яне храмове будівництво є прикладом розкриття неповторності української церкви. Дані твори архітектури являють органічну цілісність, яка, слугуючи релігійному призначенню, вилилася у досконалі форми, що, в свою чергу, є мистецькою спадщиною світового рівня. Волинські дерев'яні храми XVII-XIX століття розкривають одну із сторінок нашої культурної спадщини, цікаву поєднанням різних впливів, нашарувань архітектурних стилів.

Вивчення архітектури українських дерев'яних церков, її особливостей розвитку привертає увагу дослідників. Прикладом вище сказаного слугуватиме наступний перелік методів разом із прізвищами дослідників, що їх застосовували: метод механічного порівняння (Стржиговський), стилістичного аналізу (Залозецький), пропорціювання (В.Чепелик та О.Новицький), аналітичний (Таранущенко), систематики форм (М.Драган), графічно-аналітичний метод (І.Могитич), а також геометричної абстракції (Р.Жук) та ін.

Прослідковуючи велику кількість різноманітних українських дерев'яних храмів, продиктовану регіональними відмінностями, спостерігаємо спільний характер, що розкривається в архітектурно-художніх прийомах: побудова плану, спосіб виконання зрубів, верхів, організація внутрішнього простору, композиція іконостасів та ін. Утворенню регіональних архітектурних шкіл слугувало трактування спільних українських принципів у кожній місцевості по-своєму, в залежності від історичних, етнографічних, природніх особливостей.

Волинська архітектурна школа, що представляє однойменний тип церковного дерев'яного будівництва, не є винятком. Їй характерна розробка різноманітних творів, неповторних за інженерно-конструктивними та архітектурно-мистецькими засобами. Серед схеми розташування основних архітектурних типів церковного дерев'яного будівництва, представленої у навчальному посібнику “Основи проектування українських церков” [3; 52], знаходимо приклади волинського типу (рис. 1).



Рис. 1. Волинський тип церковного дерев'яного будівництва

Храм – культова споруда, призначена для богослужіння і виконання релігійних обрядів, що вміщує у себе ряд понять: християнський храм розкриває поняття протиставлення небесного та земного й може розглядатися як мікросмос, що уособлює людину, серцем якої виступає вітвар [7; 551]; дім Божий на землі; образ всесвіту – зменшена його модель. Український дерев'яний храм – одна з найхарактерніших й унікальних споруд, де поєднуються функціональна та архітектурна форми, що вражає узгодженістю та досконалістю частин. Недаремно дерево, як матеріал в іудейській традиції, виступає символом добра, життєдайною силою. А той факт, що воно піддається руйнівному впливу вогню та часу, наводить на думку порівняти піднесеність, величність, так необхідну для гармонійного життя, віру із храмом, а зневіру, недбале ставлення – з тим негативом, що досить легко руйнує нашу основу.

Приклади волинського дерев'яного будівництва досліджуваного періоду представлені наступними зразками християнського храму (рис. 2).

Протестантський	Католицький
	
с. Турystив, Горькопольський р-н, Волинська обл. Методистська церква, 1757 р.	с. Жовта, Ізяславська обл. Церква XVIII ст., перебудована в 1905-1906 та 1943-1945 рр.

Рис. 2. Волинський дерев'яний храм

Церква, храм православного та греко-католицького культових обрядів, завершується куполом. Останній, в свою чергу, зображує небо і символізує невидимий зв'язок вірних, які моляться, з небом, космосом, Творцем всесвіту. Традиційно церква завершується на непарну кількість куполів, зміст яких розкриває наступна символіка: одна баня – це єдність Бога; дві – подвійна природа Ісуса Христа; три – Свята Трійця; п'ять – Ісус Христос і чотири Евангеліста; сім – сім церковних таїнств або сім Вселенських соборів; дев'ять – дев'ять ангельських чинів; тринадцять – Ісус Христос і дванадцять апостолів; двадцять п'ять – апокаліптичний образ Престолу Святої Трійці в оточенні двадцяти чотирьох старців; тридцять три – земний вік Ісуса Христа [1; 87]. Однією з українських традиційних відмінностей з ряду форм є збіг лінії купола з лінією барабана поряд із центричним розміщенням. Для досліджуваного регіону характерні одно-, дво-, трикупольні храми. Приклад таких храмів представлені на (рис. 3).

Купол завершується маківкою, на якій встановлюється хрест на честь Глави Церкви – Ісуса Христа. Православний хрест має кілька основних форм. Чотирираменний рівносторонній хрест – це знамення господнього Хреста, до якого звернуті всі сторони всесвіту; чотирираменний хрест із подовженим нижнім раменом символізує любов Всевишнього, який віддав Сина на жертву за людські гріхи. Подібна форма часто буває доповнена півмісяцем унизу, який, у поєднанні з образом храму-корабля, символізує якір спасіння і упокоєння у Царстві Небесному. Восьмираменний хрест своєю формою відображає той хрест, на якому зазнав мук і страждань Ісус Христос. До чотирираменного хреста над горизонтальною перекладиною додається ще одна, менша за розмірами, яка знаменує табличку з написом „Ісус Назорей Цар Іудейський”, прибиту над головою Спасителя. Похила перекладина, розташована внизу, в давнину слугувала опорою для ніг розп'ятого. Її північний край піднятий угору, а південний нахилений вниз. Вісім рамен хреста символізують вісім періодів в історії людства. Підняте вгору рамено, вказує на небо і втілює останній, восьмий період буття – Царство Небесне або життя будучого віку [1; 87].

Одним із основних архітектурно-мистецьких засобів виразності є форма плану (рис. 5). Якщо ж остання являє видовжений із заходу на схід прямокутник, її трактують, як „корабель”. Така форма плану означає, – хто у церкві, той врятується, як на Ноевому ковчезі,

а форма хреста, – що Ісус приніс себе в жертву на хресті і церква заснована на хресті. Восьмикутна і восьмистороння форма церкви – це зірка на шляху для заблудлих, кругла символізує вічне існування церкви [3; 80].

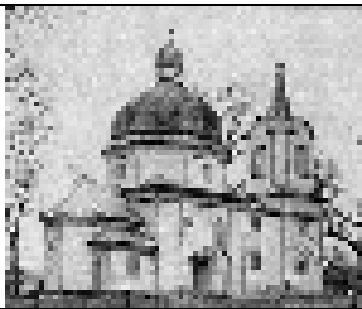
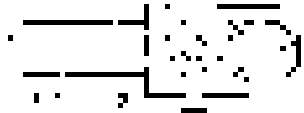
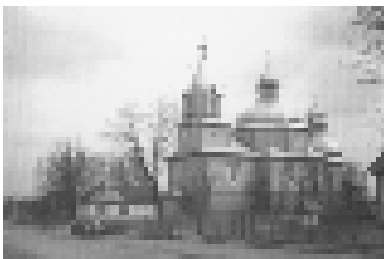
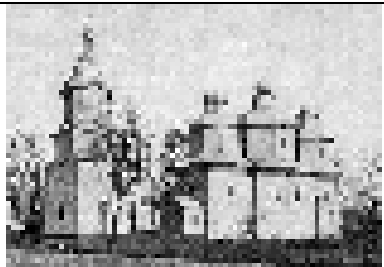
однокупольний			Преображення Господнього XVII, 1695 Нуйно Камінь- Каширського району
двокупольний			Різдва Пресвятої Богородиці 1723, м. Камінь- Каширський
трикупольний			Михайлівська церква, 1770, Липне Ківерцівського р-ну

Рис. 3. Приклади волинського дерев'яного храму з характерною кількістю глав у завершенні

Поряд із конструктивним навантаженням стіни храму ототожнюються із захисними мурами православної віри, Законом Божим, заступництвом Небесної церкви за Церкву земну. В свою чергу, образ захисту та підтримки порівнюється з тулубом людини, що підтримує голову – осередок розуму. При дослідженні об'ємно-просторового вирішення образу церкви не можливо залишити поза увагою вигляд стіни, що підкреслений ошалюванням. Для волинських дерев'яних храмів характерне ошалювання двох видів: горизонтальне та вертикальне. Останнє, в свою чергу, поєднується з додатковим елементом – дошкою, як правило, вузькою – для закриття щілин між сусідніми дошками. У любомльському районі Волинської області це явище має назву – вітрової дошки; (у книзі „Памятники градостроительства и архитектуры УССР”. – К.: Будівельник, 1985) також використовується назва – нащільники. Ярослав Тарас пояснює кожухування або шалювання, як захист стін від впливу атмосфери [4]. Два варіанти вигляду стін, що відповідають різновидам ошалювання волинських храмів, представлені на рис. 4.

Невід'ємними архітектурними елементами будівлі є вікна та двері. Останні, в свою чергу, наділені символікою, у тому числі й християнською. Вікно втілює можливість проникнення, воно знаходиться на межі зовнішнього та внутрішнього, видимого та невидимого. Культові будівлі тривалий час споруджувалися без вікон, оскільки вважалося, що через них туди можуть проникнути шкідливі сили. Вікно можна розглядати як око будівлі, що дає можливість завчасно дізнатися про небезпеку; зв'язок зі

світлом, світлом, сонцем (що, в свою чергу, може сприйматися як небесне вікно). Це – Ангельські Сили, які несуть Боже світло у храм і захищають від духів темряви [7; 339-340; 1; 87].

Символіка дверей також пов'язується з образами межі та переходу. В Євангелії Христос визначається як „двері у Царство Боже” [7; 98-99]. Троє дверей, що ведуть до храму, знаменують Святу Трійцю. Західні двері – головний вхід у Дім Божий, тому вони багато оздоблені і називаються красними або царськими чи церковними. І якщо ззовні вони прикрашені перспективним ступінчастим порталом, то це на знак поступового очищення людської душі на дорозі до Церкви і віри, а також вхід до Царства Небесного.

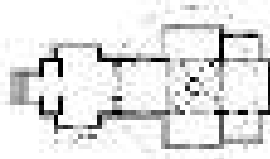
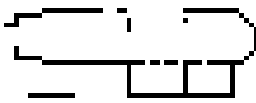


Рис. 4. Варіанти ошалювання волинських дерев'яних храмів

Бічні входи із півночі і півдня вказують на подвійну сутність господа Ісуса Христа, завдяки якій віруючі можуть спілкуватися з Богом [1]. Ширина та висота дверей головного входу до храму повинна дорівнювати 3 м., щоб пройшла процесія з хоругвами. Двері головного входу до храму відкриваються всередину, це означає, що церква завжди запрошує, вона відкрита для всіх [3].

Засобами світла у поєднанні з кольором розв'язуються тектонічні завдання, виявляється форма, розкривається суть конструкції, її статистична робота та матеріал. Одне з найвідповідальніших завдань архітектора, що впливає на розкриття творчого задуму – використання світла, як компонента архітектурної виразності інтер'єру храму, а також розподіл яскравості та світлових контрастів. Сприйняття екстер'єру та інтер'єру храму через зір людини з раціональним поєднанням світла та кольору, зумовлює емоційне піднесення, велику духовну та естетичну насолоду. Світло символізує світ правди, світ Христа [3; 103].

Отже, дослідження волинських дерев'яних храмів потребує більш детального опрацювання, що, в свою чергу, необхідне для збереження та відродження національної дерев'яної архітектури з її унікальними принципами. Саме це і повинно стати завданням сучасника. Відродження безцінних творів культури можливе шляхом перенесення характерних регіональних рис на храми, що будуються сьогодні та й ті, що з'являться у майбутньому.

Об'єкт об'ємно-планувального вирішень	Варіанти вирішень	Різновиди	Приклади храмів		
			план	фото	Інформація про церкву
План (його форма)	Прямокутний				Преображенська, 1869 Стара Виживка Старовижівський район
					Михайлівська, 1710 с. Дроздні Ковельський р-н
	У вигляді хреста	хрестоподібний			Св. Йосифа, 1769 с. Бірки Любешівський р-н
					

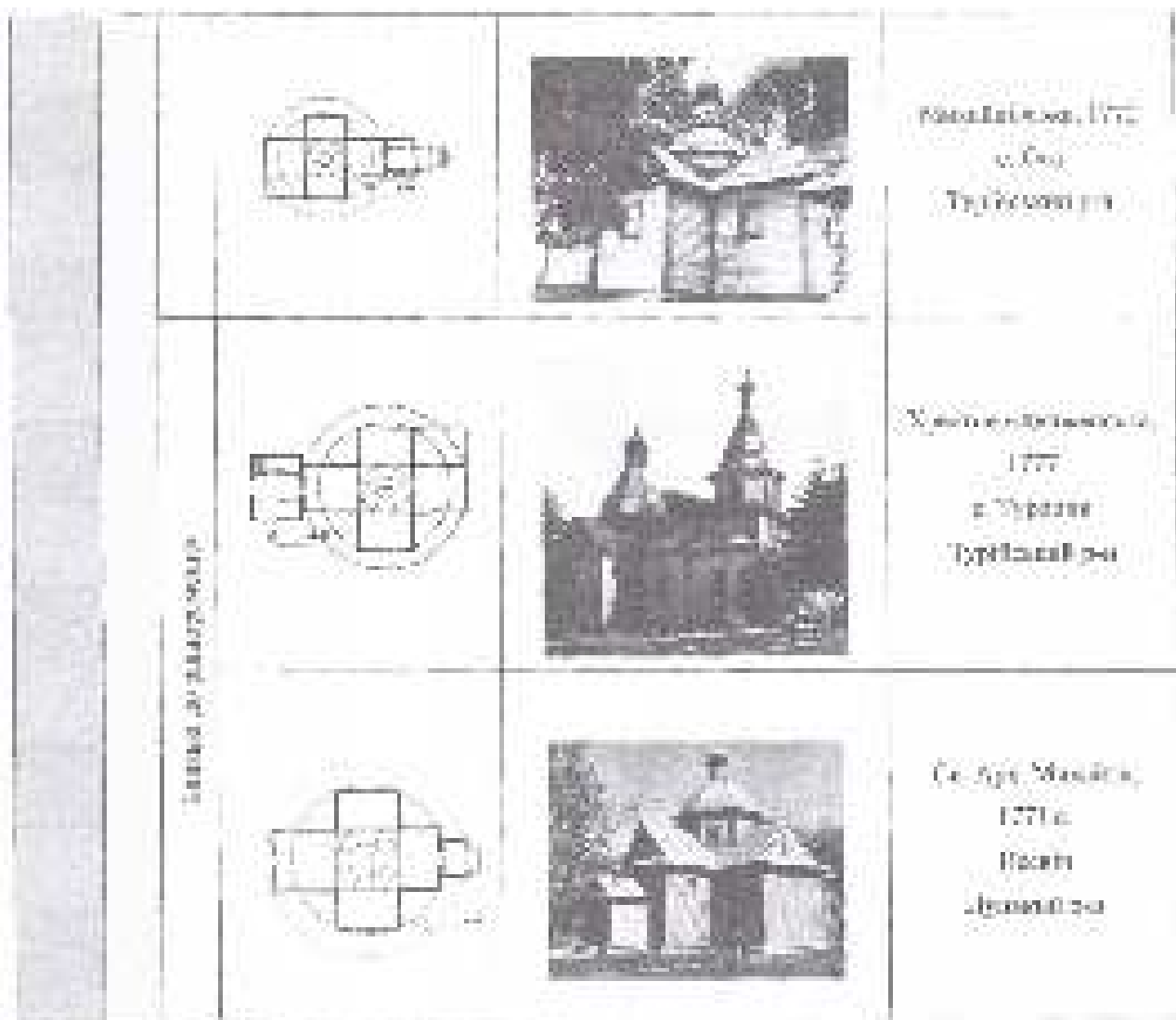


Рис. 5. Приклади волинських дерев'яних храмів із характерними формами планів

Джерельні приписи

1. Водотика О.Ю. Архітектура православних храмів України: історія та сучасність. Монографія / О.Ю. Водотика. – К.: СПД Коляда О.П., 2006. – 160 с.
2. Культові будинки та споруди різних конфесій (посібник з проектування) / В.В. Куцевич. – 2-ге видання, перероблене і доповнене. – К.: ЗНДІП, 2009. – 122 с.
3. Лоїк Г.К. Основи проектування українських церков: Навч. посібник / Г.К. Лоїк, А.В. Степанюк. – Київ; Ірпінь: ВТФ „Перун”, 2000. – 136 с.
4. Тарас Я. Українське сакральне дерев'яне будівництво / Я.Тарас // Народознавчі зошити (ілюстрований словник-довідник). – 1998. – № 5. – С. 548-552; 1999. – № 6. – С. 930-947; 2000. – № 4. – С. 730-746; № 6. – С. 1152-1168.
5. Памятники градостроительства и архитектуры УССР. Т. 2. – К.: Будівельник, 1985. – С. 42-113.
6. Пасічний А.М. Образотворче мистецтво. Словник-довідник / А.М. Пасічний. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. – 216 с.
7. Полная энциклопедия символов и знаков / Авт.-сост. В.В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2008. – 607 [1] с.: ил.
8. Сліпушко О.М. Тлумачний словник чужомовних слів в українській мові. Правопис. Граматика / О.М. Сліпушко. – К.: Криниця, 1999. – 507 с.
9. www.derev.org.ua/volyn/kovel

Резюме

Питання історико-культурного і мистецького осмислення розвитку храмового будівництва на наших землях потребує дедалі більшої уваги. Збережені храмові споруди України слід доглядати й охороняти. Вони повинні стати стимулами сучасної архітектурної творчості.

Ключові слова: храмове будівництво, архітектурна творчість, Волинь.

Summary

The historico-cultural and artistic comprehension of ecclesiastical architecture in our lands should be given special consideration. The churches of Ukraine that have survived should be taken care of and protected. They should stimulate contemporary architectural activities.

Key words: temple building, architectural creation, Volyn.

ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ УКРАЇНИ 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПОШУК

Розбудова незалежної української держави, процес національного відродження актуалізував і питання історії, зокрема історії вітчизняної культури та мистецтв. Серед останніх чи не найважливіше місце, з точки зору внеску у формування національної свідомості, утвердження демократичних ідеалів посідає сценічне мистецтво, представлене десятками уславлених колективів, – оперних, балетних, драматичних та музично-драматичних театрів.

Про художні здобутки театральних митців України написано чимало книг, статей, спогадів (Ю.Бобошко, О.Захаржевська, О.Красильнікова, І.Мар'яненко, Ю.Станішевський та ін.), автори яких розглядають переважно мистецькі особливості творчості театрів, аналізують їх драматургічні, режисерські й виконавські традиції та новації.

Вагомим внеском доживотного театрознавства у справу теоретичного збагачення вітчизняного мистецтва стала наукова розвідка українського театрознавця М.Вороного. Його праці „Театр і драма” та „Театральне мистецтво і український театр” присвячені проблемам теорії і практики вітчизняного й зарубіжного театру. Залишаючись збагаченими власним мистецьким досвідом, вони кликали рідний театр до світових вершин, служіння народові найдовершенішими виставами, що надає їм актуальності і наукової цінності.

Розкриваючи проблему специфіки театального мистецтва, М.Вороний здійснив спробу історико-мистецького аналізу драми як специфічного виду мистецтва на відтинкові історичного часу від класичної давньогрецької цивілізації до української культури 20-х років минулого століття. „Нова драма, – зауважував він, – малює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється в психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план” [1; 165].

У своїх книгах „Театр, народжений революцією” та „Братерство театральних культур” Ю.Станішевський розглянув проблеми становлення українського театру, аналізуючи новаторські прийоми, жанрово-стилістичні знахідки акторсько-режисерських колективів різних театрів. Таким чином у працях вищезазначених авторів висвітлюється роль та місце творчого співробітництва національних культур у збагаченні театального мистецтва, спостерігається тенденція до типологізації пластів мистецької творчості, виокремлення її ідейно-художніх засад, причому значна увага приділяється проблемі взаємовпливу традицій і новаторства.

Тим часом висвітлення творчого життя українських театрів, особливості їх пошуків у контексті загальних тенденцій розвитку українського ще потребує історичного та культурологічного аналізу. Цим і зумовлено вибір теми даної статті, метою якої є розкриття стану театального життя України 20-х рр. ХХ століття.

20-ті роки ХХ ст. визначаються тим, що саме в зазначений період створювався й формувалася за державної підтримки професійний театр України, як складова національної культури. У цей період український професійний театр набув нових форм та творчої самобутності: неповторної технології та манери реалізації театального жанру, володіння законами сцени й драматичної дії на зламі історичних епох в умовах боротьби за суспільно-політичне й культурне оновлення суспільства.

Найрельєфніша риса культурного процесу – соціальна активність – уповні виявилася знову ж уже у 20-ті роки. Вона знайшла своє відображення у світоглядних пошуках українських філософів, й передусім у царині філософської антропології та екзистенційних розмислів, примножуючи творчу традицію й таких діячів вітчизняної культури, як

М.Коцюбинський та Леся Українка. Зазначене наклало свій відбиток й на явище художньо-мистецького життя.

20-ті роки XX століття позначились певним станом піднесення національної самосвідомості. Значення останньої посилювалося в усіх сферах вітчизняної науки та культури, а також власного державотворення. Розширювалися горизонти побутування української літературної мови. Вона вивчалася як державна, загальнообов'язкова навіть у військових навчальних закладах (Харківська школа червоних старшин). Практикувалося опанування рідною мовою діалектною. Особливо успішно розвивалися українська наукова мова й термінологія, пропаговані через різноманітні словникові видання. З-під пера українських поетів, прозаїків, драматургів, публіцистів, літературознавців, вчених багатою українською літературною мовою виходили твори справді світового виміру. За допомогою вітчизняної наукової думки й рідною мовою здійснювалися визначні відкриття у природничих та точних науках.

Українська мова, література й духовна культура вивчалася в університетах Києва та Кам'янця, на історико-філологічному факультеті у Полтаві тощо. В усіх вищих навчальних закладах було засновано кафедри української мови, історії та права. Наприкінці 1918 року, ще в період діяльності Центральної Ради, була створена Українська Академія наук, засновані державна Українська Археологічна комісія, Державний Архів, Археологічний Комітет й інші наукові установи.

Для пореволюційних років колізії політичної історії й соціального буття стали головним об'єктом мистецтва. Образи революційної епохи в багатьох художників молодшої країни ототожнювалися з масовістю й монументальністю вистави, з могутнім, вражаючим видовищем. Провінція потребувала п'єс так званого європейського театру й з особливим інтересом ставилася до тих постановок (хоча й „народних” за змістом), в яких намічався новий театр.

Констатація реального стану театральнo-сценічного мистецтва й прагнення до активного пошуку його нового змісту та форм відобразили назрілі соціальні потреби. Власне, і сам факт створення нового національного українського театру невіддільний від перебігу загальноісторичного процесу становлення радянського театру загалом, початок якому було покладено в 1917 році. Цей процес стимулював появу якісно нових форм, видів та жанрів театральної культури, а, отже, й залучення до справи, утвердження нового мистецтва усіх свідомих творчих сил.

У повоєнні роки нового імпульсу у своєму розвитку набувала театральна культура. У січні 1919 року Тимчасовий робітничо-селянський уряд України ухвалив постанову „Про передачу всіх театрів та кінематографів у відання відділу освіти”. 15 березня того ж року в Києві націоналізовано міську оперу й перейменовано її у Державний оперний театр УРСР ім. К.Лібкнехта. У травні 1919 року вперше в історії української культури була створена Державна українська музична драма у Києві. 1920 року Г.Юра заснував „Театр імені І. Франка”, а в березні 1922 р. постав „Березіль” Л.Курбаса. Згодом Державний оперний театр було перейменовано у Перший театр Української Радянської республіки імені Т.Г. Шевченка, театр Соловцова – у Другий театр Української Радянської республіки імені В.І. Леніна; Міський театр – в Оперу Української Радянської Республіки імені К.Лібкнехта; „Молодий театр” – у Перший молодий театр Київської Ради робітничих депутатів.

Повернення до влади більшовиків позначилося, як відомо, проведенням курсу на українізацію. На підставі резолюції XII з'їзду РКП(б) із національного питання 1 серпня 1923 року видано декрет Уряду України, в якому визнавалося, що формальна рівність української та російської мови веде до фактичної нерівності на користь останньої. Була проголошена орієнтація на посилене вивчення української мови партійно-державним апаратом й розбудову української освіти. Передбачалося реальне залучення до культурної й навіть політичної роботи некомуністичних українських національних сил, співробітництво з якими означало боротьбу за вплив на широкий суспільний загал.

1920 року проведено реформу вищої освіти, яка суттєво відрізнялася від аналогічної

російської. Університети в Україні було ліквідовано й натомість організовано так звані Інститути народної освіти (ІНО), що мали по два факультети – професійної освіти (чотирирічні) та соціального виховання (трирічні). Колишній університет набув статусу проміжної ланки між вчительським та майбутнім педагогічним інститутом. 1921 року при ІНО створено „робітничі факультети” („робітфаки”) для підготовки до вступу у вищі навчальні заклади вихідців із робітничого класу та селянської бідноти, враховуючи невисокий освітньо-культурний рівень останніх. Розгорнулася потужна кампанія з ліквідації неписьменності: 1923 року створено організацію „Геть неписьменність!” на чолі з головою ВУЦВК Г.І.Петровським. За десять років через систему ліквідації неписьменності пройшло два мільйони людей, переважно селян. Кількість неписьменних серед осіб віком від 9 до 49 років зменшилась із 48% у 1920 році до 36% у 1926 р., й у тому числі серед чоловіків – до 18% [2; 12-13].

Прикметною рисою освітніх реформ залишалася їхня „робітничо-селянська” орієнтація. Українську Академію мистецтв більшовики реорганізували у Київський художній інститут, позбавивши автономії цей навчальний заклад. Освітня політика спрямовувалася в дусі постанови Уряду від 1921 року, щоб „вищу школу і всю наукову працю зробити посередником для визволення пролетарських мас від темноти і нужди” [2; 12]. Наслідком культурного розвитку України у перші роки радянської влади стало суттєве розширення соціальної бази вітчизняної культури, залучення до освітньо-наукової та мистецької діяльності великої кількості учора ще малописьменної молоді. Але з цим пов’язувалася й небезпека зниження „планки” мінімуму культурності, орієнтації на посередність.

Сфера духовної культури була репрезентована строкатою палітрою мистецьких сил. Продовжувала функціонувати стара еліта, „розбалансована” в роки Громадянської війни антибільшовицькою політичною діяльністю. Пристрасно прагнула культурницької діяльності вузівська молодь, створюючи навколо актуальних проблем атмосферу творчого ентузіазму. Характерною рисою умонастрою молодих культурних сил була нетривка пов’язаність із традицією, гостра потреба пошуку якісно нових форм життєвої поведінки й світоглядних цінностей. Зазначеній історичній епосі притаманні, як уже неодноразово відзначалося, зневага до умовностей, демонстративна простота поведінки, загострена потреба в створенні небачених ще мистецьких форм.

Різка зміна політичних орієнтирів в Україні вплинула на подальший життєвий шлях вітчизняних театрів, зумовила драматизацію соціального змісту сценічних дійств. „Вибірковість” репертуарної афіші стала невід’ємною складовою феномену політизації театру. Політичний театр у Радянській Україні, народжений як естетичне явище у руслі „європеїзації” національного мистецтва, активно апробовував авангардистську полістилістичність у драматургії, зокрема й у виражальних засобах і прийомах сценічної інтерпретації.

„Одною із характерних ознак театрального життя доби непу, – писав П.Рулін, – є широка різноманітність репертуару театрів, що мусили ні на хвилину не забувати про потребу притягти до себе глядача, та й поза тим театри випробовували різні шляхи, не знаючи, куди саме треба зорієнтувати свою роботу в нових умовах” [6; 99]. Винаходились численні драматичні антрепризи з „ходовим” репертуаром, насиченим фарсами й дрібнобуржуазними мелодрамами, розрахованими на смаки „непманів”. Створювалась безліч різноманітних розважальних театрів-кабаре, вар’єте й відверто халтурних опереткових колективів. Тож перша чверть ХХ століття в українській культурі позначилася інтенсифікацією мистецьких пошуків та плюралізмом творчих концепцій – від орієнтацій на елітарне „чисте” мистецтво до побудови культури для мас. На цьому етапі національного культурного відродження керівництво театральних колективів проголосило прагнення „наблизитися до робітничих мас” й запропонувало справді революційний репертуар.

На сцені інтегрованого з „Молодим театром” театру ім. Т.Г. Шевченка було поставлено „Гайдамаків” Т.Шевченка (автор інсценізації та постановник Л.Курбас, 1920 р.).

Через деякий час об’єднаний театр виїхав із Києва й виступав у різних містах України,

а з 1927 року постійно функціонує в Дніпропетровську (нині – Дніпропетровський український драматичний театр імені Т.Г. Шевченка).

Усе більшої популярності набував театр ім. І.Франка, заснований 1920 року у Вінниці. Його творчий стрижень утворила частина труп „Молодого театру”, що залишила театр ім. Т.Шевченка (Г.П. Юра, П.М. Самійленко, О.М. Ватуля, О.П. Юра-Юрський) та актори Нового Львівського театру (А.М. Бучма, М.Бенцаль, В.І. Калин, М.М. Крушельницький, О.І. Рубчаківна). Очолив новий театр Г.П.Юра. Пізніше до колективу вступили Т.П. Юра, Ф.А. Барвінська, Г.І.Борисоглібська. Театр ім. І.Франка успішно виступав у Вінниці, Черкасах, Смілі, гастролював у Донбасі, з 1923 по 1926 рр. працював у Харкові, а з 1926 року – у Києві.

Інша група акторів колишнього „Молодого театру”, очолювана О.С.Курбасом, започаткувала „Кийдрамте” (Київський драматичний театр), що виступав у Білій Церкві, Умані та інших містах. У 1922 році на базі зазначеного вище колективу утворився театр „Березіль”, художнім керівником якого став О.Курбас. У вересні 1922 року в Києві на основі Народного театру П.Саксаганського була створена Укрдерждрама ім. М.Заньковецької. Репертуар цього театру складала переважно українська класика (наприклад „Украдене щастя” І.Франка), а також перлини західноєвропейської героїко-романтичної драматургії.

У режисерських інтерпретаціях класики відбувалося конкурентне змагання „традиційного” і „лівого” театрів. На творчих пошуках мистецьких колективів України позначилася концепція театру К.Станіславського (1863-1938 рр.), побудована на єдності художнього замислу, підкорюючи собі усі елементи вистави, цілісності акторського ансамблю й психологічній обумовленості мізансцен. Проте українська театральна громадськість виявила байдужість до революційних експериментів В.Мейєрхольда (1874-1940 рр.). У постановці харківським „Героїчним театром” „Містерії-буфф” В.Маяковського (1921 р.) застосовано елементи біомеханіки як методики акторського тренажу. Мейєрхольдівському стилеві були притаманні гротескна загостреність, метафорична яскравість, різка сатиричність та прагнення поетичної символічності [5; 219].

Феномен модерністської „лівизни” з усією багатогранністю втілювався в діяльності труп Київського театру ім. Г.Михайличенка. Її керівник М.Терещенко у своїй постановницькій практиці принципово заперечував не лише класичну драматургію, але й драматургію взагалі як домінуючу основу формування режисерського задуму. Митець віддавав перевагу інсценізаціям літературних творів – поезії П.Тичини й прози І.Еренбурга та Р.Роллана.

Із 1922 року головним ініціатором експериментальних пошуків в українському театрі стало мистецьке об’єднання „Березіль” (МОБ), очолюване Л. Курбасом (1887-1937 рр.). Воно являло собою розгалужену мережу творчих „майстерень” та „станцій”, репрезентантів широкого спектру художніх ідей й різних естетичних орієнтацій. Під дахом МОБу одночасно працювало багато режисерів, об’єднаних у Режштабі. Вони сценічно інтерпретували як західноєвропейську класику („Жакерія” П.Меріме, режисер Б.Тягно, 1925 р.), так і українську. Було, зокрема, здійснене „перелицювання” у відповідності зі „злобою дня” п’єс „Пошились у дурні” М.Кропивницького (режисер Ф. Лопатинський, 1924 р.) та „За двома зайцями” М.Старицького (режисер В.Василько, 1925 р.).

Слід, однак, зауважити, що не акторське мистецтво, а передусім постановочні інновації були пріоритетними для Л.Курбаса. Вагому роль у цьому відіграли сценографічні пошуки В.Меллера. Цей талановитий балетмейстер, зауважував засновник „Березоля”, „провів на сцені театру ...всі ті етапи формального експериментального процесу, які одночасно відбувалися на ...європейських сценах...” [4; 28], запроваджуючи принципи провідних авангардних течій в оформлення вистав. Л.Курбаса й його однодумців та постановників слід справедливо вважати не поширювачами-ретрансляторами, а першозасновниками сучасного європейського театру.

Перший державний театр для дітей, відкритий у Харкові 1920 року (пізніше Львівський ТЮГ), фундаторами якого були літературознавець і драматург О.Білецький, художники М.Акімов і О.Хвостенко-Хвостов, режисери В.Вільне та В.Неллі, не входили ні до блоку

„лівих”, ні до блоку „правих”. Формувалися оновлені театрознавство і критика: з’явилися історичні дослідження О.Білецького й О.Киселя, методичні посібники П.Саксаганського та О.Загарова, опубліковано критичні статті С.Мокульського і В.Чаговця.

У цілому ж стан театральної культури в Україні був позначений культурною здеформованістю, провінційним скінням, котрі спричинила „плановість розвитку”. Театр творчий поступався театрові „за виробничим замовленням”. Конфлікт між протилежними мистецькими типами рельєфно втілювався у протистояння між „Березолем” і театром ім. І.Франка” [3; 283].

Однак у цей же період формується самобутня українська драматургія, співзвучна за змістом та творчими пошуками новій суспільно-історичній реальності. Вона конкретизована творами М.Куліша, Я.Мамонтова, І.Дніпровського, а згодом І.Микитенка, М.Ірчана та І.Кочерги. На українській сцені з успіхом ставилися також п’єси російських радянських авторів: А.Луначарського, Б.Ромашова, М.Ердмана й ін. Це були перші кроки молоді української радянської драматургії, що брала активну участь у формуванні репертуару українських театрів.

Отже, для пореволюційного десятиріччя характерний стан культурно-мистецького пошуку, який сприяв утвердженню нових світоглядно-гуманістичних ідеалів та їх втіленню в театральній практиці нової доби, що, з точки зору історико-культурної, можна кваліфікувати як якісно новий етап розвитку вітчизняної театральної культури, позначений практичним втіленням мистецьких програм естетики авангардизму й традиціоналізму.

Гуманістичний зміст розвитку театральної культури та драматургії зазначеного історичного періоду матеріалізується у контексті суспільного та мистецького підйому, котрий увійшов в історію під назвою українського Відродження.

Джерельні приписи

1. Вороний М.К. Драма живих символів / М.К. Вороний // Театр і драма: Збірка статей. – К.: Мистецтво, 1989. – С. 160-231.
2. Історія Академії наук України. 1918-1923. – К.: Наукова думка, 1993. – 375 с.
3. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Л.Курбас // Упоряд. і прим. М.Г. Лабінського; передм. Ю.Бобошка. – К.: Дніпро, 1988. – 517 с.
4. Курбас Л. Шляхи „Березіля” / Л.Курбас // ВАПЛІТЕ. – 1927. – №2. – С. 9-28.
5. Луначарский А.В. Театр РСФСР / А.В. Луначарский // О театре и драматургии. – В 2 т. – М.: Искусство, 1958. – Т. 1. – С. 217-220.
6. Рулін П. Український драматичний театр за п’ятнадцять років Жовтня / П.Рулін // Життя і революція. – Х., 1932. – №11-12. – С. 98-99.

Резюме

У статті аналізуються особливості театального життя в Україні, її національний і гуманістичний зміст у 20-х роках ХХ століття.

Ключові слова: український театр, культурно-мистецький пошук, 20-ті роки.

Summary

The features of the Ukrainian theatrical life, its national and its human contents in the 20th years of the XXth century are analyzed in the article.

Key words: Ukrainian theater, cultural and art search, 20th XX age.

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШИН КИЄВА 20-30-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

З давніх часів на території України склад населення був неоднорідним. Значну його частину складали представники національних меншин – поляки, євреї, німці та інші національності, які справляли помітний вплив на культурний розвиток та суспільний уклад місцевого етносу. Взаємодія в культурно-мистецькій сфері впродовж багатьох років дала практичні результати, які збагатили духовну скарбницю як титульної нації, так й інших народностей, для яких Україна стала другою батьківщиною.

З відновленням державності науковці звернули увагу на необхідність вивчення історії та різносторонньої діяльності національних меншин на теренах України. Головним чином увага зосереджувалася на дослідженні суспільно-політичного та соціально-економічного розвитку тієї чи іншої національності. Культурно-мистецька ж діяльність, а саме внесок у музичну, художню та театральну сферу і досі є малодослідженим. У цьому контексті інтерес викликають результати дослідження, відображені у працях І.Лісевич [1], де автор згадує про діяльність поляків у сфері музичного й театрального мистецтва. Питання про вплив польського мистецтва на український живопис піднімає Л.Савицька [2]. Значний внесок у вивчення окресленої проблеми зробив О.Федорук [3], вивчаючи різні форми мистецьких зв'язків між українськими та польськими художниками. Слід відмітити й спільну працю О.Загайкевич, Р.Пилипчука, О.Кашуби та О.Федорука [4], де висвітлюється різні аспекти українсько-польських мистецьких взаємин XIX ст., зокрема театральні зв'язки в контексті художнього життя Києва кінця XIX – поч. XX ст. Становленню та розвитку єврейської духовної культури кінця XIX – 20-х рр. XX століття присвятили публікації Г.Казовський, І.Мелешкіна, Л.Шолохова, О.Жбанкова, С.Папета, О.Козерод [5].

Проте, в усіх цих працях порушуються в основному проблеми мистецьких взаємин кінця XIX – початку XX ст. і майже не аналізуються аналогічні проблеми 20-30-х рр. Отже, метою даної статті є дослідити діяльність поляків та євреїв у музичній, образотворчій та театральній сферах мистецтва в зазначений вище період.

В історичному та культурному плані найбільш цікавим для дослідження є Київ, як творчий осередок, що концентрував значне поліетнічне населення. Тут станом на 1920 р. при загальній кількості населення у 366.396, осіб єврейської національності проживало 117.041 – 31%, поляків 14.820 осіб – 4,04%, німців 2.061 особа – 0,6% [6].

Наступний перепис, проведений у 1926 р., показав, що при загальній кількості населення у 522.204 особи, 140.256 – євреїв (26,8%), 13.706 поляків (2,6%) і 3.554 осіб німецької національності – 0,7% [7; арк. 16].

На культурно-мистецьку діяльність національних меншин вплинули політичні події, що розгорнулися в країні і утвердження радянської влади, яка зрозуміла, що без підтримки представників усіх національностей, втримати владу їй не вдасться. То ж вже в перші роки більшовицьке керівництво велику увагу приділяло роботі серед національних меншостей, спрямовану на їх правове, культурно-освітнє забезпечення. Програма розвитку нової пролетарської культури включала створення мережі польських, єврейських, німецьких та ін. шкіл, вищих і середніх навчальних закладів, відкриття науково-дослідних інститутів, клубів, бібліотек, розвиток мистецтва, видавничої сфери тощо.

Так, у 20-х роках розгортанню єврейської культури сприяла культурно-просвітницька організація „Культур-Ліга”, яка свою діяльність почала ще 1918 р. Головна її ідея – пробудити зацікавлення культурою людей, розвинути їхні культурні потреби, щоб згуртувати єврейство довкола власних культурних інтересів, залучити до творення й поширення культури [8; 75].

Тільки за два роки існування своєю діяльністю вона охопила не тільки Україну і Росію,

але й сприяла культурним починанням серед євреїв Литви, Білорусії та Польщі [9]. В структурі організації - секції з літератури, музики, театру, живопису і скульптури, народних шкіл, дошкільного виховання і освіти дорослих.

Згідно статуту організації, головним її завданням став „розвиток і розповсюдження в народі єврейської світської культури у всіх галузях людської творчості” та створення „Єврейського культурного фонду пам’яті Менделя, Перетца, Шолом-Алейхема” [10; арк.1].

Організатором і першим завідувачем музичної секції був М.Береговський. Серед педагогів – такі відомі майстри своєї справи, як професор Д.Бертє (скрипка), Р.Зарицька (рояль), молоді піаністи – В.Разумовська, М.Гозенпуд, Т.Гутман, Н.Перельман. Лекції читали музикознавці М.Грінберг (Сокальський), М.Пекеліс, уроки ритміки – М.Уліцька. Головною роботою М.Береговського, окрім керівництва школою і викладанням класу фортепіано, було ведення дитячого хору школи. Тут діти вивчали і співали єврейські народні пісні, а також класичні твори Моцарта, Баха, пісні Бетховена, Шуберта та ін.

Музична школа користувалася популярністю у широких мас не тільки Києва, а й всієї України, і як зазначає місцева преса, в ній були зібрані найбільш талановиті діти з дитячих будинків і бідного єврейського трудового люду [11]. Музична секція „Культур-Ліги” популяризувала єврейські народні пісні та твори єврейських композиторів, влаштовуючи концерти, музичні вечори пам’яті відомих єврейських діячів та ранки єврейської камерної музики, на яких звучали музичні твори таких сучасних єврейських композиторів, як Житомирського, Цейтліна, Крейна, Розовського [12]. Слід зауважити, що всі ці заходи були відкритими для всіх бажаючих і широко анонсувалися у місті. Секція створила навіть особливу музичну комісію, в обов’язки якої входило об’єднання всіх єврейських музичних сил і складання програм для концертів [13].

У 1920 р. відкриті курси для вчителів співу, музичне училище, здійснено замовлення на переклад низки опер. У 1921 р. проведено чимало тематичних вечорів єврейської музики, де вперше запропоновані публіці твори новітніх композиторів: струнний квартет Гнесіна і Крейна „Осел і жайворонок” і „Унсана Тойкер” Мільнера [14]. Про високий рівень підготовки членів музичної секції можуть свідчити також постановки ораторій Гайдна „Чотири пори року”, що стало подією для Києва та виконання „Реквієму” Моцарта хором музичної секції під керівництвом диригента А.Дзімітровського [15].

Після від’їзду М.Береговського керівництво школою перейшло до І.Шейніна (1923-1925 рр.), який продовжував керувати хором, розширивши його репертуар. Свідченням цього стає відгук на концерт вихованців в залі консерваторії критиком місцевої преси. „На тлі музичної відсталості, заїжджених методів музичного виховання і рутинних традицій, лабораторна робота школи являє собою оазу, де на перший план виступає творчий запал, музична свіжість і цікаві прийоми музичного виховання дітей <...> у виконанні відчувається школа яка виховує в дітях вміння колективним співом втілювати гармонійний задум...” [16].

Поряд із керуванням школою, І.Шейнін 1924 р. намагається залучити єврейську молодь різних підприємств Києва до участі в інших формах. Для цього організовує при центральному єврейському робочому клубі „Комфон” – єврейську хор-студію, в якій учасники отримували елементарні музичні знання і знайомитися з класичними музичними прикладами [17].

Художня секція „Культур-Ліги” також являє унікальне явище в мистецькому житті не тільки Києва, а в історії єврейського мистецтва ХХ ст. Її завданням стала „концентрація єврейських художніх сил, працюючих у сфері пластичного мистецтва <...>, допомога, як матеріально, так і духовно об’єднатися художникам з єврейською культурою, зі всіма іншими сферами творчості, доповнити і заглибити єврейське пластичне світосприйняття, вивести художню думку на органічно єврейські творчі шляхи” [17].

Ядром секції стала група київських художників і скульпторів: І.Рибак, М.Епштейн, Б.Аронсон, О.Тишлер, І.Ельман, І.Рабічев; пізніше приєдналися Е.Лісицький, І.Чайков, П.Хентова, М.Шейхель, А.Маневич. Повністю секція сформувалася у січні 1919 р.; керівником її став І.Добрушин. І.Чайков і Б.Аронсон були секретарями виставкового

комітету, М.Епштейн і І.Рибак очолювали художню студію, Шифрін і Б.Аронсон музейну комісію [18; 43-44].

Художники оформлювали вистави театральної студії Культур-Ліги та інших театрів Києва, брали участь у створенні „Єврейського літературно-художнього клубу”, де дискутували про природу національного мистецтва, вели заняття з учнями в художній студії. І.Чайков і І.Рабінович викладали рисунок і ліплення в Київській єврейській гімназії Культур Ліги. Особливе місце в творчості більшості художників-членів секції посідала ілюстрація книжок, які і сьогодні є яскравим досягненням єврейського книжкового мистецтва ХХ ст. Окрім цього, під керівництвом Художньої секції започатковано збирання колекції для Музею пластичних мистецтв, офіційне відкриття якого сталося 10 вересня 1921 р. [19]. Художня секція організовувала виставки, на яких представлені не тільки зразки творчості єврейських художників Києва, а й роботи своїх вихованців. Так, 8 лютого 1920 р. у Києві відкрита виставка, що викликала зацікавлення; впродовж двох місяців її відвідало близько 4000 осіб, а художники виступали з доповідями про єврейське мистецтво [20].

Художня студія проіснувала до 1924 р. і згодом реорганізована в Єврейську художньо-промислову школу, керівником якої став М.Епштейн, а завідувачем майстернями Д.Бубарев.

Створюючи єврейський національний напрям професійного мистецтва, творчість згаданих художників пройшла еволюцію: від вивчення пам'яток культури, створених їхніми попередниками, копіювання розписів синагог, орнаментів різних надгробків, традиційних ритуальних предметів з метою сплаву набутих знань з сучасним мистецтвом до абстрактного втілення власного мистецького чуття за допомогою національного матеріалу [8; 74]. В результаті їх творчість набула яскравої національної самобутності, на відміну від мистецтва художників-євреїв попередніх поколінь, які орієнтувалися на загальноєвропейські традиції.

Що ж до діяльності театральної студії, то роботу вона розпочала у 1919 р. Очолював її відомий єврейський письменник Д.Бергельсон. За час існування студії в Києві (до 1921 р.) заняттями керували найкращі театральні режисери, серед яких С.Висоцька, К.Марджанов, А.Смірнов, М.Мордкін, Б.Інжинська, А.Сладкопєвцев, А.Екстер. За цей період студія підготувала постановку п'єси Штеймана „Месія син Іосифа” та вечір із творів І.Перетца. Окрім цього часто студійці виступали з колективною декламацією революційних віршів єврейських та інших поетів [21; арк. 43].

У 1921 році керівництвом Культур-Ліги вирішено направити студію до Москви з метою підвищення її професійного рівня, ознайомлення з новими напрямками у театральному мистецтві. Під керівництвом найкращих режисерів Мейєрхольда, Вахтангова, Грановського і впливом Московського Єврейського Камерного театру студія вже мала кваліфікованих акторів єврейського пролетарського театру.

Оскільки на території України існувало чимало приватних єврейських театрів, що мали попит, але репертуар яких був далеким від проблем сучасності і не міг вести політ-освітню роботу серед єврейського трудового люду, керівництвом Народного комісаріату освіти УССР вирішено перевести театральну студію Культур-Ліги в Україну, взяти її під своє підпорядкування і реорганізувати в Державний єврейський театр [21; арк.43]. Рішення про створення Всеукраїнського державного єврейського театру ухвалене 1925 р. у Харкові.

Слід зауважити, що поряд із діяльністю театральної студії Культур-Ліги в Києві, працювали ще й театр „Унзер Вінкл” („Наш куточок”), організований групою акторів (Я.Ліберт, Г.Вайсман, С.Ейдельман) з театру видатної акторки Естер-Рохл Камінської, яка влітку 1919 р. гастролювала зі своєю трупю в Києві. Актор і режисер українського театру ім. Франка Семдор взявся за організацію нового єврейського театру під назвою „Онгейб” („Початок”), але у 1922 році він припинив існування.

Після закриття театру Семдора, виникли ще дві нові трупи. Однією, що грала на Подолі, керував Я.Ліберт, другою, яка містилася в центрі, на Миколаївській, керівником був Б.Вершилов. У 1924 р. Т.Люксембург створює театр „Кунст Вінкл” („Куточок мистецтва”). В 1928 році організовано державний театр під керівництвом режисера з Харківського єврейського театру З.Віна, згодом на цю посаду запрошений Б.Вершилов. У репертуарі

театру класика єврейської літератури, історичні п'єси, твори сучасних драматургів [22; 54-57].

Позбавлене можливості проживати на своїй історичній батьківщині, польське населення України змушене задовольнятися тими культурними і духовними благами, що їх надавала на той час радянська влада, одночасно намагаючись творити і власне професійне мистецтво. Так, у 1919 р. під керівництвом С.Висоцької починає діяти „Молодий польський театр” – перший театральний польський колектив, створений за радянської влади; паралельно з ним відкрита акторська студія. Але зміна влади в Києві змінила плани молодого колективу. С.Висоцька повернулася до Польщі, а новим керівником колективу став З.Вільчковський, що намагався створити популярний театр.

Остаточне утвердження більшовиків у Києві вплинуло й на репертуар театру, який мав популяризувати досягнення радянської влади. Театр змінив свою назву на „Перший польський робітничий театр” і проіснував до 1922 р. [23; 39-45]. До 1925 року створення професійного польського театру було неможливим і тільки 1926 року починає працювати колектив із 25 осіб під керівництвом І.Деєвої.

У 1930 році на базі студії „Польпрат”, що виникла у 1926 р. із драмгуртка при Київському Польському клубі, створено Всеукраїнський державний польський театр під керівництвом О.Гордієнка. Його завданням стало обслуговування польського населення не тільки Києва, а й України, відтворення на сцені польською мовою репертуару радянських драматургів, а також польських та іноземних класиків [23; 124-125].

У 30-х роках ХХ ст., окрім театрів, діяли також різні польські артистичні колективи. Так, у 1936 році з метою демонстрації кращих зв'язків польської народної пісні та польських народних танців вирішено утворити при Українському управлінні в справах мистецтв „Ансамбль польської народної пісні та танців”. Художнім керівником призначено К.Регане, який одразу приступив до запису, добору, класифікації та обробки польських народних пісень, навіть звернувся до зібраних свого часу О.Кольбергом пісень, з яких 200 взявся обробити, гармонізувати і перекласти для хору [24; 35-36]. Діяли в цей час польські „радіо-бригади”, що регулярно виходили зі своїми передачами в ефір. На початку 1935 року була організована „Бригада польських радянських художників”, київська секція у складі М.Крапивницького, П.Слоневого, А.Формаковского, Л.Меламедова та ін. [25; 268-269].

Отже, період 20-30-х рр. ХХ століття був досить нелегким у культурно-мистецькому розвитку національних меншин. Хоча радянська влада і проголошувала всебічну підтримку культури різних національностей, але всі ці заходи були спрямовані на розвиток культури „соціалістичної за змістом, національної за формою”. Втім єврейська та польська громади спромоглися не забути своє коріння і активно утвердитися в культурно-мистецькому житті Києва, намагаючись об'єднати навколо себе патріотично налаштованих громадян своєї національності. Діяльність і досягнення митців та організацій національних меншин Києва в тій чи іншій сфері мистецтва увійшло до скарбниці національного мистецтва. Художня ж діяльність єврейської громади Києва взагалі унікальна, бо не має аналогів з іншими об'єднаннями єврейських художників, які сприяли створенню сучасного єврейського мистецтва.

Джерельні приписи

1. Лісевич І.Т. Родом з України...: Польська національна меншина і культурне життя на Наддніпрянській Україні у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. / І.Т. Лісевич. – К.: Ін-т історії України НАН України, 1995. – 102 с.
2. Савицька Л.Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890-1910-ті роки: автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” / Л.Л. Савицька. – К., 2006. – 36 с.
3. Федорук О.К. Джерела культурних взаємин / О.К. Федорук. – К.: Мистецтво, 1976. – 125 с.
4. Загайкевич М. Українсько-польські мистецькі взаємини ХІХ ст. / М.Загайкевич,

Р.Пилипчук, О.Федорук, О.Кашуба // Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України; XII Міжнародний з'їзд славістів. – Л.: Логос, 1998. – 59 с.

5. Казовский Г. Еврейские художники в России на рубеже веков // Вестник еврейского университета в Москве / Г.Казовский. – М.: ВО Наука, 1995. – № 3 (10). – С. 228-254; Мелешкіна І. Зоря і смерть київського ГОСЕТу // www/tmf-muzeum.iatp.org/ua/ua/1/public/gose.htm; Шолохова Л.В. Становлення та розвиток єврейської музичної фольклористики в Російській імперії на початку ХХ ст.: автореф. дис... канд. мистецтвознав: 17.00.03 / Л.В. Шолохова. – К., 2000. – 18 с.; Жбанкова О. Абрам Маневич: Живопис / Національний художній музей України; Національний ун-т „Києво-Могилянська академія”; Центр європейських гуманітарних досліджень; Інститут юдаїки. – К.: Дух і Літера, 2003. – 28 с.; Папета С. Формула крові. До київського періоду творчості Марка Епштейна // amkob113.narod.ru/epsh/eps-3.html; Козерод О. Еврейское искусство в Украине в 1920 // www.judaica.kiev.ua/Conference/Conf2002/ConfOGL.htm

6. Ходос М.Р. Материалы по статистике населения Киева. – К.: Киевское окружное статистическое бюро, 1926. – 189 с.

7. ДАК. – Ф. Р. – 1. – Оп.1. – Спр. 3820.

8. Культур-Ліга: художній авангард 1910-1920-х років. – К.: Дух і літера, 2007. – 215 с.

9. Киевский день, 1920, 5 июня. – №17.

10. ЦДАВО. – Ф.3304. – Оп.1. – Спр. 2.

11. Пролетарська правда. – 1923. – №295 (25 грудня).

12. Киевская мысль. – 1918. – № 27 (14 сентября).

13. Комуніст. – 1919. – 3 апреля.

14. Пролетарская правда. – 1921. – 8 сентября.

15. Пролетарская правда. – 1921. – №30 (24 сентября).

16. Пролетарская правда. – 1924. – №119 (27 мая).

17. Пролетарська правда. – 1924. – №87 (17 апреля).

18. Казовский Г. Художники Культур-Лиги. – М., Иерусалим: Мосты культуры / Гешарим, 2003. – 344 с. – (Bibliotheca Judaica).

19. Музей при Культур лиге // Пролетарская правда. – 1921. – №19 (10 сентября).

20. Борьба. – 1920. – № 203 (8 февраля).

21. ЦДАВО. Ф. 166. – Оп.2. – Спр. 1769.

22. Лоев М. Украденная муза. Воспоминания о Киевском государственном еврейском театре имени Шолом-Алейхема (Харьков-Киев-Черновцы 1925-1950) / М.Лоев. – К.: Дух і Літера, 2003. – 243 с.

23. Horbatowski P. W shponach polityki: polskie teatralne zycie Kyjowa 1919-1938. – Warsz. – 1999. – 255 s.

24. Радянська музика. – 1936. – №4.

25. Iwanow M. Polacy w zwiazku radzieckim w latach 1921-1939. – Wrocdlaw, 1990. – 424 s.

Резюме

Розглянуто особливості вияву культурно-мистецької діяльності національних меншин Києва 20-30-х років ХХ століття.

Ключові слова: культурно-мистецька діяльність, національні меншини, Київ.

Summary

XX age is considered to the feature of display of cultural and art activity of national minorities of Kiev of 20-30th XX age.

Key words: cultural and art activity, national minorities, Kiev.

ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ ХАРКОВА В СТРУКТУРІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ 20 – ПОЧАТКУ 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Висвітлення художніх явищ і творчої атмосфери науково-мистецького минулого, дослідження еволюції форм естетичного мислення музично-мистецької еліти окремих регіонів належить до актуальних завдань українського мистецтва та культурології. У цьому контексті метою даної наукової розвідки є дослідження головних аспектів діяльності музичної інтелігенції Харкова 20- початку 30-х років ХХ століття як важливого чинника формування та становлення музичної культури Слобожанщини в руслі тогочасних соціокультурних процесів.

Революційні події в Росії 1917 року мали, як відомо, великий вплив на суспільно-громадське й культурне життя в Україні. Як зазначав В.Винниченко: „Вибухла революція. Отже можна собі уявити, що почуло недодушене, затоптане, понижене українство, коли залізна рука спала з його горла...Уся замучена душа українців в ці дні побожно стала на коліна й молилась Революції...” [1; 25].

Під впливом розпаду Російської імперії було проголошено Українську Народну Республіку. Українство почало будувати свій національний храм, свою державу, творити власну художню культуру. І хоча не вдалося йому закріпити свою незалежність на тривалий час, усе ж той короткий період власної державності запліднив у народі ідею відродження його національних традицій.

Національна ідея стає детермінантою широкомасштабної політичної, національно-визвольної боротьби 1917-1920 рр. українства за своє державне відродження та національне самоутвердження, виступає провідним фактором, що справив визначальний вплив на формування основ національної культури та розгортання національно-культурного будівництва.

Відзначимо, що проблема, обрана для аналізу, має різноаспектну джерельну базу. Досить ґрунтовні монографії в контексті нашої розмови, присвячені окремим постатям, що стояли у витоків формування національної мистецької школи. У цьому зв'язку згадаємо наукові розвідки рівненських дослідників Н.Супрун [6], В.Виткалова та Г.Каневську [10], роботи яких побудовані на значному архівному матеріалі, що дає змогу по-новому поглянути на чимало мистецьких подій в тогочасному мистецькому житті та постатей в культурному просторі України. У згаданих вище авторів досить об'ємною є й джерельна база аналізованого періоду, побудована переважно на фаховій публіцистиці.

Окремо наголосимо й на культурологічних дослідженнях харківських вчених [11], розвідки яких дають змогу відтворити загальне культурно-історичне тло, що достатньо яскраво висвітлює аналізовану нами тематику.

Частина джерельної бази нашого дослідження базована на матеріалах періодики тієї доби [2; 3], що дає підстави відчувати дух національно-культурного піднесення, що охопив молоду республіку.

Аналіз історико-культурологічних джерел свідчить, що в процесі розбудови української держави завдяки діяльності державних органів влади, „Просвіт”, кооперативних товариств, громадських організацій, лідерів національно-визвольного руху, митців і політичних діячів відбулись істотні зрушення в процесах творення художньої культури українського народу. Зокрема, в освітньому будівництві була започаткована система ліквідації неписьменності серед дорослих. З урахуванням потреб держави створено систему позашкільної, вищої національної освіти та основи науково-дослідної роботи. У ВНЗ розгорнулась підготовка фахівців для інших держав.

У процесі національно-культурного будівництва засновано книговидавництва, українськомовної суспільно-політичної, навчальної, методичної, художньої літератури,

періодичної преси. Започатковано українське видавництво за кордоном.

Завдяки плідній діяльності мистецької еліти новоствореної республіки відбулись істотні зрушення й у мистецтві. Для підготовки майстрів образотворчого мистецтва була відкрита мережа відповідних навчальних закладів мистецького спрямування, Академія мистецтв, навколо якої формувались художні школи. Демонстрація та популяризація творів українських живописців відбувалась шляхом організації Національної картинної галереї і постійно діючих виставок образотворчого мистецтва [8; 29].

Дослідження сфери театрального-музичного мистецтва показало, що результатом його розбудови стало заснування мережі театральних навчальних закладів, музичних шкіл, училищ, чисельних музичних, драматичних, хореографічних класів, гуртків, що діяли при школах та клубах. Значною подією став вихід музично-хорового мистецтва на міжнародну арену, що виявилось в успішних гастрольях у 1919-1920 рр. країнами Європи Української республіканської хорової капели під керівництвом О.Кошиця та створенні М.Леонтовичем, Я.Степовим, К.Стеценком, Б.Лятошинським, В.Косенком, Л.Ревуцьким й іншими митцями музичних творів, що увійшли до національної музичної скарбниці. Значного розмаху набуло розгортання в масах художньої самодіяльності. Це відобразилося у заснуванні значної кількості аматорських драматичних гуртків, музично-хорових, інструментальних та фольклорних груп [9; 356-369].

У процесі дослідження нами було виявлено, що починаючи з 1919 року, з утвердженням радянської влади в Україні, з виробленням нових державних засад, почали закладатися підвалини нової культурної політики. В її основу покладено створення пролетарської культури, „інтернаціональної” за своїм духом, яка відбивала ідеологію формування нового суспільства, нової людини.

Відповідно, першочерговим завданням культурної революції стало знищення „старих культур” з їх „національною обмеженістю”. Національна культура вважалася новою владою реакційною по своїй суті й була поставлена у важкі умови принципової підпорядкованості офіційної ідеології, головним критерієм якої стала відповідність системі класових вартостей.

Втілення в життя керівних державних настанов проходило через організацію щільного контролю над культурним життям. Одним із основних засобів ідеологічного контролю залишалася цензура. У цьому зв'язку був встановлений жорсткий ідеологічний контроль над книжковою торгівлею та приватними й кооперативними видавництвами, які видавали значну кількість україномовної суспільно-політичної, навчальної, художньої літератури. Вжито заходів щодо перекриття такого каналу постачання „ворожої” літератури, як імпорт друкованих видань.

Ідеологічній обробці піддані національні культурно-освітні організації, зокрема „Просвіти”, які мету свого існування вбачали у розвитку національної культури, мови, освіти селянства. Після невдалої спроби зробити їх знаряддям політичної агітації, нова влада поступово припинила їх діяльність.

Негативно впливала на стан національної культури в новому суспільстві й діяльність „Пролеткульту”. Ці новітні пролетарські культурно-освітні організації, як відомо, ставили собі за мету залучення мас до опанування так званого пролетарського мистецтва. Вони створювали в містах при фабриках та заводах робітничі студії, активно пропагували деструктивні теорії боротьби проти „старого буржуазного мистецтва”, протиставляючи українській культурі „конструктивні теорії” творчої розбудови нової культури. І хоча в Україні організації Пролеткульту не набули такого масового поширення, як то було в Росії, їх вплив залишався певний час помітним.

Під особливим ідеологічним контролем знаходилась й освіта. Її головною метою було комуністичне виховання мас та забезпечення виробництва кваліфікованими робітниками. Проте запровадження класового добору до вищих навчальних закладів, а також масові „чистки” студентства за ідеологічними ознаками перешкоджали одержанню українцями вищої освіти [4].

У цих соціокультурних умовах представники національної літературно-мистецької

інтелігенції прагнули зберегти своє право на власний моральний і естетичний кодекс. Їх мистецькі позиції базувалися на чіткому усвідомленні того, що за попередніх умов перебування українських теренів у складі російської імперії впродовж століть, жорсткої, детермінованої ідеологічними принципами, соціально-культурної політики пролетарської держави, структура національної культури була збідненою та спотвореною. Вони вважали, що через несприятливі історичні обставини, заборони українське мистецтво не пережило усіх етапів еволюції, стильових пошуків, притаманних європейській та, зокрема, російській культурі. Внаслідок цього достатньо глибоко поставала проблема реабілітації й освоєння культурної спадщини.

Завдяки плідній творчій праці цих митців національна культура протягом 20-х років вперше виходить із підпілля, репрезентує себе громадськості і за короткий період створює потужний культурний потенціал.

У той же час представники національної літературно-мистецької інтелігенції в умовах нової дійсності мусили перейти на радянські позиції, але при цьому поряд із революційним пафосом в їх творчості знаходимо й певні паростки національної культури. Такою була творчість письменників та поетів А.Головка, М.Зерова, М.Рильського, П.Филиповича, М.Драй-Хмари, О.Бургардта, П.Тичини, М.Терещенка, Ю.Яновського, Ю.Смолича, М.Йогансена; художників М.Бойчука, М.Бурачека, М.Глуценка, О.Довгаля, Г.Довженка, О.Мізіна, О.Павленка, М.Павлюка, І.Падалки, А.Петрицького, І.Северина, В.Седляра, В.Касіяна, М.Котляревської, В.Меллера, Ф.Кричевського; театральних режисерів Л.Курбаса, Г.Юри; композиторів, музичних діячів М.Леонтовича, М.Вериківського, П.Козицького, Д.Ревуцького, К.Квітки, Г.Хоткевича, Г.Верьовки, Ф.Попадича, П.Демуцького, С.Дрімцова, Я.Полфьорова та інших.

Протягом 20-х років вагомий вплив на розвиток музичного життя Харкова мала діяльність місцевої філії Всеукраїнського музичного товариства ім. М.Д.Леонтовича. До її складу увійшли провідні музичні діячі: С.Дрімцов, П.Козицький, М.Коляда, Ф.Богданов, В.Клебанов, В.Барабашов, В.Павкович, К.Богуславський, В.Ступницький, З.Заграницький, Б.Новосадський, Ю.Мейтус, С.Рибальченко [12].

У декларації „Жовтень в музику”, якою керувалась філія, були визначені основні ідеологічні засади її діяльності: „...організація всіх активно-революційних музичних сил; пробудження, виховання й організація музично-творчих сил робітництва та селянства; створення нових музичних цінностей широке використання їх та найкращих зразків всесвітньої музики для потреб робітництва, селянства й Жовтневої Революції; скерування своєї роботи у бік організаційний, науково-творчий, та видавничий; створення громадської бази для роботи, об'єднавши в собі весь активний музично-революційний елемент, розгорнення широкої музично-просвітньої роботи...” [2; 132]. Але попри класову настанову існування, головним стимулом її діяльності була ідея національного культурного будівництва.

Харківська філія музичного товариства ім. М.Д. Леонтовича охопила передові музичні сили міста і всю музичну роботу взагалі: музично-просвітницьку, науково-дослідну, композиторську, концертну, освітню, аматорську тощо.

Як свідчать тогочасні історичні матеріали [2; 3; 4], починаючи з 1923 року при філії щонеділі (по понеділках) проводились музично-просвітницькі вечори, на яких виступали провідні мистецтвознавці – К.Квітка, М.Грінченко, Я.Полфьоров, С.Дрімцов, П.Козицький, Й.Миклашевський, Ю.Ткаченко тощо, а також відомі інструменталісти, оперні співаки та кращі учні музично-освітніх закладів міста.

20-ті роки – це, як відомо, період суцільних експериментів в усіх галузях художньої культури і мистецтві зокрема. Саме тоді створюються численні експериментальні колективи, типу Персимфанс, Жінхоранс тощо, на базі яких сучасні композитори мали змогу проводити різноманітні експерименти, а публіка відчувати живий подих доби, відтворений в розмаїтті мистецьких форм.

Починаючи з 1924 року, представниками філії почали систематично влаштовуватись

„Суботники”, на яких демонструвалися (переважно з рукописів) нові твори композиторів та літераторів. Слід відзначити, що принцип поєднання музики й літератури для цих музично-просвітницьких вечорів був стрижневим. В їх програмах новотвори П.Козицького, хори і романси К.Богуславського співіснували з поезією М.Рильського, В.Косинки, Т.Осьмачки та з віршами літераторів „Плугу” й „Гарту”. З великою відповідальністю готувалися тематичні, музично-просвітницькі програми, присвячені творчості Й.С.Баха, Л.Бетховена, Р.Шумана, Ф.Шуберта, Й.Брамса.

Важливим напрямом діяльності членів місцевої філії цього музичного товариства була постійна підтримка творчих зв'язків із діячами культури Західної України. Протягом 1923-1928 рр. відбуваються „Галицькі вечори”, на яких виконувались твори С.Людкевича, В.Барвінського, О.Нижанківського, Ф.Колесси, Д.Січинського, Г.Топольницького. Окрім цього, були проведені вечори пам'яті Т.Шевченка, І.Франка, відбулись авторські вечори-зустрічі з Ф.Колесою та В.Барвінським. Спільно з цими музичними діячами проводились фольклорні експедиції, з'їзди кобзарів та лірників, що також певним чином спряло налагодженню творчих контактів між Сходом і Заходом республіки. Через цих композиторів передавались на Західну Україну ноти та книжки, надруковані композиторською майстернею філії [3; 10].

Аналіз тогочасних історичних джерел доводить, що науково-дослідну роботу у галузі музичного виконавства філія проводила через науково-дослідну асоціацію та композиторську майстерню.

До складу науково-дослідної асоціації увійшли провідні харківські мистецтвознавці – П.Рітер, Я.Полф'єров, С.Дрімцов, Б.Новосадський, П.Козицький, М.Миклашевський, Ю.Ткаченко, Л.Лісовський, О.Дзбанівський, С.Кравцов, С.Малютіна та інші. Почесним членом був запрошений відомий етнограф-фольклорист К.Квітка (Київ). Діячі музично-дослідної асоціації плідно працювали в секціях „акустики та вивчення інструментів”, „фізіології, вокальної творчості й вокального виконання”, „соціально-економічних основ в музиці”, „синтетичних проблем в мистецтві”, „вивчення творчості (авторів і виконавців)”, „вивчення аудиторії”, „методики й методології”, „етнографії” [12]. Вони здійснили значну методичну роботу: склали та видали збірники „Наукові записки Товариства”, „Музичне мистецтво на селі”, „Масовий спів”, „Мистецтво в клубі”, створили переклади тексту вокальної літератури на українську мову, опрацювали музичні архіви, рукописи М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, Я.Степового, брали активну участь у висвітленні актуальних проблем музичного мистецтва на сторінках тогочасної преси, зокрема журналів „Музика”, „Нове мистецтво”, „Червоний шлях”, „Всесвіт”, „Культура і побут”.

Вельми плідною залишалася діяльність композиторської майстерні філії товариства ім. М.Леонтовича. До її складу увійшли провідні харківські композитори С.Дрімцов, П.Козицький, М.Коляда, Ф.Богданов, В.Клебанов, В.Барабашов, В.Павкович, К.Богуславський, В.Ступницький, З.Заграничний, Б.Новосадський, Ю.Мейтус, С.Рибальченко, що, крім, власне, творчої діяльності, підготували значну кількість музично-педагогічної літератури: методичні посібники, серії репертуарних збірників „Музична бібліотека”, до яких увійшли фортепіанні, вокальні твори європейських, російських та українських композиторів, збірники, присвячених Т.Шевченкові та І.Франку, збірники революційних пісень, збірники творів для оркестрів народних й духових музичних інструментів та інш. Ця література друкувалася „Державним видавництвом України” (ДВУ) та нотним відділом самої філії [3; 12].

Асоціацією сучасної музики, яка працювала при філії на лабораторних засадах, проводилися щонеділі вечори, концерти-лекції, головним завданням яких було ознайомлення місцевої громади з сучасною західноєвропейською, російською та українською музикою.

Значний громадський резонанс, відображений у місцевій пресі, дістали концерти сучасної музики. Вартий уваги концерт камерної інструментальної сучасної музики за участю професорів Харківського музично-драматичного інституту: А.Тимошенко (віолончель) та М.Полєвського (рояль). Програму концерту склали твори російських та

європейських композиторів, що виконувались у місті вперше. Журнал „Нове мистецтво” з цього приводу зазначав: „Цінність цього концерту, не лише в популяризації маловідомих у нас творів, а й у їхній питомій вазі. Написана у строгому стилі соната (ор. 12) М.Мяковського, мистецьки зроблені три імпровізації (ор. 27) О.Гедіке, емоційно насичена поема (ор. 10) В.Крейна, варіації на українську тему В.Барвінського (рукопис) – все це твори, появу яких на нашій концертній естраді треба лише вітати. Виконавці досягли цілкового ансамблю і як найкраще виявили кожен з творів” [7; 9].

Також, за свідченням тогочасної преси, особливо пам’ятним став концерт за участю фортепіанного тріо у складі диригента Харківської державної опери А.Рудницького (фортепіано), професора Харківського музично-драматичного інституту І.Добржинця (скрипка) та соліста Державної опери З.Динова (віолончель). У ньому поряд із творами західноєвропейських композиторів – сюїти „Один день на селі” В.Гуссенса, „Тріо-фантазії” Й.Маркса, було вперше виконано з рукопису тріо сучасного західноукраїнського композитора В.Барвінського.

Окрім цього, заслуговує на увагу концерт, влаштований харківською філією товариства ім. М.Д. Леонтовича, присвячений відкриттю II Всеукраїнського з’їзду товариства. У концертній програмі брали участь кращі музично-виконавські колективи міста: оркестр народних інструментів (керівник В.Комаренко), духовий оркестр (керівник П.Леонтєв), Столична капела (керівник М.Вериківський). Виступи двох перших колективів були цікаві виконанням творів симфонічного характеру, зокрема, оркестром народних інструментів громадськості були репрезентовані такі твори, як сюїта „Лебедине озеро” П.Чайковського, „Танок скоморохів” з опери „Снігуронька” М.Римського-Корсакова. У виконанні духового оркестру пролунали увертюра до опери „Рієнці” Р.Вагнера, „Фантазія на українські теми” С.Драненка, фінал сюїти „Козак Голота” П.Козицького та Марш з опери „Любов до трьох помаранчів” С.Прокоф’єва. Столична капела виступила з тематичною програмою „Музика народів СРСР”. Місцева критика на сторінках преси відзначала: „Виконання цими колективами зазначеної програми ставить їх в число дійсно мистецьких музичних закладів, що особливо цінно при їхній роботі в широких робітничих та червоноармійських масах” [5; 8].

Протягом 20-х років за ініціативою діячів філії товариства ім. М.Леонтовича у Харкові відбулись гастролі провідних вітчизняних та європейських музикантів: О.Глазунова, В.Бердяєва, Ф.Штідрі, О.Гольденвейзера, М.Горовіца, К.Ігумнова, Г.Когана, Г.Гінзбурга, Р.Глієра, М.Біхтера, С.Прокоф’єва, Л.Собінова, Г.Пірогова, А.Альшванга, О.Рябова, Л.Ліпковського, А.Нежданової, Д.Смірнова, Е.Петрі (Берлін), Л.Сироти (Відень), Ж. Марше, М.Метнера, О.Боровського (Париж) тощо.

Проведений нами аналіз засвідчив, що значний внесок у розвиток та пропаганду національної музичної культури зробив видатний музичний діяч Г.Хоткевич. Так, у 1922 році у Харкові він організував художньо-вокальний квартет у складі артистів опери: В.Образцової (сопрано), Є.Римської-Корсакової (меццо-сопрано), М.Маміна (тенор), О.Ткаченка (бас), Л.Петрова (фортепіано). Головною метою діяльності колективу стала популяризація вокальних творів сучасних композиторів.

Протягом двох років існування квартету за ініціативою Г.Хоткевича проведені цикли оригінальних тематичних концертів, серед яких особливий громадський резонанс дістали „Вечір Т.Шевченка”, що відтворив програму першого ювілейного концерту, влаштованого в пам’ять поета студентами Харківського університету 1862 р.; „Вечір І.Франка”, поставлений в декоративній обстановці; „Концерт вокально-інструментальної музики”; „Концерт із творів Г.Хоткевича”; „Вечір вокальної музики К.Стеценка, Я.Степового, П.Сениці”; тематичні концерти „Весна в творах світових українських композиторів”, „Народна пісня – гуцульська, бойківська, лемківська, буковинська та угорська”, „Український анонімний романс ХІХ століття”, „Оперні і вокальні твори зарубіжних [6; 125].

У 1924 році за ініціативою Г.Хоткевича було організоване вокальне товариство „Мітус”. Воно консолідувало кращі оперні сили міста: М.Литвиненко-Вольгемут,

В.Баратова, О.Ніколаєвська, В.Островська, О.Ткаченко, Ю.Ткаченко, П.Цесевич, О.Тишко та інш. Головним завданням його діяльності було сприяння розвитку вокального мистецтва й пропаганді його серед широких кіл робітників та селянства. Виконавськими силами товариства проведені цикли тематичних концертів „Зима в музиці”, „Вечори української пісні”, на яких пролунали твори М.Лисенка, П.Сениці, Я.Степового, К.Стеценка, Г.Хоткевича, В.Костенка, Г.Артемовського, М.Коляди, П.Сениці, М.Вериківського та інш. [6; 126].

У другій половині 20 – початку 30-х років у Харкові визначну роль у централізованій організації музичним самодіяльним рухом відіграло Музичне бюро, до складу якого увійшли провідні фахівці міста: Д.Кессель, О.Брижаха, В.Комаренко, П.Леонтьєв, Б.Новосадський, І.Ницай, які систематично проводили заходи, спрямовані на поширення та піднесення музичної самодіяльності: перегляди роботи самодіяльних гуртків, окружні та міські олімпіади, конкурси-огляди, виставки тощо.

Значну увагу діячі Музичного бюро приділили роботі з виявлення, відбору, підготовки та перепідготовки кадрів музичної самодіяльності. При всіх галузях самодіяльного музичного мистецтва були створені методичні комісії, для керівників самодіяльних колективів влаштовані курси підвищення кваліфікації та методичні семінари.

Окрім цього, членами Музичного бюро проводилось систематичне оновлення репертуару самодіяльних гуртків. Так, крім постійних консультацій при бібліотеці Харківської окружної ради профспілок, було відкрито музичний відділ, у якому зібрано чимало цінних репертуарних збірників та методичної літератури.

Важливим було й те, що діячі Музичного бюро встановили міцні творчі зв'язки з професійними колективами та музичними організаціями міста, зокрема на допомогу музичній самодіяльності композиторською майстернею місцевої філії товариства ім. М.Леонтовича були видані збірники: „Музична грамота” К.Богуславського (Х., 1928), „Основні елементи музичної теорії” А.Бабія (Х.-К., 1930), „Практичний підручник елементарної теорії музики” В.Костенка (Х., 1930), „Елементарний курс науки гармонії” Я.Парфілова (Х., 1930), „Масовий спів” (Х., 1927), „Масові форми музичної роботи” П.Козицького (Х., 1928), „Музичне виховання в трудшколах” І.Мацегора (програмові матеріали та методичні рекомендації, Х., 1928), „Мистецтво в клубі” К.Богуславського (Х., 1928) з методичними вказівками та порадами щодо організації й проведення масової музичної роботи [12].

Проблеми музичного самодіяльного руху, що став характерною рисою тогочасного культурного життя, постійно порушувались на сторінках періодичних видань – журналів „Нове мистецтво” (1925-1928 рр.), „Культробітник” (1927-1930 рр.), „Музика масам” (1928-1930 рр.) у публікаціях провідних музикознавців Я.Полфьорова, Ю.Ткаченко, І.Ницай, П.Козицького, Б.Новосадського.

За ініціативою та сприянням діячів Музичного бюро 4 квітня 1929 року у Харкові була відкрита навіть Робітнича консерваторія, головним завданням якої стало обслуговування робітничого та клубного активу, а також надання музичного виховання робітників, не відриваючи їх від виробництва.

Музичним бюро розроблений навчальний план цього вищого навчального закладу, що передбачав індивідуальне навчання грі на музичних інструментах: фортепіано, струнно-смичкових, домрі, балалайці, гармоніці. У той же час обов'язковими теоретичними предметами стали історія музичної культури, нотна грамота, методика організації хору, оркестрів та ансамблів. За свідченням тогочасної преси, у перші роковини у консерваторії навчалось близько 400 слухачів, існував хор та оркестр народних інструментів.

Отже, плідна організаторська та музично-просвітницька робота діячів музичної інтелігенції Харкова значно активізувала процес становлення української музичної культури та заклала міцну основу для подальшого її розвитку.

Джерельні приписи

1. Винниченко В. Відродження нації. В 3-х ч. / Володимир Винниченко. – К.: Політвидав України, 1990. – Ч. 1. – 348 с.
2. Козицький П. Всеукраїнське музичне Товариство ім. М.Леонтовича в його минулому, сучасному і в перспективах / Петро Козицький // Музика. – 1924. – № 4.
3. Козицький П. Харківська філія Музичного товариства ім. М.Леонтовича та її завдання / Петро Козицький // Культура і побут. – 1925. – №7. – С. 10-12.
4. Кручек О.А. Становлення державної політики УСРР у галузі національної культури (1920-1923 рр.) / О.А. Кручек. – К.: Інститут історії України НАН України, 1996. – 49 с.
5. Полфьоров Я. Концерти Всеукраїнського музичного товариства ім. М.Леонтовича / Яків Полфьоров // Нове мистецтво. – 1927. – № 4.
6. Супрун Н.О. Гнат Хоткевич – практик і теоретик кобзарського мистецтва: монографія / Надія Супрун. – Рівне: Ліста, 1997. – С. 125-127.
7. Ткаченко Ю. Концертна естрада в Харкові / Юрій Ткаченко // Нове мистецтво. – 1926. – № 5.
8. Розовик Д.Ф. Національно-культурне будівництво в Україні у 1917-1920 рр.: Автореф. дис... докт. іст. наук.: 07.00.01/ Д.Ф. Розовик. – К., 2004. – 29 с.
9. Виткалов В.Г. Українська культура: сторінки історії XX століття: монографія / Володимир Виткалов. – Рівне: Вертекс, 2004. – 640 с.
10. Каневська Г.Г. Павло Іванович Сениця. Життєвий і творчий шлях музиканта: монографія / Г.Г. Каневська, В.Г. Виткалов. – Рівне: Волинські обереги, 1999. – 381 с.
11. Основи художньої культури. В 2-х частинах. Ч. 2. / За ред. В.Лозового та Л.Анучиної. – Харків: Основи, 1999.
12. Див.: Історія української музики. В 6-х т. Т. 4 (1917-1941). – К.: Наукова думка, 1992. – 614 с.

Резюме

У статті досліджуються основні аспекти діяльності музичної інтелігенції Харкова 20 – початку 30-х років XX століття як важливого чинника формування та становлення музичної культури Слобожанщини в контексті тогочасних соціокультурних процесів.

Ключові слова: Харків, соціокультурні процеси, музична інтелігенція, національно-музична культура, організаторська, музично-просвітницька діяльність.

Summary

The article is devoted to the basic aspects of activity of musical intelligentsia of Kharkov are examined 20th beginning of 30th of XX age as important factor of forming and becoming of musical culture of Slobozhanschiny in the structure of that time historical users.

Key words: Kharkov, historical processes, musical intelligentsia, national musical culture, organizational, musically-elucidative activity.

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ: ВИТОКИ, ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Питання функціонування і розвитку народно-інструментального мистецтва України були і залишаються об'єктом досліджень вітчизняних учених. Так, вагомим внеском у сферу народно-інструментальної музики є низка праць М.Давидова, присвячена висвітленню проблем збереження і функціонування народного музичного інструментарію, створення репертуару, розвитку професійного навчання на народних інструментах. Дані питання знайшли своє відображення також й у роботах А.Гуменюка, В.Дейнеги, П.Іванова, М.Імханицького, В.Комаренка, Мих. Лисенка, О.Ільченка, Ю.Лошкова, О.Трофимчука, Л.Черкаського та ін. Однак, попри значимість доробку вчених, у вітчизняному мистецтвознавстві помітно бракує досліджень, присвячених висвітленню особливостей становлення і розвитку народно-інструментальної музики України. Відтак, метою даної статті є аналіз й узагальнення провідних тенденції розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні.

Народно-інструментальне мистецтво залишається однією з органічних складових національної музичної культури. Тому становлення народно-інструментальної музики пов'язане із загальним процесом розвитку української музичної культури, що формувалась протягом багатьох століть. Численні історико-літературні документи, матеріали археологічних розкопок, пам'ятки архітектури містять відомості про різні види народного музичного інструментарію (струнно-смичкові, струнно-щипкові, духові й ударні інструменти), що використовувався у давніх східних слов'ян. За свідченнями візантійських істориків, слов'яни „употреблены были при инструментальной мусике...” [3; 126-127].

Етап виникнення української народно-інструментальної музики безпосередньо пов'язаний з її використанням у трудовому житті народу. Вона набула поширення в побуті і обрядах народних мас і виконувала в основному прикладні функції. Досить високого рівня розвитку народно-інструментальна музика досягла у період Київської Русі. Про це свідчать літописи, згадки іноземних істориків, мандрівників, пам'ятки образотворчого мистецтва, усна народна творчість.

Важливу роль у процесі розвитку народно-інструментального мистецтва у згаданий період відіграли скоморохи – мандрівні музиканти, співаки, танцюристи, актори. Вони були виконавцями світського і народного мистецтва, учасниками різних обрядових дійств, весіль та інших родинних свят. До складу їх ансамблів входили струнні інструменти (гуслі, домри, гудки), до яких додавались волинки, ріжки, бубни. Отже, скомороство відіграло позитивну роль у розвитку української музичної культури загалом і народно-інструментальної музики зокрема.

Водночас розвиток української музичної культури протягом багатьох століть відбувався у світлі розвитку співочого начала – це пов'язано з діяльністю православної церкви, відправи якої будувалися виключно на вокальній музиці. Служителі християнського культу жорстоко переслідували творців і носіїв народно-інструментальної музики, яка широко побутувала в народному і князівсько-дружинному середовищах.

Наприкінці XI – початку XII ст. умови розвитку і загальний характер української музичної культури значно змінюються. Настає період феодальної роздробленості і утворюється низка окремих князівств. У XIII столітті внаслідок монголо-татарської навали відбувається занепад могутньої держави Київської Русі. Загалом, монголо-татарське іго надовго загальмувало культурну еволюцію на українських землях. Були знищені численні міста і поселення, втрачена культурна еліта. Тому, власне, основним репрезентантом української народності, що утворилася в цей час, виступало саме народне музичне мистецтво, де формувалася ґрунт для подальшого розвитку національної музичної культури.

У XVI-XVIII століттях простежуються яскраві тенденції національно-культурного пробудження, що спричинили розквіт української культури. Продовжує розвиватися і українська музична культура. У цей період з'являється новий музичний інструментарій (кобза, бандура, ліра), що мав велику популярність серед різних прошарків українського суспільства. Інструментальна музика відігравала значну роль у житті і побуті козацтва. У Запорізькій Січі широко використовуються духові і ударні музичні інструменти (труби, сурми, литаври, барабани та бубни) [9; 453-454]. У XVI столітті із появою скрипки в Україні виникають ансамблі троїстих музик, діяльність яких учені вважають важливим чинником формування української народно-інструментальної музики [12; 26]. На думку деяких дослідників, створення цих ансамблів пов'язане із функціонуванням музичних цехів. Відомо, що до музичних цехів, що виникли в українських містах протягом XVI-XIX ст., входили скрипалі, цимбалісти, органісти, бубністи, виконавці на духових інструментах [18; 34]. Цехові музиканти об'єднувалися в народно-інструментальні ансамблі, до складу яких входили скрипки, цимбали, сопілки і обслуговували родинно-побутові свята, народні гуляння, вечорниці та інші заходи [18; 43]. Відомостей про репертуар інструментальних ансамблів цехових музикантів майже не збереглося. Проте вітчизняні вчені зазначають, що це були інструментальні мелодії, що супроводжували весільний обряд (марші, вітальні мелодії гостям тощо) і танцювальна музика [18; 43]. У музичних цехах відбувалося становлення форм народно-інструментального ансамблевого виконавства.

У XIX столітті на українських землях розгорнулося національно-культурне відродження. У цей період з'являється українська національна інтелігенція, яка виявляє зацікавленість до історії, мови та культури свого народу. Зростає інтерес й до народної пісні, народних музичних інструментів, започатковується збирацька фольклористична діяльність.

У цей час проводиться низка концертів, лекцій, вистав, учасниками яких були народні музиканти (кобзарі, лірники, скрипалі) та інструментальні ансамблі. Разом із цим відбувається становлення професійного музичного мистецтва, яке значно впливало на розвиток народно-інструментальної музики. Зростає рівень майстерності народних виконавців, оновлювався репертуар, музиканти ознайомлювалися з новими манерами гри, специфічними прийомами і штрихами.

XX ст. позначене потужним розвитком народно-інструментального мистецтва. Зароджується професійна музична освіта. Так, у 1904 році з ініціативи М.Лисенка в Києві заснована Музично-драматична школа, що стала центром спеціальної музичної і театральної освіти. Тут же у 1908 році було відкрито клас бандури, який очолив відомий український кобзар І.Кучугура-Кучеренко.

Із середини 1920-х – початку 1930-х рр. республіка в умовах жорстокої централізації здійснила курс українізації. Вказаний період у розвитку вітчизняної культури М.Семчишин визначає „найважливішим і найпліднішим” [16; 425]. Розвивається українська преса, наука, освіта, мистецтво.

Духовно-культурне піднесення цієї доби позитивно впливало і на розвиток музичної культури України. У широкої громадськості виникає неабияка зацікавленість національним народним мистецтвом і зокрема народними музичними інструментами – кобзою і бандурою, що зумовило появу великої кількості самодіяльних ансамблів і капел бандуристів. Так, у 1918 році організовано Першу київську художню капелу бандуристів (від неї веде родовід Національна капела бандуристів України), якою керував В.Ємець [11; 517]. У 1922 році на Миргородщині створено капелу бандуристів ім. М.Кравченка, що виступала на сільськогосподарській виставці у Москві [2]. У 1925-1928 рр. організовано капели бандуристів у Харкові, Полтаві, Конотопі, Шишаках, Крюкові, Умані, Одесі, Борисполі [14; 26-28]. Створення подібних капел набуває масового характеру. У свою чергу їх поширення сприяло удосконаленню народного музичного інструментарію. На початку своєї творчої діяльності капели бандуристів використовували бандури-прими. У 1922-1925 рр. Л.Гайдамака разом зі С.Снігирьовим розробили конструкцію діатонічно-хроматичних

оркестрових бандур (п'ікколо, прими, басы), які застосовувалися в ансамблях та капелах бандуристів.

Характерним явищем розвитку художньої творчості було створення різноманітних самодіяльних, професійних різних за складом ансамблів і оркестрів народних інструментів. Так, активний пропагандист народних музичних інструментів В.Комаренко ще 1908 року організував домрово-балалаєчний оркестр із робітників і службовців заводу „Гельферіх-Саде”. У 1909 році музикант створив домрово-балалаєчний оркестр при Харківському товаристві „Просветительный досуг”. У 1920 році при Харківському губернському відділі народної освіти почав функціонувати перший професійний оркестр народних інструментів, засновником та керівником якого також був В.Комаренко. Цей колектив став своєрідною творчою лабораторією у справі створення репертуару і удосконалення художньої майстерності. У 1922 р. організовано самодіяльний оркестр народних інструментів при Миколаївському суднобудівному заводі, очолюваний талановитим музикантом М.Маніловим [8; 31]. У Сумах, Луганську, Києві – при заводах „Арсенал”, „Більшовик”, клубі залізничників ім. М.В.Фрунзе теж були створені домрово-балалаєчні оркестри. Згодом вони досягли досить високого рівня майстерності і визнання у сфері самодіяльної художньої творчості.

Поруч із цим, Л.Гайдамакою, М.Гелісом, М.Радзівеським у Харкові, Кременчуці та Києві організовано мандолінні („неаполітанські”) та українські народні оркестри, що досить успішно провадили свою творчу діяльність [15; 7].

У 20-х рр. ХХ столітті запроваджується академічне професійне навчання на народних інструментах. У 1921 році в Харкові у музичній професійній школі відкрито клас народних інструментів (домра, кобза, мандоліна, балалайка, бандура, цимбали). Випускники цього навчального закладу отримували кваліфікації оркестранта, соліста, інструктора народних інструментів. Із 1922 року в Україні функціонувало понад тридцять музичних професійних шкіл і в більшості із них створені класи народних інструментів [1; 18]. У 1924 р. у Києві, в Державному музичному технікумі, що працював на засадах вищого навчального закладу, також почали навчати грі на народних інструментах. У цьому ж році у Харківському музично-драматичному інституті на базі капельмейстерсько-хорового факультету відкрито клас народних інструментів. Першими викладачами стали В.Комаренко (клас домри, оркестровий клас) та М.Даньшев (клас балалайки). У 1926 р. тут відкрито клас бандури, який упродовж 12 років вів Г.Хоткевич. Цього ж року у Харківському музично-драматичному інституті організовано кафедру народних інструментів, яку очолив В.Комаренко [5; 8], на якій створювалися і запроваджувалися у життя програми підготовки виконавців на народних інструментах.

Отже, підготовка виконавців на народних інструментах у цей період велася на всіх музично-освітніх рівнях і охоплювала вищий навчальний заклад (інститут), середню ланку (технікум) і початковий щабель (школу). Це свідчить про те, що у 1920-х рр. були закладені надійні підвалини розвитку академічного професійного навчання на народних інструментах у наступний період.

У 1934 році в Київській консерваторії, що готувала фахівців вищої кваліфікації з різних спеціальностей, почали готувати й виконавців на народних інструментах. У 1938 р. у цьому навчальному закладі засновано кафедру народних інструментів, де здобували освіту спеціалісти в галузі народних інструментів – виконавці, диригенти, педагоги.

Організатором і першим викладачем класу народних інструментів (а згодом – кафедри) Київської консерваторії був видатний педагог і музикант М.Геліс. Митець, вивчаючи різні методики, виконавські стилі, інтерпретації музичних творів провідними музикантами того часу, відбираючи все корисне і доцільне та на основі власного педагогічного досвіду розробив методику навчання грі на народних інструментах. Згодом вона стала відомою як київська школа гри на народних інструментах.

У 1950-1960-х роках відбувається становлення стрункої державної системи музичної освіти, що охоплювала музичну школу, музичне училище і консерваторію. У консерваторіях

Одеси (1949 р.), Харкова (1951 р.), Львова (1951 р.), Донецька (1968 р.) відкриваються кафедри народних інструментів, на яких починають вирішуватися проблеми теорії і методики викладання. Велике значення для розвитку народно-інструментального мистецтва мало відкриття у 1951 році у Київській консерваторії першої в СРСР виконавської аспірантури з народних інструментів, що готувала викладачів для кафедр народних інструментів вищих навчальних закладів.

Слід відмітити, що надзвичайно важливою подією у становленні народно-інструментальної музики стала організація професійних українських оркестрів народних інструментів (Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення (1959 р.) і Оркестру українських народних інструментів Музично-хорового товариства УРСР (1969 р.). Створення цих колективів зумовило потребу у висококваліфікованих виконавцях на народних інструментах і диригентах із професійною музичною освітою.

Важливим етапом у розвитку народно-інструментального мистецтва у згаданий період стало удосконалення народного музичного інструментарію. Особливо це стосувалося групи духових народних інструментів. Так, у 1960 році за описом Г.Хоткевича В.Зуляк виготовив сурму і ввів її до складу Мельнице-Подільського оркестру. Відомо, що сурма конструкції Г.Хоткевича мала сім отворів, а В.Зуляк зробив інструмент із десятима ігровими отворами; за допомогою комбінованої аплікатури з'явилась можливість видобувати хроматичний звукоряд.

Д.Демінчук у 1971 році створив сурму, що мала дванадцять ігрових отворів і хроматичний звукоряд. Як відомо, цей інструмент був досконалішим щодо видобування хроматичного звукоряду.

Значного удосконалення зазнала і сопілка. Велика роль у цьому належить майстрам-конструкторам Є.Бобровникову, Д.Демінчуку, В.Зуляку, Н.Матвєєву, І.Скляру, О.Шльончику та ін. Спочатку вони виготовляли інструменти емпіричним шляхом, вибираючи з останніх ті, що мали найкращий стрій. І.Скляр першим здійснив спробу обґрунтувати на основі законів акустики розміри сопілок (довжину, діаметр та місце свердління отворів). Він сконструював шестиотворні сопілки із запасними целулоїдними обручками, за допомогою яких інструмент перестроювався в різні тональності [17]. Це стало першим кроком в удосконаленні сопілки. У 1970 році Д.Демінчук виготовив хроматичну сопілку на десять отворів, що була значно досконалішою щодо строю, ніж сопілка на шість отворів. Таким чином збільшилися технічні можливості інструмента, розширилось коло тональностей, поліпшилася чистота інтонації.

У 70-х рр. ХХ століття К.Євченко і Г.Федькин виготовили козацькі труби. Інструмент К.Євченка мав сім ігрових отворів, дерев'яний мундштук, стрій – ре мажор. Діапазон інструмента у межах октави. Козацька труба Г.Федькина була дещо досконалішою. Вона мала дев'ять ігрових отворів, металевий мундштук і значно ширший діапазон – від до першої до фа третьої октави. Інструмент мав яскравий тембр із металевим відтінком.

Певного удосконалення зазнав і струнний музичний інструментарій. У 1960-х рр. В.Зуляк створив сім'ю п'ятиструнних ладкових кобз (мала, середня, велика), що входили до складу Мельнице-Подільського народного оркестру. І.Скляр сконструював три варіанти ладкової кобзи. Перші дві були чотириструнними, без приструнків, третя мала дванадцять басів на грифі і три приструнки, що розміщені на другому грифі з ладками [10; 84].

М.Прокопенко на початку 70-х рр. ХХ століття створив акомпануючі кобзи – інструменти, що мали шість і сім струн. Стрій акомпануючої кобзи майстра відповідав строю семиструнної гітари. На основі чотириструнної домри, яку виготовив Г.Любимов ще у 1908 році, М.Прокопенко також сконструював сім'ю оркестрових ладкових кобз, що складалася з кобзи-прими, альту, тенора, баса і контрабаса [7; 38].

Із 1967 року Чернігівська фабрика музичних інструментів стала централізовано виготовляти два зразки бандури конструкції І.Скляра: бандуру без перемикання тональностей і хроматичну бандуру з механічним перемиканням тональностей, яка об'єднала виконавські і технічні можливості двох типів інструментів – київського і харківського. Ця

бандура була досконалим концертним інструментом, у якому покращилося звучання, збільшилися діапазон і сила звуку, ширшими стали технічні можливості.

Із 80-х рр. XX століття Львівська фабрика музичних інструментів „Трембіта” випускала бандури з механізмом перемикання тональностей музичного майстра і педагога В.Герасименка. Цей інструмент, на відміну від бандури І.Скляра, був значно легший, тому що мав не довбаний корпус, а набраний з окремих клепок. Він також був оснащений компактним механізмом для перемикання тональностей і відзначався витонченим сріблястим звуком.

Як бачимо, вдосконалення та реконструкція народного музичного інструментарію у 1960-1980-х рр. сприяли розвитку народно-інструментальної музики України.

Початок 90-х рр. XX ст. – період становлення незалежності української держави. У цей час зростає потяг до джерел історії та культури України, з'являється зацікавленість традиційною народною практикою, найкращими зразками фольклору. Звісно, це призвело й до значної активізації процесу розбудови музично-культурного життя.

Разом із тим, у культурі України досліджуваного періоду спостерігаються й інші тенденції, які відзначають вітчизняні вчені. Внаслідок економічної кризи (кінець 80-х – початок 90-х рр.) відбувся розпад традиційно централізованої, одержавленої галузі культури.

Помітними залишалися проблеми щодо підприємств музичної промисловості. З 1990-х рр. проблема музичного інструментарію стала однією з найголовніших і найактуальніших проблем народно-інструментального виконавства. Переважна більшість продукції Чернігівської та Львівської фабрик музичних інструментів не відповідала якісним вимогам. Особливо проблемним було і залишається налагодження випуску в необхідній кількості інструментів, які використовують у своїй діяльності народні оркестри (бандур, кобз, цимбалів, духових дерев'яних інструментів). Дані інструменти виготовлялися переважно окремими майстрами в обмеженій кількості. Все це гальмувало розвиток народно-інструментального мистецтва та виконавства.

Водночас, слід відмітити, що сучасний етап розвитку народно-інструментальної музики характеризується значним удосконаленням народного музичного інструментарію. Деякі майстри виготовляють народні інструменти в незначній кількості. Так, відомий український бандурист і майстер Р.Гриньків у 1999 році створив для власної концертної діяльності нову київсько-харківську бандуру, що значно розширило виконавські можливості. Майстер збільшив резонаторний отвір, підняв струни над декою – це істотно вплинуло на звукоутворення. Новим також є введення демпфера, який виконує функцію не лише глушителя, а й регістра, тим самим надаючи інструментові різного тембрального забарвлення [4; 103].

Значного вдосконалення зазнали і цимбали. Великий внесок у реконструкцію цього інструмента й у створення українського сучасного варіанту концертних цимбалів зробили Г.Агратіна, Д.Попічук, В.Руденко, П.Теуту. Вони розробили власні різновиди малих і середніх цимбалів, взявши за основу угорські зразки, але з використанням окремих елементів традиційних українських інструментів [6; 69]. У 1998 році Т.Баран на основі власних досліджень та попередніх креслень виготовив удосконалений зразок цимбалів системи „Шунда”. Сучасний український майстер І.Дутчак (сmt. Богородчани Івано-Франківської області) за створення власного зразка цимбалів був нагороджений навіть грамотою на Світовому конгресі цимбалістів, проведеному у Львові 2002 року.

Музичний майстер Ю.Збандут також активно удосконалює кобзу. У 2002 році він створив кобзу з новою акустичною розробкою – системою замкненої ударної музичної хвилі, завдяки чому цей інструмент набув виразного сріблястого звучання. Згодом Ю.Збандут виготовив цілу сім'ю кобз (прима, альт, тенор, бас, контрабас), що знайшла успішне застосування в оркестрі народних інструментів Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України А.Дубина).

Сучасний період розвитку народно-інструментального мистецтва позначений жанрово-стильовою розмаїтістю репертуару. Основну його частину складають оригінальні твори,

перекладення (інструментовки) класичної музики, обробки (транскрипції) народних мелодій, сучасний авангард. Сьогодні утворився великий пласт української музики, створеної для народних інструментів, що посів вагоме місце в музичній культурі України. Серед композиторів, які присвятили свою творчість народним інструментам варто назвати імена А.Білошицького, В.Власова, А.Гайденка, М.Дремлюги, В.Зубицького, В.Івка, В.Кирейка, Я.Лапинського, В.Міхеєва, В.Подгорного, К.Цепколенко, Ю.Шамо та ін. Їхні твори характеризуються творчими спробами поєднати народну традицію з жанрами професійної музики (інструментальний концерт, токато тощо) та сучасним музичним мисленням. Здійснюються спроби синтезувати фольклорний мелос із музичною стилістикою джазу, естради тощо.

Отже, репертуар для народних інструментів збагатився новаторськими в жанрово-стильовому та виконавському плані творами вітчизняних композиторів. Це сприяє урізноманітненню виконавської палітри, розширенню тембрально-колеристичних можливостей, використанню нових засобів виразності інструментального звучання.

Слід відзначити, що упродовж свого нетривалого існування, у порівнянні з іншими жанрами академічної музики, у сфері народно-інструментального мистецтва створено солідну методологічну базу, що включає 3 докторські та понад 30 кандидатських дисертацій, 15 підручників, низку посібників, монографій [7]. Зокрема, ґрунтовно розроблено теорію формування виконавської майстерності (докторська дисертація М. Давидова, низка кандидатських дисертацій – Ю.Бая, В.Самітова, В.Шахова, В.Шарова, В.Князева, Є.Іванова (баян), Н.Брояко (бандура), Л.Матвійчук (домра), теорію та історію народно-оркестрового виконавства (докторська дисертація О.Ільченка, кандидатські дисертації М.Лисенка-Дністровського, Ю.Лошкова, О.Трофимчука, Т.Сідлецької), теорію перекладення творів для оркестру народних інструментів (кандидатська дисертація В. Дейнеги), теорію народно-інструментального ансамблевого виконавства (кандидатська дисертація Л.Пасічняк), теорію виховання духовного потенціалу музиканта-виконавця (докторська дисертація О.Олексюк). Низка дисертаційних досліджень вітчизняних учених присвячена висвітленню історичного розвитку народного музичного інструментарію і окремих жанрів народно-інструментального мистецтва. Серед них – кандидатські дисертації Т.Барана, О.Незовибатька (цимбали), Р.Безуглої, Д.Кужелева (баянне мистецтво), В.Дудчак, Н.Морозевич, В.Мішалов (бандурне мистецтво), Є.Бортника (домрове мистецтво).

Звідси можна визначити провідні тенденції народно-інструментального мистецтва на сучасному етапі:

- здійснення підготовки виконавців на народних інструментах на всіх музично-освітніх рівнях (музична школа, музичне училище, музична академія, виконавська асистентура);
- використання удосконаленого народного музичного інструментарію;
- жанрово-стильова розмаїтість репертуару (оригінальні твори, перекладення класичної музики, обробки народних мелодій, сучасний авангард);
- поєднання народного мелосу з музично-стильовими особливостями професійної музики;
- створення потужної методологічної та науково-теоретичної бази народно-інструментального мистецтва;
- активна популяризація народно-інструментального жанру.

Однак, слід відзначити, що в сучасних умовах помітними є ознаки спаду популярності народно-інструментальної музики. Це значною мірою пов'язано з процесами в економічній, соціальній, політичній сферах нашої держави. Тому нагальною є потреба збереження і розвитку народно-інструментального мистецтва України як унікального різновиду європейської культури.

Джерельні приписи

1. Бортник Е. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей: автореф. дисс... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Е.Бортник. – К., 1981. – 26 с.
2. Відділ рукописів ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – Ф. 46-2. – Од. зб. 82. – Арк. 95.
3. Гаркави А. Сказания мусульманских писателей о славянах и русских (с пол. VII в. до конца X века по Р.Х.) / А.Гаркави. – СПб., 1870. – 308 с.
4. Гриньків Р. Конструкція бандури // Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ-ХХІ ст.: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (23-28 березня 2003 р.) / ред.-упор. М.А. Давидов. – К.: Нац. муз. академія України ім. П.І. Чайковського, 2003.
5. Грудіна Д. Державний музично-драматичний інститут у Харкові / Д.Грудіна // Нове мистецтво. – 1927. – № 8. – С. 8-10.
6. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: посібник / М.Давидов. – К.: НМАУ, 1998. – 224 с.
7. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник / М.Давидов. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 419 с.
8. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики: в 2 ч. / В.Довженко. – Ч. 2. – К.: Музична Україна, 1967. – 319 с.
9. Дядиченко В. Нариси суспільно-політичного устрою Лівобережної України кінця ХVІІ – поч. ХVІІІ ст. / В.Дядиченко. – К.: Вид. АН УРСР, 1959. – 532 с.
10. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів / П.Іванов. – К.: Музична Україна, 1981. – 110 с.
11. Історія української музики: В 6 т. / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М.Т. Рильського. – Т. 4.: 1917-1941 / ред. колегія Л.Пархоменко, О.Литвинова, Б.Фільц. – К.: Наукова думка, 1992. – 616 с.
12. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури / В.Лапсюк // Музика. – 1981. – № 6. – С. 25-26.
13. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко: монографія / Ю.Лошков. – Харків: ХДАК, 2002. – 113 с.
14. Полотай М. Мистецтво кобзарів Радянської України / М.Полотай // Радянська музика. – 1940. – № 6. – С. 23-34.
15. Радзієвський М. Оркестр народних інструментів „МІК” / М.Радзієвський // Музика масам. – 1928. – № 2.
16. Семчишин М. Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу / М.Семчишин. – 2-е вид., фототипне. – К.: АТ „Друга рука”; МП „Фенікс”, 1993. – 550 с.
17. Скляр І. Подарунок сопілкарям / І.Скляр. – К.: Мистецтво, 1968. – 58 с.
18. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (ХVІ-ХІХ) / Б.Фільц // Українське музикознавство. – Вип. 17. – К., 1982. – С. 33-45.

Резюме

Узагальнено провідні тенденції розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні. Відзначено, що народно-інструментальний жанр характеризується здійсненням підготовки виконавців на народних інструментах на всіх музично-освітніх рівнях; використанням удосконаленого народного музичного інструментарію; жанрово-стильовою різноманітністю репертуару; поєднанням народного мелосу з музично-стильовими особливостями професійної музики; створенням потужної методологічної та науково-теоретичної бази; активною популяризацією народно-інструментальної музики.

Ключові слова: народно-інструментальне виконавство, інструментарій, професійна музика.

Summary

There has been given analyses and generalized the main tendencies of the development of the folk-instrumental art in Ukraine in the following article. It was noted that the folk-instrumental genre today is characterized by carrying out the preparation of performers on the folk instruments at all musical educational levels; using the improved folk musical instruments; genre and style diversity of the repertoire; combining the folk melody with the musical and style peculiarities of professional music; creation of considerable methodological scientific and theoretical base; active popularization of folk-instrumental music.

Key words: Folk-instrumental carrying out, tool, professional music.

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА АНСАМБЛЕВА МУЗИКА КАЛЕНДАРНИХ ТА СІМЕЙНО-ПОБУТОВИХ ОБРЯДОВИХ ДІЙСТВ НА ГУЦУЛЬЩИНІ

Упродовж багатьох століть формувалась система „живої” традиції ансамблевого виконавства на народних інструментах на теренах Гуцульщини. Скрипкова, цимбальна, сопілкова, трембітальна, дзвонарна, теленкова, дрімбальна, бубонна інструментальні традиції досліджуваної території носять локальний характер побутування у контексті як сольного, так і ансамблевого виконавства.

Фольклорні традиції гуцульської народно-інструментальної ансамблевої музики стали предметом вивчення етноінструментознавства ще на початку ХХ сторіччя. Першим дослідженням у цьому напрямі є праця В.Шухевича „Гуцульщина” (1902 р.) [10]. Поряд із висвітленням багатого фактичного матеріалу (дані історичного, етнографічного, фольклористичного характеру), автором зібрано окремі відомості про мистецтво музикантів-інструменталістів усної традиції у контексті календарно-обрядових та родинно-побутових ритуалів етнічної спільноти Гуцульського регіону. Серед його послідовників – українські, зокрема Г.Хоткевич [8], І.Мацієвський [4; 5], В.Мацієвська [3], А.Іваницький [1], Л.Кушлик [2], Б.Яремко [11; 12] та польські науковці: С.Кондрацький [13], К.Мошинський [15], С.Мерчинський [14].

Напротивагу поширенню вторинних форм популяризації фольклорної традиції, у другій половині ХХ – початку ХХІ сторіччя очевидно постає проблема збереження автентичної інструментальної культури Гуцульщини. Необхідність дослідження гуцульської народно-інструментальної ансамблевої традиції, зокрема систематизації даних про засоби виконання інструментальної музики (типи і види традиційних інструментів, їх функціональна приналежність у народних обрядах), жанрові різновиди обрядової інструментальної музики (виконуваний репертуар), склад ансамблів, – викликана потребою нових підходів у вивченні цього питання.

Формування традицій ансамблевої гри на народних інструментах досліджуваного регіону пов’язане з їх роллю у повсякденному трудовому житті (календарний цикл), в обрядах, побуті. Родинні, календарні та ритуально-обрядові традиції гуцулів до сьогодні супроводжуються грою на музичних інструментах: різдв’яні колядки та щедрівки – ріг, трембіта, скрипка, цимбали, дзвоники, бубон; обряд весілля – скрипка, цимбали, сопілка, фрілка, свиріл, гелігонка, кларнет, саксофон, тромбон, труба, дутка, акордеон чи баян, кардони, бубон, малий бубон, решітка, контрагуслі, великий бас; хрестини – різноманітні за інструментальним складом капели; у похоронній обрядовості – флюяра, трембіта, дідик (інші назви – скиля, народний кларнет). У дослідженні В.Шухевича „Гуцульщина” знаходимо твердження автора про широке використання скрипки та трембіти: „...витворилися посеред них спеціалісти музиканти, яких, особливо скрипачників, наймають грати на хрестинах, весіллях, толоках, танцях і т.д., і трембітанників на похорони” [10].

У другій половині ХХ ст. спостерігаємо появу в ансамблевому музикуванні гуцулів нетрадиційного, удосконаленого (як майстрового, так і виготовленого у фабричних умовах) інструментарію. Як зазначає етноінструментознавець Л.Кушлик „у багатьох капелах, що беруть участь у певних обрядах, за останні десятиріччя з’явилися гармошки, акордеони чи баяни, труби, саксофони, ударні установки, навіть гітари” [2; 54].

Перелічені струнні, духові, клавішні та ударні як традиційні, так і „напливові” інструменти зустрічаються у сучасних „весільних капелах” у найрізноманітніших поєднаннях. Проте є провідні, без яких укомплектування капели неможливе – це скрипка та цимбали. Як показала народно-ансамблева інструментальна практика, у „весільній капелі” основну мелодичну лінію веде скрипка. Введення клавішних (баян, гармонія, акордеон) до складу цього ансамблю було, з одного боку доцільним, бо: по-перше – підсилювало групу

духових інструментів, по-друге – збагачувало ансамбль динамічними та технічними можливостями, по-третє – цементувало ритмічну функцію ансамблю.

Проте, з другого боку, клавішні інструменти дещо знівелювали первісне, традиційне тембральне забарвлення ансамблю. При збільшенні числа й видів інструментів в ансамблі зміст кожної з трьох функцій–партій (мелодична, мелодично-орнаментальна та темброва – скрипка, структурно-гармонічна – цимбали і метро-ритмічна – бубон) значно розширився. Так, при введенні ще однієї скрипки або інтонаційно-рухливого духового інструмента (сопілки), основна мелодична лінія наповнюється підголосками, як правило, віртуозного характеру і багатою орнаментикою. Інструменти з бурдонними голосами (флюяра, дводенцівка, дуда) виконують одночасно дві функції: мелодичного підголоска й гармонічного тла, що також вносить особливий національний колорит і надає виразності звучання. Поряд із функціональною диференціацією в ансамблевій грі „весільної капели” діє унікальне явище народного виконавства – групова інструментальна імпровізація. Основні функції ансамблю – творення і виконання музики до танцю, до співу, а пізніше – для слухання.

Найбільш розмаїтим за жанровими групами як вокальної, так і інструментальної музики є гуцульське весілля. За визначенням В.Мацієвської існують „дві жанрові групи весільної інструментальної музики: 1) танцювальна (гуцулки, коломийки, козачки, аркани, голубки та інші сюжетні танці, сьогодні також польки, вальси та ін.) і марші (вітальні та до ходи); 2) ритуальна музика (бервінкові, ладканки, а також приурочені до весілля так звані співані коломийки)” [3; 48]. Візитною карткою гуцульських музик не тільки у весільному обряді, але й у багатьох концертних виступах як в Україні, так і за її межами, є танець *гуцулка (коломийка)*, що вдосконалювався впродовж віків і продовжує бути найпопулярнішим жанром гуцульської інструментальної автентичної музики.

Найбільш вживаними для супроводу ладканок під час весільних обрядів вважають скрипку і сопілку, позаяк ці інструменти звучать у натуральних інтервалах, що відповідає манері співу ладканок. Однак, як зазначає скрипаль-віртуоз, народний артист України, професор П.Терпелюк, „весільна капела, до якої, окрім скрипки і сопілки, входять цимбали, акордеон чи баян з темперованим строєм, усе ж акомпанують ладканковим мелодіям ...вони тримають народну гармонію, характерну для різних місцевостей” [7; 5]. Весільну танцювальну музику („коломийка”, „коло”, „рівна”, „висока”, „на перед”), марші, привітальну господарям („Надобридень”), під час весільних обрядів – „зачінане”, „пропій”, „колачини” – виконує „весільна капела” (скрипка, різноманітні сопілкові інструменти, цимбали, бубон)¹.

У наукових студіях В.Шухевича та Г.Хоткевича згадується найбільш поширений ансамбль, що супроводжував весільний обряд, – скрипка і цимбали: „На весіллях грає, попри скрипку, ще цимбалістий на цимбалах, тоді мовкне basso ostinato на скрипці” [10]; „На Гуцульщині найзвичайніший ансамбль – це одна або дві скрипки й цимбали” [8]². Серед великого розмаїття інструментальних складів „весільних капел” традиційним залишається наступний: скрипка, фрілка (флюєра, сопілка), цимбали, бубон.

У численних нотних і текстових прикладах пісенно-танцювального фольклору, переказах, казках, поетичних оповіданнях гуцулів, відомостях про обряди упродовж річного календаря, які зібрав В.Шухевич, знаходимо згадки про ансамблі, так звані „музики”, інструменти, що користуються популярністю у даній етнічній спільноті: скрипку, дуду (козу), дзвоники, сопівку, трембіту, цимбали, дрімбу [10]. Хрестини, сільські свята, вечори молоді, танці, розколяда, входи, „від’їдини”, календарні та сімейні свята, весілля, похорон – найтиповіші зразки етнопроцесів побутування автентичної народно-інструментальної культури Гуцульщини.

Окрім весільного, гра інструментальних ансамблів використовувалась і у поховальному обряді. З давніх часів жителі Карпат звуками трембіти інформували про народження або смерть людини, повернення з полонини пастухів, про якісь важливі події. „Інструментальна музика супроводжувала і короткий „весільний ритуал” у рамках поховального обряду –

„весілля з мертвим”, – який у Буковинських горах чинили, коли ховали неодруженого”, – зазначає І.Мацієвський [5; 12]. Серед інструментів, що використовувалися у поховальному обряді гуцулів – дідик, флюяра, трембіта. У роботі Г.Хоткевича „Музичні інструменти українського народу” [8] наводяться приклади інструментальних ансамблів за участю трембіти, гру яких можна було почути при поховальному обряді: „За гробом при похороні йде трембітанник і трембітає. Хто багатший, то наймає кілька таких трембітанників, часом і навіть шість; тоді вони „в’їжжуть си у купу” і грають в унісон. Часом до цього ансамблю додаються роги” [8; 238].

Традиція інструментального супроводу гуцульських різдв’яних колядок та щедрівок збережена і представлена наступними інструментами: ріг, трембіта, флюяра, скрипка, бас, цимбали, бубон, дзвінок, дзвоники, колокірці (дитяче народно-ансамблеве музикування), шелести, шелегинди. „Традиційно були при колядуванні: дзвоники, роги і трембіти”, – констатує дослідник народних музичних інструментів Гуцульщини Л.Кушлик (м.Львів) [2; 55]. До зимово-новорічного обрядового циклу також належать театралізовані ігри з піснями, масками – „Коза”, „Плуг”, „Маланка”. Дослідники народно-інструментальної традиції Гуцульщини, констатують факти про використання на Маланку, поряд з іншими популярними в ансамблевому музикуванні інструментами, бугая (інші локальні назви – цеберко, бербениця, бербениха, бербенятко). Особливо ця традиція виражена у Закарпатті. У Верховинському районі під час Маланкування можна почути гру інструментальних ансамблів за участю дутки (дуда, коза). „...в зимову пору на святі розколяди одного із кутків високогірної Снідавки (Косівський р-н – Л.П.)... Уявіть собі під хатою гурт колядників у вишиванках, барвистих сардаках, кресанях і рогатівках із топірцями. Спочатку подають сигнал роги й трембіти, луною їм вторять розмаїті звуки скрипок, цимбал і флюяри. Зринає давня мелодійна коляда, яка славить день і різдво Христове, здоровить газдів”, – зазначає краєзнавець, фольклорист І.Мисюк [6; 133].

На Західній Україні популярними пісенними жанрами весняного обрядового циклу вважають гаївки, ягільки. У фольклорному середовищі – це виключно зразки акапельного виконавства. Гаївки у виконанні професійно-народних колективів в умовах сцени (фестивалі, огляди-конкурси, районні звіти) звучать з інструментальним супроводом. На другий день Великодніх свят („волочівний понеділок”) „ходять від досвіта парубки по хатах за писанками... У хаті звичайно угощують їх, а коли їх та дівчат назбирає ся більше, – гуляють при скрипці... Сполудня того дня сходять ся молодіж на музику звичайно коло якоїсь хати...” – описує Пасхальний обряд В.Шухевич у розвідці „Гуцульщина” [10].

Традиційним у святкуванні Великодня на Гуцульщині було і дитяче інструментально-ансамблеве музикування. Зокрема, діти, бігаючи навкруги церкви, супроводжували ігри-маївки грою на дерев’яних торохкавках та деркачах.

Народно-інструментальне ансамблеве мистецтво гуцулів, окрім календарно-побутової традиції, виробило своєрідні форми музикування під час церковного обряду Богослужіння, зокрема сумісне використання дерев’яних клепал і дзвонів [9; 262].

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що важливою складовою народно-інструментальної ансамблевої традиції календарно-обрядових дійств на Гуцульщині є музичні інструменти, що представляють чотири групи: ідіофони (самозвучні) – в обрядах зимового та весняного циклів, ритуально-обрядовій традиції; мембранофони (перетинкові), хордофони (струнні), аерофони (духові) – в обрядовому фольклорі сімейно-побутового циклу.

Різноманітність складів „весільних капел” є доказом широкого використання цього ансамблю у музичному побуті гуцулів, зокрема в обрядово-ритуальних дійствах (традиційні типи ансамблів: скрипка, дзвоники і ансамблевий спів у різдв’яному колядуванні (календарна обрядовість), скрипка, цимбали, сопілка, бубон (весільна обрядовість), трембіта, флюяра, дідик (похоронна обрядовість)).

„Весільна капела” стала важливим осередком творення народно-інструментальної музики, тобто її локальною зоною збереження, активного функціонування і передачі

наступним поколінням у формі усної традиції. На початковому етапі свого становлення це були інструментальні награвання, що супроводжували магічно-ритуальні дієства всієї общини. У весільних обрядах використовувалась так звана народно-інструментальна музика „до співу”, „до танцю”, „до слухання”.

На сучасному етапі свого функціонування народно-інструментальна ансамблева музика календарних та сімейно-побутових обрядових дійств на Гуцульщині є виразником духовної і матеріальної культури гуцулів і відіграє важливу роль у поширенні та збереженні традицій.

Примітки

¹ Однією з найстарших генерацій весільних музикантів (від середини ХІХ ст. до 1914 року) вважається сімейство Варваруків (с. Космач, Косівський р-н). Серед родинних „весільних капел” другої половини ХХ ст. – брати Василь (скрипка) і Микола (цимбали) Мартишуки (с.Снідавка, Косівський р-н), весільна капела у складі: скрипаль Петро Терпелюк, сопілкар-віртуоз Василь Попадюк, цимбаліст – рідний брат П.Терпелюка Василь, бубніст – Іван Майданський (с.Шепарівці, Коломийський р-н), скрипаль-віртуоз Василь Сметанюк (Гуцул) з братом Іваном (цимбаліст), сопілкар Юрко Луцак (Левунек) (с. Печеніжин, Коломийський р-н), родини Тафійчуків (с.Буковець, Верховинський р-н), брати Палагнюки (с.Шепіт, Косівський р-н) та ін.

² У цьому ж джерелі Г.Хоткевич подає світлину, де зображено саме такий ансамбль (скрипка й цимбали), що грає під час гуцульської забави.

Джерельні приписи

1. Іваницький А. Інструментальна музика / А.Іваницький // Український музичний фольклор: Підручник для вищих навчальних закладів. – Вінниця: Нова книга, 2004. – С. 27-41.

2. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. [„Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується)”], (Надвірна, 10-11 берез., 2000 р.) / упоряд.: Б.-Ю. Янівський, В.Коваль. – Івано-Франківськ-Надвірна, 2000. – С. 54-60.

3. Мацієвська В. Виконавські особливості гуцульської весільної пісні: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. [„Актуальні напрями відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні”], (Київ, 1995). – К., 1995. – С. 48-51.

4. Мацієвський І. Троїста музика (До питання про традиційні інструментальні ансамблі) / І.Мацієвський // Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 95-111.

5. Мацієвський І. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв'язки та антиномії: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. [„Традиційна музика Карпат: Християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового присвячується)”], (Надвірна, 10-11 берез., 2000 р.) / упоряд.: Б.-Ю.Янівський, В.Коваль. – Івано-Франківськ-Надвірна, 2000. – С. 5-12.

6. Мисюк І. Мелодії барв / І.Мисюк. – Косів: Писаний Камінь, 2001. – 292 с.

7. Терпелюк П. Моя Гуцулія. Весільні латкання / П.Терпелюк. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2005. – Ч.4. – 88 с.

8. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г.Хоткевич. – Харків: Держ. вид-во України, 1930. – 290 с.

9. Христианство: Энциклопедический словарь: В 3-х т., Т.1: А-К / Ред. кол.: С.Аверинцев (гл. ред.) и др. – М., 1993.

10. Шухевич В. Гуцульщина: 3 ч. – 2-е вид. / В.Шухевич // Репринтне видання 1902. – Верховина: Журн. „Гуцульщина”, 1999. – 270 с.

11. Яремко Б. Музичні інструменти Гуцульщини / Б.Яремко // Етноінструментознавство: Навчальний посібник. – Рівне: РДГУ, 2003. – С. 7-25.

12. Яремко Б. Сопілкарська традиція передгірських сіл межиріччя Рибниці й Прута / Б.Яремко // Парадигматика фольклору. Ювілейний збірник з нагоди 70-ліття С.Й. Грици. – Київ-Тернопіль: Астон, 2002. – С. 155-164.

13. Kondracki Michal. Muzyka Huculszczyzny (Odbitka z Kwartalnika, Muzyka Polska №7). – Warszawa. – 1935.

14. Mierczynski S. Muzyka Huculszczyzny / Zebral S. Mierczynski; Przygotował do druku z rekopisu, skomentował i wstępem opatrzył J. Steszewski. – Warszawa: PWM, 1965. – 199 s.

15. Moszynski K. Kultura ludowa Slowian / t. 2. cz., 2. – Krakow. – 1938.

Резюме

Уміщено дослідницькі спостереження про побутування гуцульської народно-інструментальної ансамблевої традиції у контексті календарних та сімейно-побутових обрядових дійств. Зокрема, здійснено систематизацію даних про засоби виконання інструментальної музики, жанрові різновиди обрядової інструментальної музики, склад ансамблів.

Ключові слова: народні інструменти, фольклорна традиція, народно-інструментальна ансамблева музика, гуцулка, „весільна капела”.

Summary

This article includes information about ensemble folk-instrumental music in the context of ceremonies of traditional folk culture of Gutsulschyna. The tradition instruments, instrumental music of ceremonies, different forms about ensemble are analysis in the article.

Key words: folk instruments, folk tradition, ensemble folk-instrumental music, gutsulca, „wedding ensemble”.

СТИЛЬОВИЙ ДЕМОКРАТИЗМ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ

Національна культура, яка спроможна розв'язувати складні загальнолюдські проблеми, не обмежується вузько-локальними інтересами. Її ідеали та мета збігаються з об'єктивним напрямом історичного поступу й виражають потреби суспільного прогресу. Розвинута національна культура репрезентована художниками і вченими, творчість яких сягає світового рівня є також залученою до розв'язання численних глобальних проблем людства – політичних, правових, демографічних, екологічних та ін.

Сталою й важливою рисою розвитку української культури є її виразний, порівняно з іншими країнами, фольклоризм. Рухаючись у напрямі кристалізації національного ідеалу в музиці через синтезування національно-суспільних мотивів з індивідуальними музично-стильовими інтерпретаціями, українські митці намагалися втілювати потреби свого часу. Це стало запорукою утвердження в українській естрадно-пісенній культурі такого явища, як стильовий демократизм – демократичного способу організації музичного висловлювання, з допомогою якого забезпечується взаємопроникнення і взаємозбагачення різних пісенних жанрів.

Зазначимо, що особливості розвитку сучасної української музики, який відбувався під впливом масової культури в умовах світових глобалізаційних процесів, стали поширеною темою наукових досліджень наприкінці ХХ-ХХІ ст. Сучасники не просто ведуть пошуки нових форм побутування традиційної культури (в її масових осучаснених формах чимало „шароварщини”), а й прагнуть досягти високого професійного рівня в її дослідженні. Відповідно слід констатувати зміни в науковому осмисленні проблематики фольклорного елементу в сучасній українській естраді, її якісно новий рівень та розширення методології дослідження в контексті новітніх уявлень та вимог часу.

Так, простежуючи історичні витoki української пісні та еволюцію її жанрів, А.Матвійчук у дисертації „Історична еволюція поезики української пісні (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)” [9] аналізує культурно-історичні обставини, що сприяли актуалізації української пісенної поезики, виявляючи при цьому тісний зв'язок останньої з масовими пісенними жанрами. Усталені метафоричні конструкції живої розмовної мови переносяться в сучасну естрадну пісню, поширюючи таке явище, як фольклоризм масової музики.

Фольклоризм – термін, запропонований французьким фольклористом ХІХ ст. П.Себійо для позначення захоплення фольклором та занять ним, використовується в культурологічній лексиці. Поширення термін набув у 60-х рр. ХХ століття, переважно для позначення „вторинних”, „неаутентичних” фольклорних явищ масової культури (відтворення фольклору на сцені, в художній самодіяльності тощо).

Досліджуючи феномен масової культури у контексті демократичних процесів ХХ ст., А.Данилюк розглядає відмінності фольклору і масової культури. Дослідниця вказує, що фольклор базується на певних традиціях, які відображають помисли та настрої народу – масова культура таких традицій не знає, вона вносить у твір елемент новизни відповідно до запитів аудиторії; фольклор завжди національний за змістом – масова культура має космополітичний характер; фольклор – це усна народна творчість, масова ж культура використовує для розповсюдження засоби масової комунікації тощо [4]. Проте наприкінці ХХ століття спостерігається орієнтація на запити масового слухача, розширення спектру музичної творчості через синтез різних музичних жанрів, що поєднує в собі традиції джазу, року, фольклору та класичної музики [4].

А.Цукер, проводячи порівняльний аналіз масової музики з академічною музикою та фольклором, підкреслює амбівалентність масової музики з її тяжінням до різних форм професіоналізму та тенденцією до фольклоризації [11].

Л.Васильєва, аналізуючи розвиток рок-музики другої половини ХХ ст., зауважує, що звернути увагу на національний фольклор вітчизняних представників масової музики змусило засвоєння ними англо-американських рок-н-рольних стандартів [1].

Таким чином, у науковій літературі роль фольклору у розвитку професійного музичного мистецтва, масової музики, визнається безумовно позитивною і такою, що сприяє професійному та художньо-образному збагаченню, а стильовий демократизм у музиці дає можливість поєднання різних стильових традицій в музичному висловлюванні без особливих обмежень, з обиранням довільної форми.

Водночас, незважаючи на певну кількість праць, теоретичні питання, що могли б визначити роль фольклору в розвитку естради достатньо широко і багатоаспектно в контексті суспільно-художніх процесів тієї чи іншої історичної доби, досі ще не вирішені із належною чіткістю. Неоднозначно трактуються і самі поняття „масова музична культура” і „фольклор”, межі цих явищ. До того ж феномен стильового демократизму в естраді теж залишається не дослідженим належною мірою, що й зумовлює мету даної статті – визначити роль поєднання фольклору та стильового демократизму в розвитку музичної естради.

Передусім наголосимо, що незалежно від суспільно-політичних реалій, пісня виступає універсальною формою національно-культурної ідентифікації. Диференціація народної пісенної творчості за жанрами та видами залежить від міри традиціоналізації соціокультурного досвіду етносу. На розвиток естрадної пісні активно впливає потужний емоційно-психологічний та естетичний потенціал фольклору. Професійні композитори прагнуть максимально повно використовувати особливості й можливості українського мелосу, здійснюючи пошук нових виражальних засобів реалізації завдань музично-фольклорного мислення.

Як явище, що має чимало спільних рис із фольклором, пісенне естрадне мистецтво користується великою популярністю. У нього найширша аудиторія, воно задовольняє миттєві запити людей, реагує на будь-яку нову подію і відображає її. Тому природно, що зразки масової культури, передовсім шлягери, швидко втрачають актуальність, старіють і виходять із моди. Вона може бути інтернаціональною й національною. Естрадна музика – найяскравіший зразок масової культури. Вона є зрозумілою і доступною усім віковим категоріям й усім верствам населення незалежно від рівня освіти. Водночас кожен компонент масової культури функціонує у своєму обмеженому соціокультурному просторі й орієнтується на цілком конкретну аудиторію [10].

Навпаки, масовій естрадній пісні властива атмосфера довірливого спілкування між автором і слухачем. Зазначене рівною мірою стосується ліричності поетичного змісту й задушевності виконавства. Так, позбавлений класичних вокальних даних, видатний артист радянської естради Л.Утьосов співав масовому слухачеві „своїм серцем”. Під час Великої Вітчизняної війни джаз-оркестр із театралізованою програмою „Бий ворога!” виступав у тилу і на фронті, у шпиталях і на вокзалах перед воїнами, які відправлялися на фронт. Утьосівські сатиричні куплети вселяли бадьорий дух і віру в перемогу над ворогом.

Українська національна музична культура інтерпретується її кращими представниками як невід’ємний компонент світової духовної культури, але заснований на багатовікових традиціях національної вокальної лірики – солоспіві, сільській народній пісні, побутовому міському романсові. Жанр естрадної пісні особливо позначений легкістю сприйняття та стереотипізацією інтонаційних формул фольклорного походження.

Ще на стадії започаткування української естради вийшла у світ збірка пісень під назвою „Жіноча доля в піснях” (1924 р.), у якій новими на той час засобами музичної виразності відтворювалися фольклорні зразки. Відбувався процес синтезування української естрадної пісні з перлинами музичного фольклору: це згодом стане знаковою характерною рисою музичної естради України.

Поширюване наприкінці 20-х рр. минулого століття гасло „європеїзації” української музики передбачало у технічному контексті підвищення рівня композиторського професіоналізму, збагачення жанрового діапазону музичних творів, зростання питомої ваги

інструментальної музики тощо. У зв'язку із цим відбувалося запозичення жанрово-стильових елементів західноєвропейської музики з метою збагачення власної музичної культури світовими здобутками.

Одночасно формувався стильовий демократизм української музично-естрадної культури у своїх найхарактерніших виявах – не на рівні загальної стильової манери або „школи”, а через творчу самобутність та еволюцію окремих митців. Це зумовлювалося сприйняттям реальності як естетичного феномену, зорієнтованим не так на правдоподібність, як на ймовірність інтерпретації. Ставлення до цього віддзеркалила дискусія, розгорнута навколо української Асоціації сучасної музики, створеної при Музичному Товаристві ім. М.Леонтовича [8; 3]. Ідеологічна упередженість властей містилася в осудженні „буржуазного мистецтва”, воно трактувалося як шкідливе для української музики явище.

Шкідливою більшовицькими ідеологами вважалася і фокстротна музика. „Буржуазну розкладницьку фокстротність” [3] послідовно викорінювали з естради, кіномузики, побуту.

У 40-50-ті рр. минулого століття у Радянському Союзі під приводом боротьби з космополітизмом офіційною владою заборонялася джазова музика. Її виконавців та співаків (А.Варламова, Е.Рознера, Л.Русланову, В.Козіна та ін.) було піддано політичним репресіям. Чимало естрадних пісень вилучалося з концертного репертуару з причини „легковажності” тексту та наявності впливів західної „ресторанної” музики. Й лише після хрущовської „відлиги” намітилося поживлення інтересу до масової популярної пісні з домінуючим у ній рекреаційно-розважальним началом та відродилося її виконавство.

У 60-ті рр. відбувалися корінні якісні зміни у сфері популярної музики. Створено ритмізовані на „американський” манер пісні М.Скорика, нові пісенні традиції започатковано творчістю Б.Янівського і В.Івасюка. Заідеологізовано-казенний стиль масових пісень поступився творам із динамічнішим розвитком, гнучкішою інтонаційною системою й гострою ритмікою [5]. Першими репрезентантами таких змін стали „Червона рута” і „Водограй” В.Івасюка, „Не забудь” та „Гуси-лебеді” Б.Янівського, „Зоряна ніч” й перший український твіст „Не топчуть конвалій” М.Скорика.

Звернення М.Скорика до засобів сучасної композиторської техніки, загострених гармонічних і тембрових барв, застосування системи лейтмотивного розвитку і музично-образних посилянь допомагають підкреслити закладену в фольклорних мелодіях динамічну силу, перетворити їх на матеріал музично-драматичної розповіді. В його музиці талановито поєднано знайдені нові форми вираження національних цінностей, неочікувані включення найсучасніших систем ХХ-ХХІ ст., пантеїстичні пріоритети духовного вивільнення особистості. „Карпатський концерт” М.Скорика, написання і перше виконання якого стали поворотними моментом у зародженні руху неофольклористики, являє собою полістильову модель музики. Особливою прикметою твору є застосування елементів джазу, як своєрідного контрапункту гуцульського народнопісенного та танцювального канону. Така позиція митця відповідала мистецькій атмосфері того часу, коли в радянській культурі відбувалися інтенсивні пошуки, а для самоствердження в європейському контексті потрібно було лише освоєння конструктивних можливостей авангардової техніки.

Уродженець буковинської землі, В.Івасюк дав, образно кажучи, нові крила українській естрадній пісні. Пісенні шедеври „Червона рута”, „Водограй”, „Я піду в далекі гори” та ін. своєю глибокою змістовністю й художньою виразністю свідчать про успішне поєднання фольклору з сучасними стильовими та інтонаційними інтерпретаціями. Його пісні захопили слухачів красою, ліризмом і пристрасстю, глибоко народним духом і водночас дуже сучасним, модерним у кращому сенсі цього слова композиційно-інструментальним викладом, що ім'я їхнього автора відразу стало культовим. Особливо подобалася публіці „Червона рута” з її оригінальною, фантастичною образністю, чудовою мелодією та запальною ритмікою. Не буде перебільшенням сказати, що пісенна творчість Володимира Івасюка сконцентрувала у собі найхарактерніші риси українського музичного фольклору: привабливу, іноді пронизливу мелодійність, глибокий ліризм та щирість.

Збагачення масової ліричної пісні образно-мовною та музичною стилістикою відбулося значною мірою завдяки творчості композитора і поета О.Білаша. Творча манера композитора сформувалася на ґрунті народнопісенного мелосу. Тому їй притаманна своєрідна теплота мелодики, щирість музичних образів. Так, у пісні „Два кольори” на вірші Д.Павличка неквапливість мелодичного висловлювання тяжіє до елегійності, а типово романсові мотиви чергуються з майже речитативними, що підкреслює естрадність твору. Модерного значення набули й інші пісенні твори О.Білаша: „Ой, висока та гора”, „Ясени”, „Прилетіла ластівка”, „Сніг на зеленому листі” (всі на сл. М.Ткача), „Цвітуть осінні тихі небеса” (сл. А.Малишка), „Журавка” (сл. В.Юхимовича) та ін. До масової популярної пісні уповні справедливо віднести його музику до художніх фільмів („Роман і Франческа”, „Сумка повна сердець”, „Небезпечні гастролі” тощо).

Популярні пісенні твори А.Кос-Анатольського: „Пісня про трембіту”, „На горах Карпатах”, „Привіт Говерлі”, „Карпатський вальс”, „Карпатське танго”, „Коли заснули сині гори”, „Ой, піду я межі гори”, „Білі троянди”, „Зоряна ніч” та ін. на тлі модерної ритміки музичного фольклору карпатських українців позначені високою мелодійністю, простотою побудови, але одночасно глибоким ліризмом, що сприяло легкому запам’ятовуванню, що є головною ознакою популярної естрадної пісні [7].

Доба перебудови у Радянському Союзі позначилася розвитком масової джазової музики у плідній взаємодії з цінностями музичного фольклору. Вітчизняні музиканти практикували аранжування народної пісні засобами джазової гармонії; трансформацію ритмів музичного фольклору у джазовий ритмічний малюнок тощо.

Багатством фольклорних інтонацій позначена пісенно-естрадна музика сучасного українського композитора О.Злотника – автора численних п’єс для виконання на електронних музичних інструментах естрадними ансамблями та рок-групами. Значною популярністю у наших сучасників користується цикл його ліричних пісень: „Гай, зелений гай”, „В ніч на Івана”, „Лед” (всі на сл. Ю.Рибчинського), „Гей, літа” (сл. А.Матвійчика), „Чуєш, мамо” (сл. М.Ткача), „Родина” та „Батько і мати” (сл. В.Крищенко), „Музиченьки” (сл. А.Демиденка) і ін.

З фольклорно-музичним матеріалом успішно експериментують митці рівненського театру етно-естрадної пісні „Вишнева гора”. Вони створюють свої етно-естрадні композиції шляхом обробки старовинних народних пісень, заглиблених у міфо-поетичну культуру наших пращурів. Так само й музичний репертуар національного ансамблю „Київська камерата” (створено у 1977 р.) характерний синтезуванням елементів академічної, джазової, популярно-естрадної музики. Протягом низки років колектив пропагував музичні шедеври І.Стравінського та Дж.Гершвіна, вальсової музики: вальсів Ф.Шопена, „Амурські хвилі” та „На сопках Манчжурії”. Знаковим для музикантів „Камерати” стало виконання талановитої музичної п’єси В.Зубицького „Чао, мучаче” (за мотивами відомої латиноамериканської пісні „Бесаме мучо”).

Слід згадати і проведення Всеукраїнських фестивалів сучасної пісні та популярної музики „Червона рута”, що сприяли формуванню національної школи молодіжної естрадної музики, якій вдалося успішно поєднати ультрасучасні елементи західної рок-музики з українською традиційною автентикою.

Проте слід зазначити, що домінування у сучасному суспільстві стереотипів спрIMITизованої масової культури спричинили розмивання традицій, властивих українському хоровому співу й вияви індиферентності у ставленні до змістовно-гуманістичної популярної пісні й усталеної протягом століть інструментальної музики. Адепти вестернізованої рок-музики нав’язують її нашим сучасникам як канал пропаганди споживацької філософії та психології, нігілістичного заперечення цінностей традиційної національної культури.

З іншого боку, в сучасних умовах якнайповніше виявляється демократична природа пісенного фольклору. Багато композиційно-сміслових прийомів, практикованих у минулому, вдало вписуються у нову сюжетику. Одночасно до виконавської діяльності

залучаються нові художні засоби, які сприяють диференціації мистецьких жанрів. У найновішому шарові пісенності, генетично пов'язаною з баладами, інтегруються тематика й стильові риси пісень літературного походження та міського романсу. Наприклад, аналізуючи процеси еволюції балади, С.Грица звернула увагу на виконання її у маршових, пунктирних ритмах та в супроводі вокальних й вокально-інструментальних ансамблів, що є типовою особливістю сучасного естрадного мистецтва. Під впливом естради посилюється “переритмізація” традиційних мелодійних формул, властива сучасному побутуванню балад у більшості слов'янських країн [2; 41]. Завдяки місткості художньо-естетичної структури та музично-стильової системи пісенності традиційні елементи легко пристосовуються до нових вимог, що виникають у зв'язку зі змінами в громадсько-політичному і культурному житті народу. Тому цілком закономірними є зусилля сучасної інтелігенції в Україні, спрямовані проти навального поширення західної рок-музики та її намагання вплинути на нігілістичне ставлення до традицій вітчизняної культури й небезпеки звукової наркоманії.

Надзвичайно актуальним, на нашу думку, є вивчення досвіду боротьби владних структур низки цивілізованих країн світу проти шкідливого впливу на свідомість їх громадян виявів американської маскультури. Зокрема, урядом Французької республіки встановлено суворий бар'єр: питома вага іноземної музики у радіоефірі цієї країни повинна складати не більше сорока відсотків. У Голландії влада ухвалила закон, що зобов'язує Національний оркестр не менше 7% від обсягу його діяльності приділяти популяризації своєї народної музики. Й навіть у США Бостонська радіостанція протягом вісімнадцяти годин на добу повинна передавати американські народні пісні та музику.

Отже, в основі стильового демократизму вітчизняної пісенної естради лежить використання здобутків музичного фольклору, що є запорукою успішного розвитку як фольклоризму, так і естрадності в українській пісні. Зростання потенціалу вітчизняного пісенного жанру в його фольклористичному вимірі є показником успішного розвитку національної естради. Загалом потрібно зазначити, що умови виникнення й утвердження фольклору в українській масовій музиці досліджені недостатньо і потребують додаткового опрацювання, передусім в аспекті впливу універсалізму засобів виразності, притаманного сучасному естрадно-музичному мисленню, на перспективи зміцнення української національної культури, можливості її подальшого розвитку.

Джерельні приписи

1. Васильєва Л.Л. Рок-музика як фактор культурного розвитку у другій половині XX століття: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” / Л.Л. Васильєва. – К.: КНУКіМ, 2004. – 19 с.

2. Грица С.И. Типология строфики славянской народной баллады // UNESCO. [Международная научная конференция „Славянские культуры: развитие, взаимодействие, международный контекст”]. Тезисы докладов и сообщений. – К., 1979. – С. 39-41.

3. Грінько Ф. За музичну ілюстрацію, гідну радянського кіна / Ф.Грінько // Мистецька трибуна. – 1931. – № 2. – С. 16.

4. Данилюк А.І. Масова культура в контексті демократичних перетворень XX століття: автореф. дис... канд. філос. наук: спец. 09.00.08 „Естетика” / А.І. Данилюк. – К., 2000. – 19 с.

5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст.: Монографія / Л.Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.

6. Конен В.Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / В.Дж. Конен – М.: Музыка, 1994. – 160 с.

7. Конончук В.О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 „Музикознавство” / В.О. Конончук. – Л., 2006. – 22 с.

8. Костенко В. Дрібно-буржуазні течії в українській музиці / В.Костенко // Нове мистецтво. – 1927. – № 1.

9. Матвійчук А.М. Історична еволюція поезики української пісні (кінець XIX – початок XX ст.): автореф. дис... канд. іст. наук: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” / А.М. Матвійчук. – К., 2006. – 19 с.

10. Разлогов К.Э. Проблемы типологии в связи с массовой культурой и оформлением культурологии / К.Э. Разлогов // Культурные миры. – М.: Рос. ин-т культурологии, 2001. – С. 4-13.

11. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: автореф. дис... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02 „Музыкальное искусство” / А.Цукер. – М.: Моск. гос. конс., 1991. – 48 с.

Резюме

У статті досліджується проблема діалектичної взаємодії фольклорного і модерного в розвитку української пісенної творчості.

Ключові слова: музична естрада, пісенна творчість, вітчизняний шоу-бізнес, мистецтво.

Summary

The problem of the dialectic interaction of the folklore and modern directions of the development of the Ukrainian variety song is investigated in the article.

Key words: musical stage, song creation, domestic show-business, art.

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЗИЧНИХ СУБКУЛЬТУР

Сучасна масова музика належить до числа помітних явищ музичної культури України останніх десятиріч XX – початку XXI століття. Характерною ознакою даного періоду стало те, що все більше з'являється ансамблів і сольних виконавців, творчість яких синтезує різні стиліові напрями масової музичної культури. Ці музиканти представляють Україну в ближньому і далекому зарубіжжі, їх композиції транслюються по радіо, телебаченні. Доказом перспективності їх роботи служить також попит на цю музику: популярність концертів і виступів, тиражі аудіопродукції, високий рейтинг у хіт-парадах у засобах масової інформації.

Значне місце в сучасній культурі посідає музика, яку відносять до так званої „побутової”, „легкої”, „популярної”, „прикладної”, останнім часом – і „масової” (даний термін, запропонований А.Сохором, виглядає порівняно з іншими більш об'ємним). Цей факт, що констатується у багатьох працях, зумовлює актуальність вивчення як масової музики загалом, так і її окремих витоків, зокрема і джазу [5].

Оскільки найбільший вплив на формування молодіжних субкультур мала рок-музика, вважаємо за доцільне ширше розглянути її вплив у генеалогічному аспекті.

А.Сохор [7] визначає рок-музику як самостійний жанр, що має молодіжну аудиторію, є доступним для непрофесійних виконавців і створює можливість індивідуальної та колективної імпрровізації.

На думку Е.Енді [8], до року відносять не тільки агресивні напрями, на взірець „хард-рок”, „панк-рок”, але й тиху, акустичну фолк-рок (за змістом пісень).

За понад п'ятдесятирічну історію свого існування рок-музика значно ускладнилася, народивши декілька десятків самостійних напрямів, а також давши життя низці суміжних, синтетичних жанрів – рок-опера, симфо-рок, джаз-рок, фьюжн.

Рок виник у 50-х роках у США як різновид легкої музики, в якій еклектично поєднувалися елементи негритянського джазу, стилю кантри і старовинних англійських балад. Проте справжньою революцією у звуковому контексті стає використання роком електроінструментів: електрогітар, а пізніше – синтезатора. Це дає можливість зробити тембральну обробку звуку, стати йому рельєфним, більш динамічним. Відкриваються нові можливості динамізації ритму, що має ключове значення в музичній тканині рок-твору. Безперечно, що своєю енергією рок запалює молодь. Прихильниками нового музичного напрямку стають тинейджери. Не тільки через те, що нове звучання, народжене рок-музикою, сприяє їх психофізичним очікуванням, але і тому що він відразу стає жупелом в очах дорослого світу. Рок протиставив себе як і створений на його основі вид спілкування традиційним цінностям „батьків”. Фантастична популярність „короля рок-н-ролла Елвіса Преслі” і кумира байкерів Біллі Хейлі до середини 60-х років змінюється „бунтівним роком” групи „Бітлз”, діяльність якої співпала з піднесенням молодіжних рухів на Заході. Саме „Бітлз” вивели рок-музику за межі епатажної підліткової моди на світоглядний рівень „протестної свідомості”. Таким чином рок-музика вийшла на орбіту молодіжної контркультури.

Заслуговує на увагу позиція американського соціолога Джона Інгера, який відзначає, що прагнення лідерів контркультури повернутися до „чистих витоків народної мудрості” відкриває широкі можливості колективних дій. Тут особливого значення починає набувати колективний спів при виконанні рок-музики. У зв'язку з цим, Д.Інгер звернув увагу на специфічні естетичні і соціальні функції цієї музики. Естетично вона близька авангардистским пошукам: уявленню про абсурдність світу, емоційності, зіставлення шоку катарсису, боротьбі з будь-якими проявами академізму („розвалу усіляких „табу”); але особливо – принципу збагачення музичної мови „перспективними можливостями дисонансу”

(А.Шенберг). Адже, як вважають її творці, насичена дисонансами звукова тканина рок-твору – „єдино виправданий спосіб говорити з людьми в світі, який складається із звуків і дисгармоній”. Естетика нового звукового матеріалу готує і нову соціальну функцію рок-музики – вона стає „ритуалом дистанціювання від культури старшого покоління”. Дисгармонійність і звучання електронної апаратури демонструє прірву між „контркультурним поколінням” і поколінням „батьків”, нездатних терпіти цю музику більше, ніж декілька секунд. За вірним визначенням американського соціолога, зароджується модель певного типу спілкування, що характеризується безпосереднім єднанням молодих людей, доведених до екстазу музикою, що „вибиває” з людини індивідуальне „Я”, щоб зануритись у лоно анонімного „Ми” [9]. Цей прояв „колективно-несвідомого” втілено в різні форми невербальної комунікації: звуках, жестах, відчуттях, ритмах. Музика в даному випадку допомагає пережити стан, близький до магічного трансу, як занурене плем’я в містичне духовне єднання зі всесвітом. Тому рок-музиканти часто порівнюють себе з шаманами, „керуючими думками і волею людей” (вислів М.Джаггера – лідера групи „Роллінг Стоунз”), а кожний учасник рок-концерту органічно ототожнює себе частиною єдиного світу, назва якому „рок-покоління”.

Отже, рок виник як форма самоствердження молоді з метою пошуку альтернативних суспільних цінностей. Його духовні пошуки виявилися близькими до авангардистської естетики, що і дозволило спочатку віднести рок до контркультури. Проте прагнення до особливого самовираження парадоксально поєднувалося в рок-музиці з пошуком нового колективно-об’єднуючого начала, який знайдений в архаїчно-примітивному типі організації. Індивідуалізм і „дух племені” – характерна подвійність рок-музики, що відповідає психологічним особливостям молоді, пояснює стійкість і поширеність „року” в молодіжному середовищі. В результаті даної суперечності – якісної компоненти „року” – не відбувається формування єдиного духовно-цілісного культурного утворення, яким його хотіли б бачити ідеологи контркультури. „Рок” починає розширюватися і дробитися залежно від вибраної індивідуально-стильової моделі, породжувати різні молодіжні субкультурні групи шанувальників конкретних напрямів рок-музики. Тому британські ідеологи „теорії субкультур” не залишили без уваги питання про роль рок-музики в створенні нових молодіжних об’єднань. Відзначимо, що саме Англія, починаючи з середини 60-х років, стає „законодавцем мод” зі створення нових молодіжних субкультур. І майже завжди їх виникнення пов’язане з народженням оригінальної рок-групи. Наприклад, найзнаменитіші паралелі: гр. „Beatles” – хіппі, гр. „Deep Purple” (хард-рок) „Rolling Stones” і „Black Sabbath” – металісти, гр. „Sex Pistols” – панки, гр. – „Iron Maiden (трэш) – ньювейщики”, гр. „Prodigy” – рейвери (не зважаючи на те, що популярність гр. „Prodigy” відкрила з початку 90-х років шлях до техно-музики, її музичною базою був і залишається панк-рок). Завдяки рок-музикантам, здійснюється концентрація субкультурних ознак. На цю знакову роль музики звернув увагу Саймон Фріт.

Він вважає, що для молоді людини важливий музичний вибір, оскільки музичні пристрасті – ознака групової ідентифікації, що дозволяє виділити свою групу та відрізнити від іншої. Він звертає увагу на важливу властивість рок-музики, що активізує субкультурну творчість: вона хоча і належить до індустрії звукозапису, проте відображає смаки музикальної аудиторії, а не музичні установки, нав’язані дорослими. „Рок” – це їх власний вибір музичних орієнтирів.

Рок-музика досягає кордону нашої країни у 60-ті роки. Її носіями у цей період були студенти – інтелектуальна частина радянської молоді. Хоч як це не парадоксально (західна музика на той час не популяризувалася), у 1967 року видається платівка (правда із запізненням на два роки) з піснями групи „Бітлз”. Брак інформації про західну музику її шанувальники у шістдесяті надолужували з польських журналів „Kobieta i Zycie” і „Ranogama”, а також чеського „Melodie”, які можна було тоді передплатити.

У шістдесяті роки був ще один напевно найважливіший канал надходження до „Союзу” західної музики та інформації про неї – радіо. Найкращі музичні програми надавали „Радіо

Люксембург” із Лондона, чехословацька, угорська та румунська служби „Радіо Свобода”, російська служба Бі-Бі-Сі, „Голосу Америки” та „Радіо Швеція” і звичайно ж Варшава.

Необхідно відзначити і Львівське обласне радіо у популяризації „ворожої” музики. З 1965 року щосуботи на його хвилях виходила коротенька п’ятнадцятихвилинна програма Марти Кінасевич „Музична шафа”, де в ролі першого львівського діджея виступав відомий музикант Юрій Шаріфов. Поряд із піснями Шарля Азнавура і Джо Дасена можна було почути й „Satisfaction” Ролінгів, а також пісні „Бітлз” і „Біч Бойз”.

У шістдесяті роки західна музична преса, крім зачісок, природно, зачіпала й інші сфери суспільного життя. Восени 1966 року агресивні „бітломани” вечорами, маршируючи вулицями Львова, перевертали смітники і співали „Yellow Submarine”. А 1967 року після виходу у світ найславетнішого альбому Бітлз „Sergeant Pepper” („Сержант Пеппер”) з’явився концептуальний підхід у сприйнятті рок-музики.

Слід зазначити, що все більше підігрівала інтерес до цієї музики атмосфера підпільних концертів. Хоча це й були роки „розвинутого соціалізму”, проте період ознаменований розвитком вокально-інструментальних ансамблів. Кожен такий ансамбль закріплювався за обласною філармонією, мав власних художніх і адміністративних керівників, які узгоджували з художньою радою виконавський репертуар.

Найзапекліші опозиціонери від рок-н-ролу перемістилися в жанри, що знаходилися поза зоною досягнення радянської цензури – тобто виконували популярний тоді джаз-рок, арт-рок, або музику, що не передбачала вербального ряду. Яскравий слід залишили такі колективи, як „Крок”, „Репортаж”, „Ореол”, „Кредо”, „Кросворд” та інші. Перші паростки надії принесли 1980-ті роки. У цей період Ленінградська та Московська рок-опозиція режиму широко розлилася по всій території Радянського Союзу. Це був час вибуху магнітофонної культури. Розквіт рок-музики в середини 80-х інспірований початком горбачовської перебудови з її доктринами „гласності” і „прискорення”. Заборонений плід поволі ставав доступним – легалізація рок-руху відбувалася лавиноподібно, в усіх містах з’являлися рок-клуби, а всі філармонійні ВІА нашвидкоруч перелицьовували своє звучання „під рок”. Київський рок-клуб „Кузня” „вихлюпнув” на поверхню обойму команд, які швидко здобули популярність не лише в Україні. Ешелон „важкого року” очолювали групи „Едем”, „Перон”, „Квартира-50”, „Кому вниз”, „Титанік”. Разом із тим лідерами „альтернативного крила” були „Колезький агресор”, „Воплі Відоплясова” та ін. Усі вони активно концертували, тісно співпрацюючи один з одним та влаштовуючи фестивалі. Тодішні рок-клуби, створені ентузіастами і самими музикантами являли симбіоз репетиційної бази, концертного майданчика, інформаційного центру і тиражуючої кампанії.

Наприкінці 80-х років з’являється нова формація музикантів, чітко орієнтованих на ідеї національного відродження України. Їхню появу стимулював потужний фестивальний рух „Червона рута”, що зібрав під свої знамена національно свідому творчу інтелігенцію. Найяскравішою подією була „Червона рута” в Чернівцях 1989 р. Саме там уперше на повний голос прозвучали „Брати Гадюкіни”, „Віка Врадій” (сестричка Віка), „Зимовий сад”, „Кому вниз”, „ВВ”. На хвилі відродження у Львові, Тернополі, Івано-Франківську, Києві та інших містах з’явилися досить самобутні групи, які різко відрізнялись від безлічі інших, хоча були копіювальниками західних музичних рок-стандартів. Загалом початок 90-х – це роки диференціації за стилями і напрямками, роки напружених пошуків самих себе в світовому океані музики. А головне – відбулося таїнство самоідентифікації рок-музикантів у площині рідних традицій, в межах своєї – рідної землі.

Однак відсутність музичної індустрії і бодай мінімальної шоу-бізнесової інфраструктури безжально гальмувала природні поривання музикантів займатися виключно музикою, примушують їх „тікати” в суміжні види діяльності. На відміну від поп-музики, комерціалізація як така, майже не торкнулася рок-музики. Тому в Україні, як і Росії, рок-музиканти розглядають „рок” як чисте мистецтво.

Проте відособивши свої музичні смаки від офіційно схвалюваних, молодь почала відкрито виражати через рок-музику своє політичне неприйняття нормативної ідеології. І

рок-музика стала розглядатися негативно: як контркультурне явище, що деструктивно впливає на суспільство і характеризує його занепад. Автори відомої монографії Ю.Давидов та І.Роднянська називали власне контркультуру „раковою пухлиною на живому тілі культури” [2; 249]. Особа, що володіла контркультурною свідомістю, характеризувалася ними як безвольна, неорганізована, з установкою на хаотичну чуттєвість, з імпульсивним ірраціональним характером поведінки, орієнтованої на гедонізм. Критичну позицію у ставленні „протестної молодіжної культури” (а також до „року”) зайняли тоді багато відомих соціальних філософів: П.Гуревич, К.Мяло, К.Розлогов, І.Набок та ін. Проте слід підкреслити, що, осмислюючи велику кількість західних дослідницьких матеріалів із даної проблеми, вони одноставно визначають молодіжну контркультуру як альтернативну форму технократизму, масовизації, споживацтва сучасного суспільного життя. П.Гуревич [1] побачив у молодіжній контркультурі прояв суперечливих тенденцій – споглядальності і активізму. Перша веде до ескапізму (від психоделічного „виключення”, до створення незалежних коммунарських общин), а друга – до бунтарства, радикалізму (від погромів до політичних виступів). Відбувається формування нонконформістського типу особи, але з протилежними поведінковими установками – „ізгой-аутсайдер і „фанатик-анархіст”). К.Мяло, звернувши увагу на близькість умов існування молоді радянського і західного суспільств, відзначає що „суспільство споживання дало нам культуру матеріальних цінностей, яка загрожує скупчуванням у „підпіллі” і відтисненням за межі нормальний прояв енергії молодого покоління, що відбувається в компенсаторних формах самовираження у плані специфічної субкультури” [4; 108]. В нашому уявленні, молодіжна контркультура не є самостійною структурною інституцією, а функціонує в суспільстві як особливий якісний стан молодіжної культури, часто набуваючи вигляд однієї з її стилевих моделей. На прикладі короткої, але бурхливої історії рок-музики можна побачити, як вона то включається в „протестні дії” молоді, то мирно вживається з поп-музикою.

У наш час можемо констатувати загибель любительського „року”, що був виразником свідомості доби „перебудови”. Його місце посіла музична поп-індустрія, паразитуюча на стилістиці „року”. Тому не дивно, що широкої популярність набули у молоді твори рок-музикантів тих „бунтарських років”. Ця ностальгія викликана відсутністю в музичних композиціях сучасних рок-групах як соціально-критичного, так і гуманістичного змісту. За спостереженнями В.Семенова набагато частіше себе проявляє в них „синдром наркотичного гедонізму” [6; 127].

Любительський рок, на жаль, не зміг скласти конкуренцію музичній шоу-індустрії. Він майже зник, хоч має ще окремі сплески в провінційних самодіяльних музичних колективах. Проте, за вірним зауваженням керівника рок-лабораторії В.Марочкіна, любительський рок здійснив розмежування: „рок-публіки”, що тяжіють до творів саме любительських рок-груп, і „рок-маса – прихильники комерційного „року”. Перших привертає в рок-музиці нонконформістський дух. Для других, рок – модний символ, такий же антураж, як і сценічні ефекти, що супроводжують виступ улюбленого співака (групи). Конформність цієї частини рок-публіки запрограмована наперед самими організаторами концертів. Тому М.Ілле і О.Сакмаров вважають за необхідність звертати увагу на зразки якого „року” спрямовані інтереси різних молодіжних груп [3].

Отже, на підставі даних матеріалів можна стверджувати, що з допомогою рок-музики відбувається ідентифікація молоді зі своїм поколінням, стверджувати молодіжні цінності, які не тільки загострюють стосунки зі старшими, але й задають тон повсякденності, вливаючись на масову культуру. І якщо Х.Ортега-і-Гассет як промоутер масової культури виділяв спорт і кінематограф, то сьогодні можемо додати до *них* ще одне нове дітище європейської культури другої половини ХХ століття – рок-музику. Під впливом „року” в СРСР почали складатися характерні молодіжні субкультури: субкультура любителів російського року і різні групи фанів – прихильники комерційного „року”, тяжіючі до західних зразків. Але з 90-х років відбувається трансформація рок-музики, підвладна ринковим виживанням. Комерційний рок, на відміну від любительського, виявився конкурентоздатним у нових умовах. Ним почали

цікавитись і бізнесмени, і політики, і влада. Для осмислення цього процесу вважаємо за доцільне звернутися до деяких сучасних журналістських публікацій на тему „року”. Тим більше, що до цього часу різко скоротилося число наукових досліджень, присвячених даній проблемі.

Джерельні приписи

1. Гуревич П.С. Человек будущего: мифы и реальность / П.С. Гуревич. – М.: Молодая гвардия, 1979. – 175 с.
2. Давыдов Ю.Н. Социология культуры (Инфантилизм как тип мировоззрения и социальная болезнь) / Ю.Н. Давыдов, И.Б. Роднянская. – М.: Наука, 1980. – 264 с.
3. Илле М.Е. Рок-музыка: таланты и поклонники / М.Е. Илле, О.А. Сакмаров // Соц. исследования, 1989. – № 5. – С. 64-69.
4. Мяло К.Г. Время выбора: Молодежь и общество в поисках альтернативы / К.Г. Мяло. – М.: Политиздат, 1991. – 253 с.
5. Олендарёв В. Отечественный джаз и проблема стиля: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В.Олендарёв. – К., – 1995. – 191 с.
6. Семенов В.Е. Искусство как межличностная коммуникация (Социально-психологическая концепция) / В.Е. Семенов. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1995. – 200 с.
7. Сохор А. „Быть или не быть?” // Вопросы социологии и эстетики музыки. Т.1 / А.Сохор. – Ленинград: Сов. композитор, 1980. – С. 264-275
8. Энди Э. Стилистика рока / Э.Энди. – К.: Нике, 1993. – 26 с.
9. Yinger J.M. Presidential address: Coutureculture and social change // Amer. Social. Rev., 1977. Vol. 42. – № 6. – P. 833-844.

Резюме

Розкрито процес зародження та функціонування різноманітних музичних стильових напрямів. Показано їхню роль у розвитку молодіжних культурних процесів загалом.

Ключові слова: субкультура, сучасне українське мистецтво, молодь.

Summary

In the offered article the process of origin and development of various musical stylish directions is exposed. Their role is shown on development of youth cultural processes on the whole.

Key words: subculture, modern Ukrainian art, young people.

УКРАЇНСЬКІ СПІВАКИ ЗАРУБІЖЖЯ У МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ЄВРОПІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІДЕНТИЧНОСТІ

Насиченість інформації та обмінно-комунікаційних процесів у сучасному глобалізованому світі спонукає до їх осмислення, породжує виникнення нових напрямів науки – комунікативістики, комунікативної філософії та ін. Культура й мистецтво, як автономні підсистеми суспільства, виступають активними учасниками цих процесів. Упродовж двох останніх століть увагу мислителів привертають комунікативні особливості музики, оскільки вона є „одним із найемоційніших каналів міжлюдської взаємодії, навіть більше – потужним засобом суспільного впливу” [1; 268].

Вагомим внеском у вивчення проблем комунікації в сучасних соціокультурних процесах є дослідження О.Берегової, здійснене на прикладі аналізу сучасної культурної політики, науково-освітньої діяльності та художньої (музичної) творчості. Дослідниця, враховуючи сучасний етап розвитку музичного мистецтва, вибудовує таку схему художньої комунікативної системи: композитор > твір (на який впливають видавець, редактор, критик) > виконавець твору (на якого має вплив критик та продюсер) > канал трансляції (концертна зала, радіо, TV, інтернет, CD/DVD) > слухач [1; 276]. У ній важливу роль відіграє виконавець, що стає співавтором твору, а додатковими ланками між композитором і слухачами є видавець, продюсер, редактор, критик тощо. Саме завдяки виконавству (а це актуальна форма буття музичного твору) „виявляється варіантний характер музичного твору, закладені в ньому полісемантичність, імпровізаційність та інші риси, пов’язані з неможливістю однозначної інтерпретації музичної мови” [1; 276].

Сучасна епоха постмодернізму актуалізує діалог культур¹, культурне суперництво цивілізацій. Українській національній культурі, як головному „оратору” в цьому процесі, „належить просувати у світовий цивілізаційний простір свою систему цінностей, приваблюючи до себе увагу своїм національним духовним обличчям” [3; 286]. Важливою її складовою є музична культура, яка в останнє століття творилася не лише на теренах України, але й далеко за її межами представниками діаспори, яка сьогодні є однією з найбільших серед інших планетарних етнічних розселень². Умовно її поділяють на східну і західну. Остання – це американське та австралійське заокеання, Західна Європа. Діалог української музичної культури західної діаспори із культурами країн Європи продовжується з кінця XIX століття до сьогодні, є постійно триваючим і охоплює всі основні напрями: творчий (композиторський), виконавський, освітній та музикознавчий, проте належного наукового осмислення ще не отримав.

Актуальність досліджуваної теми зумовлена увагою науковців до проблем комунікації в сучасних соціокультурних процесах в Україні та недостатньою їх розробкою на теренах діаспори. *Предметом* дослідження виступатиме вокальне виконавство, представлене провідними українськими співаками зарубіжжя, їх місце і роль у міжкультурній комунікації в сучасній Європі через призму ідентичності. *Завдання дослідження*: проаналізувати творчість сучасних вокалістів діаспори, виокремити їх місце, роль та особливості у міжкультурних комунікаційних процесах.

Розгляд культурної ідентичності неминує зачіпає визначення національної та етнічної ідентичності. Один із найавторитетніших західних дослідників націоналізму Ентоні Сміт вважав, що „для етнічної ідентифікації більше важать прив’язаність та асоціації, ніж життя на певній землі або володіння нею... Ми належимо їй, так само як і вона належить нам. Крім того, священні місця батьківщини притягують до себе членів етнічної групи або надихають їх здалеку, навіть коли ті, і то довго, перебувають на вигнанні. Отже, навіть розлучившись із рідним краєм, етнічна група може зберігатися завдяки сильній ностальгії і духовній пов’язаності. Це великою мірою стосується долі ... діаспорних спільнот...” [5; 241].

Сучасна епоха постмодернізму демонструє підвищену увагу до розмаїття соціокультурних форм. В.Горлова, здійснюючи компаративний аналіз націоналістичних дискурсів української національної ідентичності, підкреслює, що „...розширення Європейського Союзу дозволяє по-іншому формулювати поняття національної ідентичності, оскільки для Заходу проблема ідентичності виступає як підтвердження (чи заперечення) універсальних цінностей європейської культури, окреслення меж панєвропеїзму” [6; 16].

Видатні вчені першої половини ХХ століття М.Грушевський, В.Янів, О.Кульчицький, І.Мірчук, розмірковуючи над проблемою інтеграції українського етносу, переконливо доводили нашу культурну та ментальну приналежність до Європи. Так, М.Грушевський вважав, що український народ належить до європейського культурного кола не тільки силою історичних зв'язків, що протягом століть зв'язали українське життя із західним світом, а й самим складом народного характеру. Дослідник етнопсихології українського народу В.Янів підкреслював той факт, що українці за своїм психологічним складом є народом західного, європейського типу [7]. Та й О.Кульчицький відносить українську культуру й українську психіку до „європейського культурного кола”, до сфери окцидентальної (західної) духовності [8].

І.Мірчук наголошує, що Україна завжди була країною, яка уможливлювала зв'язок між культурами, будучи свідомою своєї приналежності до західного культурного світу та зберігаючи при цьому власну ідентичність: „поклали на нас обов'язок бути посередниками в передачі культурних цінностей Окциденту народам європейського Орієнту. Бо упродовж цілої історії українського народу, починаючи з перших його виступів в історичному калейдоскопі Європи аж до часів найновішої світової катастрофи, бачимо надзвичайно ясну, я б сказав яскраву західну орієнтацію, яка, попри геологічне положення України на окраїнах європейського світу, ніколи, навіть у часи найбільшої руїни, не втрачала живого органічного зв'язку з культурними центрами Заходу” [9; 17].

Сучасні інтеграційні процеси української національної та європейської ідентичностей дають широкі можливості для взаємодії українських співаків із музичними культурами різних націй. Взаємодія музичних культур, суб'єктами якої виступають народи, нації, етнічні групи, є процесом історично тривалим, спонтанно самоорганізованим. Виконавська діяльність співаків виражена двома формами діалогу: діалог виконавця з музичним твором (вербальним текстом), діалог виконавця із слухачами. Оскільки обидві форми діалогу є взаємозалежні і обумовлюють одна одну, то отримуємо розгорнутий та внутрішньо насичений полілог. О.Котляревська, розглядаючи феномен „діалогу” в культурологічному контексті, звертає увагу на авторський „переклад” або, навіть, на подвійну авторську інтерпретацію: власне світобачення – філософсько-естетична концепція – твір [10; 124]. Впишемо в цей процес фігуру співака-виконавця. Вступаючи в діалог із музичним твором, він, маючи власне світобачення, сформоване мистецьким середовищем, освітою, вибудовує власну філософсько-естетичну концепцію, яка корелюється вимогами режисера-постановника (для оперної вистави), традиціями виконання в даній країні, театрі, виконує-інтерпретує його як власне творіння. Таким чином, співак постає співавтором твору. Можна класифікувати цю форму діалогу як мікрорівень.

Проте, для завершеності цього процесу необхідна реалізація створеного. І тут відбувається друга форма діалогу: виконавець – слухач. Розглядаючи художні процеси через призму герменевтичних, семіотичних концепцій, звернемось до понять „інформація”, „рефлексія”, „текст”, які є складовими так званого „безперервно-комунікативного процесу” (за термінологією класика феноменологічної соціології А.Шюца [11], організуючою силою якого вважається саме діалог. О.Котляревська пропонує наступну схему цього процесу: інформація є передумовою рефлексії, тобто необхідним фактором для активізації процесів осмислення та усвідомлення; як результат цієї рефлексії виникає комунікативно спрямований текст, поняття якого трактується у широкому загально-філософському смислі; як особлива форма передачі інформації, що може бути вираженим за допомогою будь-якої знакової системи або систем, і не обов'язково вербально. „Саме ця позиція „передачі”... і

потребує особливої уваги до реципієнта, тому що у протилежному випадку текст може бути або несприйнятим взагалі, або сприйнятим неадекватно, що, як правило, призводить до порушення ситуації діалогу (результат спілкування „на різних мовах”). Іншими словами можна сказати, що інформацію треба передавати у доступній для співрозмовника семантичній системі” [10; 125]. Співак-виконавець, особливо оперний, на цьому етапі вступає в діалог на макрорівні одночасно із кількома реципієнтами – диригентом, співаками-колегами по сцені, оркестром, хором і слухачами. Взаємодія з такими різними складовими завершального етапу діалогу вимагає від виконавця високого професіоналізму, миттєвої реакції на інформацію співучасників діалогу, знання місцевого культурно-мистецького середовища, ментальних особливостей колег-виконавців та публіки. Значно складніше комунікувати виконавцеві в іноетнічному, інокультурному середовищах, які вносять свої корективи в процеси діалогу-полілогу.

В.Антонюк у дослідженнях проблем української вокальної школи однією з перших виділяє питання традицій міжкультурних діалогів вокального факультету Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, звертає увагу на постаті співаків діаспори – С.Крушельницьку, М.Менцинського, О.Руснака, І.Синенської-Іваницької [12-13]. Проте, роль сучасних українських співаків діаспори у цьому процесі нею не виокремлена. При аналізі їх творчості врахуємо думку автора про те, що „традиції української вокальної школи носять характер відкритої системи, спроможної інтегрувати в собі досягнення професійного вокального мистецтва національних вокальних шкіл світового культурного універсуму” [12; 76].

У великій конкуренції за кордоном можуть перемагати тільки сильні особистості, високопрофесійні виконавці. Серед лідерів сучасної оперної сцени, які репрезентують українську вокальну школу у Європі, насамперед виділяються Вікторія Лук'янець та Андрій Шкурган. В.Лук'янець (лірико-колоратурне сопрано) – представниця співу бельканто, що вимагає неймовірної точності й технічності виконання. Вона – випускниця Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського, була солісткою Національної опери України. У 1990 році співачка здобула першу премію на Міжнародному конкурсі „Мін-Он” у Токіо та на Міжнародному конкурсі Моцарта у Відні; у 1991 р. їй була присуджена перша премія на Міжнародному конкурсі Марії Каллас в Афінах. Успішно дебютувавши в Італії, Франції, Португалії, Японії та Греції, з 1994 до 2000 року В.Лук'янець була солісткою віденської Штатсопери та завдяки партіям *Віолети*, *Оскара*, *Адіни*, *Гільди* та *Цариці ночі* стала улюбленицею віденської публіки. В 1995 р. вона – лауреат фестивалю у Зальцбурзі та дебютує в театрі Ла Скала (Італія). З 2000 року співачка має цікаві контракти по усьому світу, а у Віденській опері – високий статус на конкретні постановки. В.Лук'янець виступала з найвідомішими світовими тенорами – Пласідо Домінго, Хосе Карерасом та Лучано Паваротті. Вона підкорила практично всі головні сцени Європи й Америки. Репертуар співачки охоплює розмаїття шкіл і стилів оперної спадщини. Її найвідоміші партії: Віолетта, Джільда („Травіата”, „Ріголетто” Дж.Верді); Марфа („Царева наречена” М.Римського-Корсакова), Розіна, Ельвіра („Севільський цирульник”, „Італійка в Алжирі” Дж.Россіні), Лючія, Адіна, Марія Стюарт („Лючія ді Ламмермур”, „Любовний напій”, „Марія Стюарт” Г.Доніцетті), Цариця ночі, Донна Анна („Чарівна флейта”, „Дон Жуан” В.-А.Моцарта), Парася („Сорочинський ярмарок” М.Мусоргського). В.Лук'янець здійснила низку записів на компакт-дисках. Серед останніх, добре відомих у Західній Європі, меси Й.Гайдна і В.-А.Моцарта, де вона виконує сольні партії. Відомий італійський режисер Франко Дзефіреллі зазначив серед „трьох великих Травіат” імена Марії Каллас, Терези Стратас та Вікторії Лук'янець. Вона не лише znana у світі співачка, а й визнаний майстер, якого колеги визнають зразком професіоналізму і запорукою успіху вистави.

В інтерв'ю на радіо Бі-Бі-Сі (Лондон, Велика Британія) В.Лук'янець так визначила своє сприйняття аудиторії: „якщо я в формі, я в гармонії з собою, я співаю відкрито, від душі – кожна аудиторія реагує, тому що треба співати до кожної окремої людини, яка сидить в залі, достукатися до їхнього серця. Для мене була вдячною аудиторія в Австрії, без сумніву, в

Україні, у Нью-Йорку, а яка вдячна аудиторія в Японії! Але загалом, я не можу сказати, що маю проблеми з аудиторіями” [14]. В.Лук’янець підкреслює, що „публіка повинна бути підготовлена до прослуховування класичної музики. Але тепер коло шанувальників опери стало ширшим. Це пов’язано з тим, що відомі співаки стали давати концерти для величезних аудиторій з трансляцією на весь світ”. Важливим є висновок співачки про актуальність опери для сучасного слухача: „Ніщо не замінить живого людського голосу. Жодний запис, а тим більше Інтернет не можуть передати флюїдів, які йдуть від співака. А якщо режисер по-сучасному прочитує відому оперу, то відбувається чудо. Іноді я сама не впізнаю творів, заспіваних сто разів” [15; 126]. Щодо своєї ідентифікації, вона вважає, що „стала європейкою, але європейкою з України” [15; 131]. Свою ідентичність з українською нацією співачка демонструє в Україні, приїжджаючи з концертами на запрошення.

У блискучій плеяді кращих баритонів Європи – Андрій Шкурган, вихованець Львівської консерваторії ім. М.В.Лисенка, заслужений артист України, лауреат Національної премії України ім. Т.Г. Шевченка, лауреат понад десяти міжнародних і національних конкурсів в Україні, Польщі, Франції, Німеччині, Фінляндії, Данії, Італії, Австрії, володар титулу „Вердівський голос” (Італія), володар Кубка Президента Франції та медалі Міжнародного товариства артистів-музикантів. Із 1995 року Андрій – соліст Великого театру (Національна опера) у Варшаві, гастролює, виступаючи у найпрестижніших театрах світу, співпрацює з різними режисерами і це, за його словами, дає змогу розширювати творчий діапазон. Сильову відточеність співу, зокрема бельканто, А.Шкурган вдосконалював у відомого датського професора Андре Орловітца, який свого часу був учнем славетного італійського співака Маріо дель Монако. Видатний диригент Антоні Віхерек спеціально для А.Шкургана поставив оперу „Мазепа” у Варшаві. А в його виставі „Галька” головні партії виконували три українські артисти: одеситка Тетяна Захарчук, киянин Володимир Кузьменко та львів’янин А.Шкурган. З легкої руки маестро Тетяна нині співає у Берлінській опері, а Володимир має контракти у Штутгарті, Глазго та Единбурзі. Як твердить співак: „для мене справжня „зірка” – це найвищий рівень мистецтва, який цікавий, самотній не тільки для української публіки, але й для закордонного слухача” [16]. Не шукаючи дешевої популярності, А.Шкурган працює над глибоким репертуаром. Зацікавившись чеською музикою, він підготував цикл „Циганських мелодій” А.Дворжака та „Вечірні пісні” Б.Сметани. На Х фестивалі духовної музики у м.Брно виконав „Біблейські пісні” останнього у супроводі Чеського симфонічного оркестру. Цей виступ мав великий резонанс серед слухачів. „Небагато українських артистів можуть похвалитися тим, що їхній сольний концерт транслювався Датським радіо на всю Європу. У програму співак включив твори М.Лисенка, С.Монюшка, Ф.Шопена та П.Чайковського. З кожним роком він збільшує свою Шевченкіану. Зараз вона налічує понад 50 творів. Це дві великі концертні програми на музику Миколи Лисенка” та інших композиторів” [16]. У репертуарі А.Шкургана – два з половиною десятки оперних партій. Окрема сторінка його творчості – інтерпретація камерної музики. Арії і камерні твори він виконує в оригіналі – українською, італійською, французькою, німецькою, польською, чеською, російською мовами.

Вагоме значення для співака має проблема визначення ідентичності. В одному інтерв’ю він так говорив: „...дається взяти і ментальне розполовинення багатьох українців. Декого в Києві відштовхує моя проукраїнська громадянська позиція. Я не є шовіністично чи націоналістично налаштованою людиною. Але для мене надзвичайно важливо, щоб Україна була Україною, а не Малоросією. Це питання тепер вельми актуальне для свідомості кожного громадянина та найбільше для митця, людини освіченої, світлої – ким вона себе відчуває: українцем за національністю, за духом, за словом – чи українцем за громадянством, гербом на паспорті? Іноді ловлю себе на думці, що у Варшаві я українець-чужак, а, виявляється, в Києві – українець, однак також не зовсім свій. Хочеться просто бути самим собою, пишатися, що ти такий, а не інший. Я себе відчуваю представником України у Польщі, де живу вже 9 років, репрезентую у цій країні українську культуру, українське слово, намагаючись паралельно пізнати культуру народу, серед якого перебуваю, опанувати

все те добре, що є в його національній свідомості. Коли я виконував музику Лисенка в Польщі чи в інших європейських країнах, то всі захоплювалися і запитували: „Чому ми досі цього не знали?” Тепер, навпаки, у світі мода на різних „місцевих”, як їх називають, композиторів... Треба все зробити, щоб у світі звучав не тільки Лисенко, не лише Степовий чи Стеценко, а й Січинський, композитори так званої радянської доби – Ревуцький, Лятошинський або, скажімо, молодше покоління: Сильвестров, Кива, Дичко, Станкович, Зубицький... Називати можна багато імен, благо, що вони є. Мені здається, що треба не забувати про коріння, про фундамент, з якого почалася українська музика... Не соромно вчитися в сусідів. Соромно не бути собою, пішовши чужими шляхами і забувши дорогу до власних домівок” [17]. „Незважаючи на безкінечну мандрівку театральним світом, Андрій завжди лишається українським співаком... Андрій відкриває світові українську культуру, і це не просто слова: твори Миколи Лисенка звучали востаннє у виконанні Модеста Менцинського в Копенгагені у 1934 році, він виконував Шевченкіану. І після Менцинського ніхто не співав Лисенка українською мовою, а Андрій на конкурсі ім. Мельхіора, коли треба було виконувати цикл одного композитора на слова одного поета, виконав твори Лисенка на слова Т.Шевченка. Це справді був сміливий і ризикований крок – виконувати твори композитора, якого ніхто не знає. Шкургана вітали стоячи! Так світ пізнавав Україну” [18; 8]. Приклад виконання А.Шкурганом творів Миколи Лисенка на слова Тараса Шевченка і сприйняття їх в інонаціональному середовищі засвідчує три основні постулати діалектики: активну взаємодію та взаємопроникнення різних музичних культур при їх відносній самостійності.

Охарактеризуємо виконавську діяльність українських співаків через призму функціональних аспектів взаємодії музичних культур, виділених О.Денисенко [19; 52]. *Інноваційно-перетворювальна* функція виявляється в кожному факті оригінального виконання митцями музичних творів, які впливають на аудиторію знавців та шанувальників високого мистецтва. Виконуючи твори українських авторів (композиторів та поетів), співаки знайомлять з українською музичною культурою представників інших націй і народів, а отже активно здійснюють *інформаційно-пізнавальну* функцію. Вступаючи у діалог та полілог на мікро- та макрорівнях, вокалісти реалізують *комунікативну* функцію. Високомистецьке професійне виконання має глибокий і багатогранний вплив на людину, її душу, емоції, формує естетичні цінності особистості. В цьому аспекті здійснюється *соціалізуюча (формуюча, виховна) та естетична* функції взаємодії музичних культур. Креативний (відновлювальний) ефект від прослуханої музики репрезентує *компенсаторно-розважальну* функцію. Особливо важливою в контексті ідентичності є *етнознакова* функція взаємодії музичних культур, яку особливо яскраво представляє творчість А.Шкургана. Адекватна реакція на українську музику в іноетнічних середовищах свідчить про сприйняття нашої музичної мови, яка, маючи свої неповторні особливості, володіє універсальними кодами, зрозумілими різними аудиторіями. Активна і успішна діяльність співаків української діаспори посилює процес взаємодії музичних культур, а отже здійснює *латентну* функцію.

Успішний діалог та полілог українських співаків на мікро- та макрорівнях забезпечений майстерним опануванням великої оперної та камерної спадщини, представленої різними школами та стилями, вільним володінням співом бельканто, знанням іноземних мов, високими комунікативними здібностями.

Музична культура українського зарубіжжя, як складова частина сучасного українського культурного простору, активно вступила у діалог із культурами країн Європи, взаємозбагачуючи їх і себе. Короткий огляд творчої діяльності двох найяскравіших представників вокального мистецтва четвертої хвилі еміграції засвідчує великий потенціал у пропагуванні української культури у світі у третьому тисячолітті, вселяє віру, що в цивілізаційному діалозі культур українська складова відіграватиме вагомую роль.

Примітки

¹ Діалог (грец. dialogos – бесіда) трактуємо як інформаційну і екзистенційну взаємодію між комунікуючими сторонами, завдяки чому відбувається розуміння [2; 229].

² Під терміном „українська діаспора” розуміємо українців або осіб українського походження, що мешкають за межами території України, ідентифікують себе з нацією [4; 9].

Джерельні приписи

1. Берегова О.М. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? / О.М. Берегова. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006.

2. Постмодернізм. Енциклопедія. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.

3. Жулинський М. Національна культура та її роль у сучасному діалозі цивілізацій // Жулинський М. Заявити себе культурою. – К.: Генеза, 2001.

4. Маркус В. Чому діаспора: спроба ідентифікації поняття / В.Маркус // Українська діаспора. – 1992. – Ч. 1.

5. Сміт Е. Національна ідентичність // Павлюк С. Етногенеза українців: спроба теоретичної конструкції. – Львів, 2006. – С. 238-246.

6. Горлова В. Українська національна ідентичність: компаративний аналіз націоналістичних дискурсів: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.12 / В.Горлова. – Харків, 2005.

7. Янів В. Проблеми психологічного окциденталізму України // Нариси до історії української етнопсихології / Упор. М.Шафовал. – Вид. 2, перероб. і доп. – К.: Знання, 2006. Передрук за виданням: – Мюнхен, 1993. – С. 183-197 [Український Вільний Університет. Серія: Підручники, ч.13]; Янів В. Психологічні основи окциденталізму. – Мюнхен, 1996.

8. Кульчицький О. Риси характерології українського народу // Енциклопедія українознавства. – Мюнхен – Нью-Йорк, 1949. – Т. 1. – С. 708-718; Кульчицький О. Світовідчуття українця // Українська душа: Зб. наук. праць. – К.: МП „Фенікс”, 1992. – С. 48-65.

9. Мірчук І. Напрямки української культури / За ред. та з передмовою Миколи Шафовала / І.Мірчук. – Мюнхен, 2003. [Український Вільний Університет. Серія: Varia Nr. 50].

10. Котляревська О. Феномен „діалогу” в культурологічному контексті // Культурологічні проблеми української музики: Наукові дискурси пам’яті академіка І.Ф.Ляшенка / О.Котляревська // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2002. – С. 123-130.

11. Чамокова Э. Художественные коммуникации и язык: герменевтические и этнометодологические концепции // Теории, школы, концепции: (Критические анализы): Художественная коммуникация и семиотика / Отв. ред. Ю.Б.Борев / Э.Чамокова. – М., 1986. – С. 44-59.

12. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурний аспект: Монографія / В.Антонюк. – К.: Українська ідея, 1999.

13. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурний аспект: Монографія. – 2 вид. перероб. і доп. / В.Антонюк. – К.: Українська ідея, 2001.

14. Вікторія Лук’янець – гостя Бі-Бі-Сі // BBC Ukrainian. com. – 2006. – 20 груд. Доступно за адресою [http // www. bbc. Uk / ukrainian / story / 2006 / 12 / printable / 061220_lukyanets_interactive_oh.sntme](http://www.bbc.Uk/ukrainian/story/2006/12/printable/061220_lukyanets_interactive_oh.sntme)

15. Ткаченко Т. Пленниця опери / Т.Ткаченко // Натали. – 2004. – листопад. – С. 126-131.

16. Поліщук Т. Лірик-прагматик Андрій Шкурган / Т.Поліщук // День. – 2002. – 17 січн. – № 9.

17. Андрій Шкурган: соромно не бути собою / А.Шкурган // Дзеркало тижня. – 2000. – 18-24 листоп. – № 45 (318).

18. Канарська Г. Найкращий баритон Польщі – українець! / Г.Канарська // Поступ. – 2000. – 12 квіт. – № 68 (512).

19. Денисенко О. Функціональні аспекти взаємодії музичних культур / О.Денисенко // Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В.Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1(8). – 2002. – С. 51-55.

Резюме

Аналізується творчість лідерів сучасної оперної сцени, які представляють українську вокальну школу у Європі – Вікторії Лук'янець та Андрія Шкурмана, у міжкультурних комунікаційних процесах. Оскільки співаки сьогодні представляють українську діаспору, то певний акцент зроблено на проблемі етнічної ідентичності.

Ключові слова: оперне мистецтво, діаспора, міжкультурна комунікація, вокальна школа.

Summary

Creativity of leaders of modern opera stage, who present Ukrainian vocal school in Europe of Viktoriya Luk'yanets and Andriy Shkurgan in the cross-cultural communication processes, is analyzed in the article. Definite accent is done on the problem of ethnic identity so far as singers nowadays present Ukrainian Diaspora.

Key words: opera art, diaspora, between cultural communication, vocal school.

СПЕЦИФІКА КОНКУРСНОГО ВИКОНАННЯ ТАНГО

Конкурсне виконання танців у бальній хореографії можна віднести до одного з феноменів нашої епохи. Адже танець відбиває об'єктивну дійсність у специфічній умовній формі. Головним засобом виразності цієї форми є пластика людського тіла. Стиль і манера бальних танців, що склалися в традиції конкурсного виконання, поєднують такі необхідні для масового сприйняття риси, як простота, благородність і оптимізм. Йому притаманні елегантність, підкресленість ліній і вишуканість манер. Це проявляється як у виконавському стилі, так і характері танцювального образу.

Охопивши не тільки Європу, Америку, Австралію, а й території Азії, Південної Америки, Нової Зеландії, а також країни Далекого Сходу, конкурсний бальний танець активно розвивається і набуває популярності у всьому світі завдяки своїй видовищності, незважаючи на те, що цей вид хореографічного мистецтва на сьогодні є найбільш консервативним (не в значенні оцінки, а в значенні „чистоти” жанру) і найменше піддається жанровим модифікаціям, намагаючись зберегти осібність та унормованість.

Бальний танець незмінно виступає як засіб масового спілкування людей. Однак для того, щоб танець жив, необхідно, щоб його знали найширші кола виконавців – це умова його існування [4], і реалізують цю умову конкурси бальних танців. Саме в них об'єктивується аматорський та професійний рух у галузі бального танцю, як одного з дивовижних феноменів нашої епохи. Особливо це стосується такого жанру, як танго. Слід наголосити, що у порівнянні з традиційним народним танцем у бальному зменшується кількість і різноманітність рухів, малюнків танцю і значно збільшується регламентованість виконання. Ось чому бальні танці, створені на відповідному національному хореографічному матеріалі, зберегли зв'язок із першоджерелом одних країн, виявились близькими народам багатьох інших країн. У цьому проявилася діалектна закономірність єдності національного й інтернаціонального, тим же пояснюється і стійка популярність, інтерес у багатьох країнах до таких танців, як вальс, фокстрот, танго.

Найбільш значною групою досліджень є праці з історії танцю, які побіжно торкаються і танго. Це, у першу чергу, розвідка С.Худекова „Історія танців усіх часів та народів”. Досить змістовна і об'ємна праця присвячена еволюції світового сценічного танцю від стародавності до сучасності, з якого можна багато чого почерпнути для з'ясування питань, пов'язаних з історією хореографії. Значна кількість праць стосується також і російського бального танцю та його ролі в суспільному житті. Це такі розвідки, як „Російський бал у спогадах сучасників”, „Танці у старому Петербурзі” П.Столянянського та ін. Загалом проблема „мистецтва руху” й у танго зокрема у вітчизняній історіографії розглядалася не надто широко. Хоча М.Бонч-Томашевський, називаючи танго „новим хороводом” ХХ ст., зазначав, що танго вимагає стабільної міміки, максимальної нерухомості тіла. Танго заснований на ритмічній ході. Тільки простий, плавний, стриманий рух, ритмізований періодичними зупинками, легким підведенням на носки. Вся справа в опоетизованій прогулянці, під час якої є напруженим кожний м'яз, і де мірна хода гіпнотизує слухняне тіло [1].

Російський журналіст і театральний критик А.Кугель бачить у танго загостреність почуттєвого початку. У танго, який є витонченим салонним танцем, яскраво втілюється сексуальність, причому форми її виражаються найстриманішим чином [3].

І в наш час танго незмінно захоплює романтиків. Саме для них видавництво „Попурри” випустило книгу „Вчимося танцювати танго. Крок за кроком”, в якій подається техніка виконання танго, опис основних фігур і комбінацій з покроковими ілюстраціями й схемами, містяться рекомендації з вибору музики й ритму [5].

Що ж стосується української культурології, то в ній бракує комплексних досліджень різновидів бального танцю, таких як танго і його конкурсних особливостей. Так само й

специфіка конкурсного виконання танго фактично залишається поза увагою. Тому метою даної статті є розкриття особливостей конкурсного виконання танго.

Фундаментом конкурсної програми з бальних танців є виключно міжнародні танці. Це танці різних народів, які завдяки своїй красі стали світовим надбанням і несуть у собі єдину школу техніки виконання. Завдяки популяризації техніки конкурсного бального танцю в багатьох країнах світу, він отримав назву „інтернаціональний”. Конкурсний бальний танець є тим видом мистецтва, що інтегрує національний колорит різних народів і водночас розглядається як реалізація стереотипів суспільної свідомості та традицій.

У конкурсних змаганнях виконуються винятково мистецькі твори міжнародного виміру (танго, румба, самба, ча-ча-ча, вальс, чарльстон та ін.), які, завдяки своєму естетизмові, стали світовим надбанням. Правомірно виділити два типи програм:

- стандартну (європейську), до якої входять повільний вальс, танго, повільний фокстрот та його швидкий різновид – квікстеп, а також віденський вальс;
- латиноамериканську, складовими якої є румба, ча-ча-ча, самба, пасодобль, а також джайв.

Серед учених уже кілька десятиліть точаться суперечки про час і місце появи танго й етимологію самого слова „танго”. Словосполучення „аргентинське танго” відомо так само добре, як і „віденський вальс”. Але так само, як і вальс, танго має багатонаціональні коріння і, на відміну від вальсу, сформувалося, пройшовши по декількох континентах.

Велика Радянська енциклопедія наголошує, що танго – стародавній іспанський танець; Британська енциклопедія вважає, що це – стародавній танець африканських негрів; Іспанська енциклопедія посилається й на свята негрів, і на аргентинські танці, досить схожі на андалузькі.

Виходячи з французьких джерел, попередником танго є парний танець іспанських маврів, тобто танець потрапив до Іспанії з африканського континенту, а потім у XVI ст., разом з іспанцями – до Південної Америки, де вбирає виразність іспанського танцю, ритми негритянської музики й рвучкі ритми кубинської хабанери. Також на танго вплинула негритянська мілонга. Тривалий час він вважався малопрстойним, але до кінця 80-х рр. XIX ст. з'явився вже й у бальних салонах Південної Америки. Його називали „танцем із зупинкою”. Для танго буенос-айреського передмістя характерна така особливість, як космополітичність: наприклад, у 1887 р. на 204,7 тис. корінних мешканців міста доводилося 228,6 тис. іноземців-іммігрантів першого покоління, за рахунок яких головним чином і розширювалося передмістя; таке співвідношення трималося аж до 20-х років XX ст. [2].

Вважається, що причиною своєрідних рухів, що стали згодом характерними рухами конкурсного танго, став не дуже підходящий для танців одяг гаучо – високі чоботи зі шпорами й широкі плащі. Більш „молоді” європейські корені танець одержав на початку XIX ст., коли до Аргентини накопилися хвилі емігрантів з Іспанії, Італії й Франції. У Буенос-Айресі танго спочатку танцювали на міських святах, але незабаром танець був виключений з офіційного списку, тому що церква й буржуазія вважали його грубим і непристойним. А от жителі робочих передмість продовжували його танцювати з явним задоволенням.

На рубежі XIX-XX століть цей танець, що став уже аргентинським, знову попадає в Європу й завдяки своїм палким шанувальникам, серед яких відомий хореограф, танцюрист і композитор Каміль де Риналь, починає свою переможну ходу: Франція, Англія, Росія, Німеччина й Америка. Слід зазначити, що Каміль де Риналь створив нову форму танцю, яку згодом називали французьким танго. Його було спрощено, зробивши більш доступним для навчання й звільнено від тих аргентинських рис, що заважали його офіційному визнанню. Успіх, що мало танго в Парижі, призвів до дивного результату в Аргентині – всі стали терміново розмовляти французькою мовою, одягатися за паризьким зразком й танцювати танго. Танго вписалося й у європейську культуру, хоча й піддалося різноманітним змінам й коригуванням, і варто зазначити, що в цей час говорять про аргентинське і європейське танго як про два різновиди бального танцю.

Варто згадати, що коли Каміль де Риналь у парі з популярною танцюристкою Габріель Рей продемонстрували танго провідним лондонським театральним імпресарію, ті, хоча й визнали принади танго, проте не наважилися показати його манірному англійському глядачеві. Тоді Каміль де Риналь створив у Ніцці групу ентузіастів, які поставили собі за мету звільнити танго від тих суто аргентинських рис, які заважали його офіційному визнанню, а також спростити його, зробити доступнішим для навчання. Цікаво, що до тих ентузіастів належали люди найнезвичніших категорій: від художників і музикантів до великої російської княгині Анастасії.

Спочатку танго існувало у середовищі міських низів і було характерним для публічних будинків і трактирів. Із передмістя до центру міста танго дійшло через Париж, де завдяки аргентинцям-емігрантам стало відомим у 1910 році і як „екзотичний” танець відразу увійшло в моду. Але в Парижі поширився танго-танець, який піддався стилізації: світський салон, а потім і естрада вилушили з нього все народне, національне.

У 1907 р. у Ніцці організовано турнір із танго – перші танцювальні змагання. Організатор турніру – Каміль де Риналь взяв безпосередню участь у зародженні сучасної танцювальної індустрії.

Після успішного проведення турніру у Ніцці вже через два роки (1909 р.) у Парижі Каміль де Риналь організував перший Чемпіонат Світу з бальних танців. Перед Першою світовою війною 1914-18 рр. на естраді були популярні „салонні” і „декадентські” танго („Танго смерті”, „Танці апашів” і ін.), засновані на модних на той час бальних танцях (танго, кек-уок і ін.), ускладнені елементами акробатичних підтримок.

Загалом роки, що передували Першій світовій війні, були роками найбільшого розквіту танго, періодом тангоманії, – історія дуже схожа з історією польки (три чверті століття тому). Аргентинський варіант танго, який існує і нині, виконують під повільнішу музику; це досить „локальний” танок; його можна танцювати на невеликих майданчиках. В аргентинському танго багато різноманітних рухів ніг; для нього характерна велика драматичність виконання.

У 1920-1921 роках після „Великої конференції” в Лондоні танго остаточно стандартизовано. Риси мілонги, що збереглися в ньому й визначали його м’який, спокійний характер, акцентуючи увагу на рухах ніг, змінено у Парижі 1930-х років. Відтоді танго стає сплетінням величної, гордовитої постанти, привнесеної з інших танців, і різких, поривчастих рухів, що стали основною рисою сучасної конкурсної хореографії танцю. Акцент змістився на специфічні для сьогодишнього конкурсного варіанту танго положення корпусу та голови. Сучасне танго – фантастична за розмаїттям образів мова, за допомогою якої можна багато розповісти.

Чемпіонати танго, проведені у світі до 1921 р., були специфічними з погляду сьогодишніх правил. Правила участі в чемпіонатах спеціально не розроблялися, що давало свободу творчості учасникам-танцюристам і суддям. Не визначено чіткого розмежування пар на аматорів і професіоналів: чемпіоном світу міг стати як аматор, так і професіонал; не було поділу за національною приналежністю.

Паризький Чемпіонат світу 1911 р. став першим турніром, заявленим як „змагання професіоналів і аматорів”. Взагалі ж неформально у той час існували три категорії: професіонали, аматори й змішані пари (професіонал+аматор).

У 1926 році існувала Всесвітня організація танцюристів-аматорів, але Каміль де Риналь, що посів у Парижі позицію танцюристів-аматорів, запропонував їм об’єднатися в F.I.D (Federation International de Danse – Всесвітня Федерація Танців). Через три роки до F.I.D. приєдналась і організація професіоналів.

Загалом на процес розвитку бального танцю, особливо другої половини XIX ст., великий вплив мала діяльність професійних балетмейстерів і педагогів-аранжувальників, що вносили зміни до національних танців, спрощували їх, адаптували до найбільш широкого, масового виконання. Однак, поряд із позитивними рисами (систематизація, упорядкування рухів і композицій, відбір виразних засобів і аранжування образів національного фольклору)

відчутні й негативні результати подібної діяльності. В деяких бальних танцях, створених балетмейстрами, збереглися до певної міри своєрідність і колорит першоджерела, інші ж втратили свою самобутність, перетворилися у хореографічний трафарет.

Танго – танець пристрасний і чуттєвий, темпераментний і драматичний, але він завжди забарвлений смутком. Рухи танго виражають різнополюсні почуття й вибухову пристрасність. На відміну від регулярно повторюваного ритму вальсу, конкурсне танго містить у собі паузи й зміну ритму – прискорення, уповільнення. Раптові зміни руху чергуються з повільними рухами, створюючи особливу, експресивну атмосферу танцю. Танго чітко розділяє чоловіка й жінку: вони виконують різні кроки, і тут особливо важливий найменший жест. У танці є щось, що можна вважати не просто схемою, а практично сценарієм, де в чоловіка й у жінки – своя роль. Танго передає особливий світ сильних почуттів. Не дивно, що танго лежало в основі прекрасних фільмів і професійної літератури, що танго не тільки танцюють, його ще грають і співають. Сьогодні його виконують в Європейській програмі спортивних бальних танців.

Важливе місце під час навчання сучасного бального танцю посідає музика – мистецтво, що має велику силу емоційного впливу на людину. Музика створює емоційну основу, визначає характер танцю та його розвиток. Танець і музика споріднені між собою. Вони розгортаються у часі і підпорядковуються ритмові: обидва „говорять без слів”. Окремі рухи танцю, як і музичної інтонації, настільки виразні, що можуть передавати широку гаму людських емоцій. Невипадково сучасна танцювальна музика спричинила великий вплив на всю легку музику: більшість інструментальних п'єс і пісень творяться, як правило, з акомпанементом танцювального характеру. Сучасні танцювальні ритми звучать і у творах великих форм, збагачуючи художні форми і підсилюючи виразність хореографічного образу. Найвідоміша мелодія танго – „La Cumparsita” , написана 1917 р. уругвайцем Жерардо Родригесом і сьогодні має понад 200 варіантів.

У конкурсному бальному танці слід акцентувати увагу на принципі музичного варіювання, яке актуалізується у поєднанні танцювальної і пластичної хореографії. Розмежованість цих типів хореографічної пластики виявляється у наявності „типізованої” хореографії, застосованої в масових бальних танцях, що характеризується суворою послідовністю „рухів”, і „розкріпаченої”, „вільної” хореографії, яка не передбачає якоїсь стабільної системи танцювальних рухів і характеризується нерегламентованим чергуванням темпів і метра.

Зрозуміло, танго втілює в собі ідею порядку, „правильності”, але, крім цього, танго вчить імпровізувати. Це означає, що лідер використовує дрібні нюанси фізичного тиску й положення тіла, завдяки яким партнерша розуміє, куди ставити ноги. Потім він винаходить власний степ, пара танцює те, що ніким не передбачалося танцювати, і так триває до кінця пісні. Ось чому танго здається таким складним, і чому ноги партнерів настільки різко переплітаються. Саме в цьому полягає принадність і різноманітність танго. Сприйняття в танго загострюється, особливо це стосується дотику й слуху. Ця загострена чутливість дозволяє нам швидко пізнавати партнера на невербальному, інтуїтивному рівні [6]. Завдяки цій інтуїтивній взаємодії танго пропонує нам щось дуже привабливе: можливість створити по-справжньому незвичайний, видатний танець.

Таким чином, маючи свою образну систему та залишаючись специфічним у різних аспектах виконання, бальне танго у відповідності з його закономірностями набирає різних хореографічних форм, які й відтворюють у межах конкурсного виконання. Розрізняють французький тип танго, аргентинський, кубинський тощо. У них відображено ухвалені тим чи іншим суспільством етику, мораль, норми взаємовідносин, рівень загальної культури. Завдяки цьому конкурсне виконання танго, як один із видів хореографічного мистецтва, стало яскравою естетичною формою відображення дійсності.

Джерельні приписи

1. Бонч-Томашевский М.М. Книга о танго: искусство и сексуальность / М.М. Бонч-Томашевский. – М.: Разсохин, 1914. – 23 с.
2. Кофман А.Ф. Аргентинское танго и русский мещанский романс / А.Ф. Кофман // Литература в контексте культуры. – М.: МГУ, 1986. – С. 220-233.
3. Кугель А.Р. Утверждение театра / А.Р. Кугель. – М.: Изд-во журнала „Театр и искусство”, 1923. – 207 с.
4. Скрипник Л. Соціальна природа бального танцю / Л.Скрипник // Етнос. Культура. Нація: Зб. наук. праць за мат. II міжнар. наук.-практ. конф. 27-28 жовт. 2000 року. Вип. 2. – Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАН України, 2000. – С. 176-180.
5. Учимся танцевать танго. Шаг за шагом. – М.: Попурри, 2002. – 32 с.
6. Progress Report by Sharna Fabiano // Local Work. – 2008. – 12.11.

Резюме

У статті розглядаються особливості конкурсного виконання танго.

Ключові слова: танго, конкурсне виконання, бальний танець, конкурсна хореографія.

Summary

The features of the competitive dancing of the tango are considered in the article.

Key words: tango, competitive dancing, ball dance, competitive choreography.

ЕСТЕТИКА СВЯТКОВОЇ ОБРЯДОВОСТІ УКРАЇНЦІВ В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Обрядове свято, як продукт багатовікової народної творчості, завжди супроводжувало український народ у найважливіші моменти його життя, фіксуючи знакові перемоги у визвольних змаганнях, на тернистому шляху державотворення, його трудові успіхи. У процесі еволюції обрядового свята виразно виявляється специфіка національного характеру та способу життя, закріплюється етнічні та естетичні цінності народу.

Протягом століть обрядові свята були єдиним засобом прилучення людини до художньої творчості. І це не дивно, адже святково-обрядова сфера духовної культури виступає потужним соціокультурним інтегратором кожної нації або народу. Вона фіксує вузлові події суспільного й особистого життя кожної людини.

Святкові обряди об'єднують, сприяють досягненню ідеального в житті, формуванню відчуття гармонії буття. Пов'язані з магією, ритуалом, суспільною практикою, ціннісними орієнтаціями тощо, ці святкування завжди є естетично оформленими і викликають відповідні естетичні відчуття в аудиторії. Відтак наукове дослідження естетики української святкової обрядовості є незаперечно актуальним саме нині, у період утвердження національних рис на всіх рівнях суспільного життя.

Перші спроби побудови загальної теорії свята спостерігаємо вже у працях видатних тогочасних істориків, етнографів та фольклористів: П.Чубинського, М.Максимовича, В.Іванова, П.Іванова, М.Сумцова, Г.Квітки-Основ'яненка, М.Костомарова, О.Потебні та ін.

Фундаментальними працями з історії масових свят і видовищ, їх значення як соціально-естетичного феномену є роботи М.Бахтіна, Д.Генкіна, А.Мазаєва.

Православні свята та обряди як невід'ємну складову духовної культури українського народу, котра ґрунтується на багатовікових мистецьких здобутках, досліджують В.Біляцька [1], Н.Данилевська, М.Ткач [5]. Цінності морального та естетичного досвіду, й у тому числі поетичний культ прашурів, шанування свого родоvodu, синтезувавшись із духовними принципами християнства, стають об'єктом вшанування все нових, вступаючих у соціокультурну діяльність поколінь.

Певною мірою торкається досліджуваної проблеми український науковець Е.Гаврилук, розкриваючи у своїй дисертації семантику і функції рослинних символів у традиційній календарній обрядовості українців як складову їхнього художнього світосприйняття. [4].

Проте, незважаючи на вагомі теоретичні дослідження святково-обрядової сфери, доводиться констатувати недостатність його цілісного, системного висвітлення. Поза увагою дослідників залишається й проблема естетичної цінності християнського календарно-обрядового свята в Україні. Зазначене дозволяє вважати актуальним і науково виправданим обрання теми даної статті та її мету – висвітлити особливості естетики святкової обрядовості українців.

Як відомо, обрядове свято – таке поняття, що має безліч вимірів: суспільно-політичний, естетичний, психологічний, історичний тощо. Різноманітні його грані та смисли досліджуються соціологією, етнографією, культурологією та іншими галузями наукового знання.

Обрядові свята є невід'ємною складовою історії та культури нашого народу. Усім багатством своїх форм вони виражають його світоглядні уявлення, багатючі набутки морально-етичного та естетичного досвіду. З обрядовими святами органічно пов'язане задоволення потреби в колективних переживаннях. Чим значущіша подія покладена в основу свята, тим більша потреба в людині відчувати свою причетність до неї, висловити своє ставлення до неї, зінтегрувати свої почуття з почуттями соціальної групи, усього народу.

Відчуття особистої причетності до інтересів та переживань спільноти – стрижень святковості, спонукальний стимул до дії разом з усіма, з громадою.

Витоки феномену святково-обрядової культури населення України знаходимо ще в добі первіснообщинного ладу. Членам первісного людського стада був притаманний синтетизм свідомості (відсутність антитези прекрасного й потворного, істинного і хибного, добра і зла). З розвитком родового ладу продовжувало існувати синкретичне мислення, але збагачене вже новим історичним досвідом, зі зростанням соціонормативності культури, регламентації стереотипізованих за формою правил поведінки.

Святково-обрядові форми еволюціонували як специфічний спосіб відтворення й закріплення соціальних і духовних цінностей, урочиста й надбудована сфера життєдіяльності суспільства, важливий засіб спілкування. І це природно, адже обряди й обрядові дії є передусім продуктом народної художньої творчості. За своїми соціальними завданнями й естетичними характеристиками вони ближчі до сучасної художньої самодіяльності, ніж до того розуміння обряду, що існує в сьогоденній теорії й практиці обрядотворчості.

Основною функцією свят усіх народів, зокрема українського, є універсальна соціокультурна інтеграція. Тому для всіх історичних періодів – від первіснообщинного до постіндустріального – є характерним відображення у святах і обрядах реального життя людини, її ролі у навколишньому середовищі – природному і штучно створеному. Свята усіх народів, в тому числі й українського, виконують функцію універсального соціокультурного інтегратора.

Як відомо, потужний вплив на формування естетики календарно-обрядових в Україні здійснило християнство. Специфічність його впливу протягом століть на психологію людини призвела до формування певної послідовності емоційних реакцій, створення емоційного стереотипу світосприйняття. Адже динаміка релігійного обряду створює особливе, надповсякденне, соборне дійство. Кульмінація такого дійства веде до емоційної реакції, яку Аристотель назвав катарсисом відчуття полегшення, звільнення, просвітління, заспокоєння.

Естетичний ракурс функціонування релігійного обряду передбачає художню доцільність культової ієрархії, довершену конструкцію, яка справляє враження органічної єдності її частин. Так, реалізація обрядового культу максимально враховує особливості сценічного простору. Усі дії починаються з лівої сторони, з урахуванням особливостей зорового сприйняття і завершуються на правій стороні місця дії: дія на правій стороні веде до його завершення. Високе місце, де знаходиться священик, як і в сценічному мистецтві, завжди веде до патетики і колективному емоційному зарядженню. У церковному обряді широко використовується кругова мізансцена або півколо. Ця обставина заспокоїливо діє на психіку, створює відчуття завершеності дії. У цілому, як і в сценічному мистецтві, мізансцени вибудовуються таким чином, щоб людина могла все бачити, чути і розуміти.

Потрібно зазначити, що разом із візантійським православ'ям Руссю було запозичено цілком нові елементи проведення сакрального ритуалу в церковній службі. Це, зокрема, ікона, володіння святими мощами, церковні ходи, цілування хреста тощо. Водночас найпотужніший вплив, особливо на неофітів, справляло святкове богослужіння. У цьому своєрідному дійстві зі значною часткою театралізації, розкішними вбраннями священнослужителів, коштовним начинням, натхненням багатоголосним церковним співом усі компоненти були спрямовані на досягнення психологічно-естетичного ефекту масового піднесення, просвітління, катарсису.

У цьому сенсі варто наголосити, що Л.Виготський, розкриваючи значення проблеми катарсису для психології, писав, що: „...неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в противоположные... Эстетическая реакция как таковая в сущности сводится к катарсису, то есть к сложному превращению чувств” [3; 268]. При цьому Л.Виготський вбачав суть естетичного катарсису у знищенні змісту формою. Подібна естетична реакція веде до перетворення негативних емоцій на позитивні. Людина найчастіше приходить у культову споруду з комплексом негативних емоцій (страху, сум'яття, тривоги). Обрядове дійство, перетворюючи їх на позитивні, виконує в такий спосіб

певну психолого-терапевтичну функцію. Відтак, зважаючи на одвічне прагнення людини пізнати світ почуттів, її потяг до краси, радості, гармонії з навколишнім світом, досягнення ідеалу, християнство зберегло в естетичній функції обрядової сфери можливість прилучення до духовних цінностей людства.

Загалом під впливом християнізації Київської Русі у святково-обрядовій культурі нашого народу постійно взаємодіяли два суперечливих типи: світський і сакральний, народний та правлячо-елітарний. Еволюція цієї сфери відбувалася у напрямку позбавлення язичницької обрядовості попереднього смислового навантаження й функціонування її в якості розважального елемента у рамках православної церковної обрядовості. Важливою особливістю обрядовості стала орієнтація на внутрішній світ людини, а, отже, й актуалізація виховної функції свят.

Потрібно врахувати й те, що у слов'янській культурі збережено поетичне ставлення до образів природи, рослинного світу („рослинне божество”), прагнення до їх естетизації. Як справедливо зауважував І.Нечуй-Левицький, „форми українських міфів мають одну характерну прикмету: вони дуже близькі до природних форм. Ми не бачимо в народній фантазії охоти до негарних, неестетичних велетенських міфічних образів, до тих величезних, страшних, головатих та рогатих богатирів зі страшними антинатуральними інстинктами, які любить, наприклад, німецька міфологія. Український народ у своїх міфах держиться міри; його фантазія не любить переступати за границі ненатуральних форм” [6; 18].

Так само й ушанування та уславлення сонця, землі та води виступають передусім святом краси й гармонії, своєрідним духовним благословенням на сумлінну хліборобську працю, з якої постає урожай. Наприклад, зимові свята є яскравим художньо-естетичним дійством, насиченим ритуалізованими елементами, величальними піснями та поезією й зі сподіваннями на краще майбутнє народу. Водночас незаперечно, що суспільство потребувало звільнення від застарілих ритуалів, які виробилися впродовж тривалого часу. Цьому значною мірою сприяли російська лютнева та українська національна революції 1917 року.

Суперечливим був процес вироблення нової, революційної обрядовості. Зокрема, в Україні жоден революційний акт, як згадував В.Винниченко, не відбувався без участі представників церкви. Наприклад, проголошення універсалів на Софійському майдані супроводжувалося церковними дзонами, молебнем, урочистими ходіннями по вулицях у кращих традиціях царизму [2; 115]. Варто зазначити, що такий спосіб проведення державно значущих заходів не схвалювався одностайно. Зокрема, принципові супротивники царизму й попівства вважали це недостойним засобом утвердження державності, принизливим проявом провінціалізму, малоросійщини тощо. Проте революційна влада в особі представників Центральної Ради вважала, що це імponує масам і робить їх прихильними до української національної справи [2; 115].

У святково-обрядовій сфері життя українського народу за радянського часу відбувалася цілеспрямована, за ідеологією державного атеїзму, секуляризація. У десакралізованій культурі поступово зменшувалася питома вага традиційних релігійно-календарних свят, відбувався процес їх витиснення безрелігійною, громадянською обрядовістю. Відповідно у десакралізованій культурі поступово скорочувалася кількість узвичаєних релігійно-побутових свят, спрощувався ритуал їх відзначення, долалися попередні застереження. Натомість практично майже всі вони отримали статус календарних.

Одночасно відомий діяч радянської освіти і культури А.Луначарський наголошував на значенні участі широких народних мас у новому, радянському обрядотворенні. „У народній масі таїться велика творча сила, – й вона створить зовсім особливий театр...” [9; 26]. Наслідком культурного будівництва перших років радянської влади стало народження масового агіттеатру, де індивідуальний герой поступається місцем колективу, що забезпечує емоційну динаміку масового дійства. А.Луначарський запропонував навіть свою структуру масового свята (поділ на два „акти”), зважаючи його основними мистецькими силами акторів-професіоналів та художню самодіяльність.

Утім, масовий агіттеатр перших повоєнних років задовольняв естетичні потреби невибагливого глядача, володіючи одночасно потужним агітаційним потенціалом. Цей феномен святково-обрядової культури став особливою формою організації трудящих мас, засобом стимулювання ентузіазму будівників нового суспільного життя. Він у повній мірі задовольняв колективні переживання учасників. Адже чим значущіша певна подія, покладена в основу свята, тим більша потреба в людині відчувати свою причетність до неї, висловити своє ставлення до неї, злити свої почуття з почуттям колективу, народу.

На еволюцію традицій народної обрядовості, її місце в житті людини і суспільства впливали економічний та інтелектуальний поступ суспільства, зростаюча потреба в актуалізації виховання нових поколінь засобами свят та обрядів. У 20-30-ті роки минулого століття календарні свята обрядово будувалися шляхом запозичення попереднього містериального досвіду, але вже будучи світоглядно атеїстичними. Знехтування релігійних звичаїв та церковних обрядів у календарному святі в Радянському Союзі відбувалося відповідно до особливостей революціоналізації сфери суспільного виробництва й повсякденного побуту. Це супроводжувалося масовим відлученням населення від релігії, зокрема проявів релігійного світогляду в календарному святі.

У радянську добу набули поширення трудові свята й обряди, пов'язані з діяльністю виробничих колективів й численних професійних груп. Вони посідають важливе місце у системі десакралізованої культури радянського періоду історії. Недаремно в найбільш важливу їх групу виокремилися урочистості, змістовно пов'язані із робітничими професіями. Так, масово відзначалися День шахтаря, День металурга – вони символізували владу пролетаріату. Менший резонанс, однак не меншу суспільну вагу, мали День працівника сільського господарства, День працівників освіти, День медичного працівника тощо. Зазначимо, що професійні свята широко відзначаються і нині в незалежній Україні.

Історична еволюція сфери вітчизняної календарної обрядовості та обрядовості у процесі входження у радянську добу позначилася послабленням магічно-сакрального виміру й посиленням ігрово-демонстраційних моментів. Актуалізувалася розважальна функція свят і обрядів. Так, у побуті ще з 30-х років XX століття традиційними стали прикрашання святкової ялинки, вітання із Новим Роком рідних і близьких, знайомих, друзів та колег, вручення подарунків тощо.

Новорічні ж колядування на селі зводилися в основному до вшанування кращого бригадира, ланкової або механізатора. Загалом святкування багатьох дат народного календаря відбувалося переважно за сценаріями, надісланими зі столиці й часто дистанційованими за змістом від багатовікових народних традицій.

Суто радянським винаходом було перенесення відзначення певного календарного свята на неділю. Це було глибоко помилковим рішенням. Адже, зокрема, свято Купала є винятково календарним – воно припадає на астрономічне 7 липня за новим стилем, тобто через два тижні після найкоротшої ночі. Не дивно, що навіть за тих часів учені-етнологи застерігали від такої надміру антирелігійної активності. Так, у пресі не одноразово описувалися і засуджувалися випадки ображення учасників купальського свята [7; 2]. У цьому контексті варто звернути увагу на суто радянський спосіб відзначення купальського свята на Сумщині, запроваджений з ініціативи працівників обласного будинку культури. За їхнім сценарієм, свято Івана Купала проводилося, звичайно, на березі річки. Спершу директор місцевої середньої школи вітав присутніх із літніми святами, а потім починалася власне обрядово-розважальна частина свята. Розігрувалися сценки з гоголівських творів, народних переказів, оповідань тощо. Учасники свята плавали по річці на завітчаних і прикрашених вогнями човнах. На одному з них встановлювали традиційне купальське деревце, прикрашене квітами, стеблами злаків тощо. Не обходилося без традиційних радянських лозунгів на кшталт „Мир”, „Праця”, „Рівність”, „Братерство”, „Свобода”, „Щастя” та ін. Керманичами їх були учасники художньої самодіяльності у стилізованих живописних костюмах. На березі річки горіли купальські вогнища, довкола яких молодь водила хороводи, співала й танцювала [6; 55].

Нині, з утвердженням державної незалежності України, народні свята й обряди впевнено повертають собі той прадавній, глибинний світоглядний зміст, який є основою їх виникнення. Вони щоразу більше постають як концентроване утілення світоглядної культури нашого народу, символічний, образно-чуттєвий засіб акумуляції багатовікових духовних цінностей. Зокрема, відновлюється їх сутнісний зв'язок із релігійною обрядовістю, завдяки якій розкриваються механізми народної обрядотворчості та її інтегративної функції у розвитку і задоволенні сучасних духовно-естетичних потреб суспільства.

Таким чином, дослідження естетики святкової обрядовості українців у контексті соціокультурної інтеграції засвідчує своєрідність обрядового свята як особливого виду людської діяльності, в результаті якої естетичні функції обрядової культури виступають механізмом органічного розвитку суспільства, прогресивної соціальної трансформації. З огляду на це життєві факти й ситуації важливі для обрядового свята винятково у контексті їх естетичної цінності, тобто тієї цінності, яка, будучи випробувана засобами чуттєво-художнього сприйняття людини, залишила в її душі глибокий слід і вразила її уяву як щось справді значуще, важливе, цінне. У результаті цього реалізується співвіднесення реального життя із суспільними ідеалами, що визначають соціально-естетичну цінність обрядового свята й дають поштовх його художньому осмисленню.

Джерельні приписи

1. Біляцька В.П. Календарно-обрядова поезія і народні свята. Вечорниці та досвітки: [Навч. посіб.] / [Ред. І.І. Бакуменко]; Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2001. – 104 с.
2. Винниченко В. Відродження нації: В 3 ч. – Частина II. – Репринтне відтворення видання 1920 року / В.К. Винниченко. – К.: Видавництво політичної літератури України, 1990. – 328 с.
3. Выготский Л.С. Психология искусства. – 3-е изд. / Л.С. Выготский. – М., 1986. – 425 с.
4. Гаврилюк Е.Є. Рослинна символіка в контексті української календарної обрядовості: проблема семантико-функціонального аспекту: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.07 / Е.Є. Гаврилюк. – К., 1999. – 18 с.
5. Данилевська Н. Ішов Микола / Н.Данилевська, М.Ткач. – К.: Сніва, 1996. – 59 с.
6. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І.Нечуй-Левицький. – К., 1922. – 249 с.
7. Новые народные праздники // Комсомольская правда. – 1925. – 5 августа.
8. Тарасенко І. Про Снігуроньку та Івана Купала / І.Тарасенко // Прапор. – 1966. – № 2. – С. 54-56.
9. Шароев И. Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Шароев. – М.: Просвещение, 1986. – 460 с.

Резюме

У статті досліджується естетична роль обрядових свят українського народу в контексті соціокультурної інтеграції, зумовленої різними історичними етапами розвитку суспільства, його соціально-політичної трансформації.

Ключові слова: святкова обрядовість українців, музичне мистецтво, історичний розвиток.

Summary

The aesthetic role of the ritual holidays of the Ukrainian people in the context of the sociocultural integration, caused by the different historical stages of the development of the society, its sociopolitical transformation is investigated in the article.

Key words: festive rite of Ukrainians, musical art, historical development.

ЕСТЕТИКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ МОДЕРНУ ЯК МИСТЕЦЬКОГО СТИЛЮ

Способи естетичного оформлення предметного середовища внутрішнього простору перебування людини (індивідуальне житло, громадські інтер'єри тощо) детермінуються, як відомо, стилістикою та образною сферою, що домінує в суспільній свідомості у той чи інший історичний момент. Однак у випадку модерну суто мистецькі чинники перебігу цього процесу суттєво доповнилися історично обумовленим чинником промислового розвитку, зокрема низкою технологічних новацій, що призвели до впровадження новітніх будівельних матеріалів, таких, наприклад, як бетон; нових способів обробки природних матеріалів, наприклад, дерева, каменю, металу тощо. Відтак способи організації житлового простору, що існували на той час, почали зазнавати впливу цих чинників і, у свою чергу, стрімко змінювалися.

Актуальність вивчення названих процесів є безсумнівною, передусім з огляду на те, що закладені у другій половині XIX ст. і особливо на межі XIX-XX століття дизайнерські тенденції модерністського характеру і нині розвиваються в різних напрямках, справляючи істотний вплив на сучасний стан мистецтва дизайну в усіх його проявах і формах. Роль дизайну інтер'єру в модерні є надзвичайно важливою, адже, як зазначає В.Кирилов, внутрішній простір приміщення формулюється за принципово новим підходом: не ззовні всередину, а навпаки, зсередини назовні [3]. Відтак, виходячи з принципово важливого моменту у вивченні модерну, який полягає у тому, що саме внутрішній простір стає смислоутворюючим і організуючим началом простору зовнішнього, підкреслимо у зв'язку з цим надзвичайно важливу роль дизайнерського вирішення предметного середовища перебування людини. І хоча останнім часом у ньому переважають конструктивістські течії, в яких утилітаризм піднято до рангу вишуканої простоти, все ж механізми осмислення „внутрішнього життя” матеріалу, властиві дизайнерській думці доби модерну, не втрачають свого практично-естетичного значення і нині.

Модерн як художній стиль є предметом наукового дослідження мистецтвознавства і історії архітектури, літератури і філософії. Кожен із цих підходів до вивчення модерну має свою специфіку.

Для мистецтвознавчих робіт радянського періоду тривалий час було характерним негативне ставлення до модерну, як стилю буржуазії, особливо це стосувалося архітектури. Лише з 60-х років минулого століття починається переосмислення модерну, передусім в архітектурі, з точки зору його формоутворюючих можливостей. Починаючи з цього часу з'являються наукові дослідження (О.Борисова, В.Кириллов, О.Кириченко, О.Пунін, С.Хан-Магометов та ін.), присвячені модерну в історії архітектури. При цьому переважна кількість робіт має своїм предметом дослідження архітектуру російського модерну, майже ігноруючи той значний внесок, який було зроблено митцями модерну за кордоном. Серед цих робіт варто виділити праці С.Хан-Магометова, який проаналізував загальносвітову картину процесу становлення стилю модерн і водночас охарактеризував його регіональні особливості, тобто створив найбільш систематизований і повний аналіз, що на початок 70-х років мав місце у радянському мистецтвознавстві й історії архітектури [8].

Із зарубіжних авторів, чії роботи було перекладено російською мовою і видано в СРСР, про проблеми модерну в архітектурі писали А.Уіттік, Ю.Йодике, З.Гідеон, Е.Голдзамт.

Так, З.Гідеоном ретельно проаналізовані процес становлення формоутворюючих ознак в архітектурі Бельгії, Франції, Австро-Угорщини. Важливим є те, що автор аналізує не тільки конструктивні принципи архітектури модерну, але й інтер'єри будівель, характеризуючи таким чином вже принципи утворення внутрішнього простору, хоча й не досліджує при цьому саме предметне середовище останнього [1].

Вітчизняні дослідження модерну його зв'язку із становленням дизайну вивчала Пригорницька А.А. У своїй дисертації вона, зокрема, зазначила, що період інституалізації дизайну в епоху модерну зробив його і предметом наукової рефлексії [6].

Прояв модерну в одязі досліджував вітчизняний науковець Ю.Легенький [4]. Він же порушував питання модерну в моді в книзі „Філософія моди ХХ ст.” [5]. Але при всій актуальності даної теми слід визнати недостатність її розробленості. Розуміння модерну в дизайні як багатоликого і поліфункціонального культурного феномена створює передумови для інтегративного вивчення формування внутрішнього предметного середовища. Тому метою даної статті є розкриття особливостей формування модерну як мистецького стилю та його впливу на предметне середовище внутрішнього простору.

Етапи розвитку модерну в дизайні вивчені досить ґрунтовно, хоча їх взаємозв'язок потребує уточнення. Першим етапом можна вважати діяльність англійського художника Уільяма Морріса, одного із засновників руху „Мистецтво і ремесло”, який у 1861 році у співробітництві з групою художників заснував підприємство, що висунуло гасло реставрації культури ремісницької праці, чистоти стилю, повернення житловому інтер'єру справжньої краси. В майстернях цього підприємства виготовлялися шпалери, килими, меблі, вироби з тканин, живопис по склу, пізніше – поліграфічні вироби [3; 198]. У. Морріс висунув гасло „краса і зручність” та орієнтувався на створення зручних, практичних і естетичних повноцінних побутових речей. За зразками для них він часто звертався до середньовічних форм. Відраза до фальсифікації форм в усіх побутових предметах змусила У.Морріса до створення і облаштування власного „Червоного дому” в Ептоні, Англія [1; 186].

Важливим у творчості У. Морріса і його послідовників стає принцип формування меблів як гарнітуру, тобто об'єднання їх єдиною стилістикою. Спочатку це вирішувалося надто спрощено: інколи всі предмети комплекту оформлювалися одним і тим же мотивом. Описаний напрям отримав назву нового англійського стилю або стилю студіо, за назвою заснованого ними ж художнього журналу „Студіо”. Література, присвячена питанням інтер'єру і меблевого мистецтва, сприяла поширенню і популяризації модерну. Особливо приваблювали такі аспекти вчення У.Морріса, як захист цілісності творчого акту, вимога щодо гармонії між мистецтвом та життям, заперечення елітарного мистецтва. Загалом, ставши на захист ремесла, ручної художньої праці, У.Морріс негативно оцінював машинну техніку, вважаючи, що вона згубно впливає на культуру.

У 1880 роках у Бельгії навколо журналу „Сучасне мистецтво” (L'Art Modern), заснованого в Брюсселі 1881 року, об'єдналася група молодих художників, відома під назвою „Двадцять”. У 1894 році вона перетворилася на асоціацію „Вільна естетика”, до якої у 1899 році приєднався художник Генрі ван де Вельде.

Наприкінці ХІХ століття машинне виробництво починає здійснювати все більший вплив на меблеву промисловість. Але форма, естетика самих меблів залишалася попередньою. Це потребувало певних нововведень. Перші спроби у цьому напрямі носили еkleктичний характер: новим матеріалам, з яких виготовлялися ужиткові предмети, продовжували надавати вже відомих форм. Зазначені явища варто вважати ознаками нового етапу розвитку тогочасного дизайну, в якому вже починали виокремлюватися модерністичні риси. Останнє простежувалося, зокрема, в орнаментальності форм, що запозичувалися із попередніх стилів, – наприклад, електричні лампи виконувалися у формі свічки. Оновлення історичних стилів і зацікавленість антикваріатом зумовлювалися також ще одним фактором: прагненням буржуа внести у своє житло дух аристократичної респектабельності.

В умовах зростання темпів ділового життя посилюється прагнення до розумного комфорту. А для тих будинків, у яких квартири і кімнати здавалися у найм, було необхідне умеблювання легке, дешеве і достатньо мобільне. Доцільність, зручність і бодай мінімальний комфорт – ці принципи необхідно було втілити у внутрішньому середовищі житла, надавши при цьому певну естетичну форму.

Новий етап розвитку зазначених тенденцій започатковано у Німеччині й Австро-Угорщині. Стильовий напрям, що поступово формувався, носив виразно декоративно-

прикладний характер при поки що певному ігноруванні функціонально-технологічних вимог, і явно тяжів до декоративності.

Цей новий рух починає свій відлік з того моменту, коли група художників на знак протесту проти офіційного академічного мистецтва вийшла зі складу мюнхенської виставкової організації „Glaspalast”. Звідси пішла й назва стилю: сецесіон (лат. відділення). Назва прижилася в Австрії, а в Німеччині для позначення цього напрямку в мистецтві вживався термін югендстиль, тобто „молодий стиль”, у Франції – ар нуво, тобто „нове мистецтво”, в Росії та Англії – сучасний стиль або стиль модерн, „іберті” (від імені власника одного з лондонських меблевих магазинів).

Ідеологами віденського „сецесіону” 1898 року стали Отто Вагнер, Йозеф Гофман, Еміль Орлік та ін. Художники „Віденського сецесіону” розробили чисто геометричний орнамент із прямих ліній, прямокутників і кіл.

У Німеччині Отто Екман, Бернард Панкок, Ріхард Рімершмідт групувалися навколо журналу „Югенд”, звідки і пішла назва „югендстиль”. Аналіз тодішніх впливів на малюнки виявляє їх зв’язок із японською графікою, що стає популярною в Європі у зазначений період. У Франції новий стиль вперше проявив себе у плакатах Анрі Тулуз-Лотрека; в Англії представниками модерну стають Чарльз Р.Макінтош, Чарльз Р.Ешбі. Ці художники першими намагалися використовувати машинну технологію не для імітації традиційних кустарних виробів, а для виробництва такої утилітарної речі, яка була б водночас і технічною і естетичною формою [2; 202].

Практично першим ідеологом і практиком модерну, його естетичних принципів став Генрі ван де Вельде, послідовник У.Морріса. Проте на відміну від позиції останнього, який ігнорував або негативно оцінював машинне виробництво, Г. ван де Вельде вітав машинне виробництво побутових речей. Він кинув виклик безцільному образотворчому мистецтву, яке повинна замінити розумна (практична) краса, переконаний в тому, що утилітарна конструкція може бути красивою і без орнаменту, а естетичне закладене в самій формі предмету. Тож Г. ван де Вельде представляє „абстрактний” напрям модерну.

У Німеччині першим крупним оглядом мистецтва модерну стає художньо-промислова виставка 1901 року у м. Дармштадті. Заснований у 1907 році Німецький художньо-промисловий союз декларував спроби здійснити ідеали У.Морріса на практиці. Швидкому розповсюдженню нового художнього стилю сприяли численні виставки, ілюстровані художні журнали тощо.

Наступні роки – до початку Першої світової війни – час розквіту і зміцнення стилю модерн, фактично етап його істинного розквіту. Джерелами форм модерну були, з одного боку, фігурно-орнаментальні мотиви крито-мікенської культури, яку відкрито на той час А.Евансом, а з іншого – архітектура, прикладне мистецтво і графіка Японії. Вважається, що саме останнє й було найбільш потужним із точки зору впливу на європейське мистецтво модерну. Натомість в австро-угорському модерні багато чого запозичено з давньоєгипетської архітектури й орнаментики. Ці запозичення легко простежуються у низці будівель Відня і Будапешту, наприклад, орнаментовці бокових стін і стелі станції Карлсплац віденського метро роботи О.Вагнера (1898 р.). Декорування стін у вигляді імітації фільонки із єгипетськими мотивами, оздоблення дерев’яними панелями у половину стіни застосовані в інтер’єрі Ошадбанку Австрії, автором якого також є О. Вагнер.

Інтер’єр стилю модерн ґрунтується на повному запереченні попередніх архітектонічних принципів оформлення внутрішнього простору. Декор внутрішніх стін принципово заперечує саму архітектуру, акцентуючи майже свою повну незалежність від неї. Він оформлюється у вигляді примхливих звивистих ліній, асиметрично вкриваючи ними поверхню стін. Стелі, як правило, декоруються низькорельєфною гіпсовою пластиною. Стіни стають барвистими, завіси – світлішими. Довільні лінії характерні для форм меблів, вікон, дверей. Стилізований рослинний орнамент домінує в декоративному вбранні стільців і крісел, шаф. Вітрини склять гнутим склом, скляні абажури нагадують формою чашечку квітки. Повертається вітраж, панно.

Для меблів модерну характерні два варіанти: декоративний – примхливі форми і контури, і конструктивний – прямолінійний, з ясною побудовою. Останнє більш характерне для німецьких і англійських виробів. У конструктивних меблях елементи декору зведені до мінімуму. Для неї були також характерні гладкі, нерозчленовані поверхні, що зумовлювалося переходом до механізованих процесів фанерування і зборки [2; 205]. У дорогих витворах прості форми поєднувалися з тонкістю оброблення, використанням цінних матеріалів, накладними прикрасами (інкрустаціями з кольорової фанери, перлів, слонової кістки, металу та напівдорогоцінного каміння).

Характерним у модерні є те, що меблі проектували під певне замовлення, в якому враховувалося приміщення, його призначення, тип, геометрія. „Це відкривало широкі можливості для реалізації ідеї гарнітура, комплекту меблів у широких масштабах” [2; 205]. Художник-проектувальник інколи безпосередньо втручався в процес виготовлення меблів і тому міг здійснювати коректувальну роботу, відслідковуючи наскільки адекватним є втілення в матеріалі його ідей. Водночас деякі автори вважають, що ахіллесовою п’ятою модерну залишалися його „поступки екстравагантності і сумнівним смакам” [2; 205].

Теоретики модерну обстоювали концепцію, згідно з якою архітектура будівлі, інтер’єр і все облаштування приміщень мали утворювати єдиний художній ансамбль, здійснений за проектами одного архітектора або художника, в якому орнамент модерну виступає в органічній єдності з формами [там само]. Водночас всі ідейно-естетичні новації залишилися б значною мірою лише теоретичними конструкціями, якби вони були втілені в життя, тобто об’єктивовані у предметному середовищі. На перше місце у цьому відношенні, на нашу думку, слід поставити винахід способу гнуття дерева австрійського майстра Міхаеля Тонета, засновника відомої династії меблевиків. Вигнутих форм майстри досягали й трохи раніше; зокрема у межах стилю бароко і особливо рококо, але винахід Тонета дав змогу вперше в історії промисловості перейти до масового виробництва таких меблів, першим його результатом стали знамениті віденські стільці. У подальшому ці прийоми обробки дерева перетнули кордони Австро-Угорської імперії і поширилися на інші країни Європи. Під їх вплив потрапив навіть Париж з його традиціями класицизму і ампіру, для яких характерними є геометрія чітких прямокутних форм. Зразком того, як гнуті форми проникали в меблі в цій країні, є столовий гарнітур вілли Бенара роботи Олександра Шарпенє (1856-1909 рр.), що зберігається у паризькому музеї Д’Орсе. Типовий для оздоблення внутрішніх стін прийом дерев’яних панелей розміром у дві третини висоти з контрастним фризом у верхній частині створює враження розгорнутих по периметру ширм. Ніша на одній зі стін, виконана також в овальній геометрії у поєднанні зі стійками посередині зали, які підтримують стелю і водночас нагадують стовбури дерев з ліанами, які їх обвивають. Вони створюють неповторний у своїй органічності внутрішній простір фітоморфного середовища, з яким, щоправда, деякою мірою дисонує стільниця з її прямокутною формою. Набірний паркет підлоги за тоном світліший, ніж стіни і стільниця, однак він гармонує з коричнево-золотисто-бежевою гамою інтер’єру загалом.

Естетику внутрішнього простору доповнюють інтарсії у вигляді рослинного орнаменту на поверхні дерев’яних панелей стін, що імітують виноградні лози. Причому їх малюнок не повторюється і кожна частина панелі має свій оригінальний орнамент.

Якщо дерево все-таки зберігало свою фактуру, хоча й набувало незвичних форм, то інші матеріали, що використовувалися традиційно в інтер’єрах будівель, аби відповідати заданим естетичним зразкам, мали взагалі „зректися” власної природи. Значною мірою таких можливостей надавав новий будівельний матеріал – залізобетон. Але інколи замовник або митець бажали зберегти естетику вишуканості, яку цей матеріал забезпечити був не в змозі. Необхідно було, зберігаючи естетичні властивості, наприклад, мармуру, пристосувати його до нової геометрії – геометрії рослинного світу. Для модерну в предметному середовищі, у тому числі інтер’єру, характерним є інверсія матеріалу і форми, перетворення матеріалу таким чином, щоб він набував абсолютно не властивих йому форм: стебла рослин,

виготовлених із чавунного пруту, що має квадратний переріз, сходинок з мармуру та канделябри з бронзи, що виглядають оплавленими за формою.

Відомим зразком вирішення такого завдання є мармурові парадні сходи в будинку Рябушинського в Москві (арх. Ф.О.Шехтель) – одна із зразкових пам'яток архітектури російського модерну. Сходи відіграють роль простороутворюючого чинника, адже навколо них організується внутрішній простір будинку. Особливість виконання самих сходів полягає у тому, що їм надано абсолютно пластичної форми, яка є природною для пластиліну або принаймні глини, але аж ніяк не мармуру, з якого ці сходинок зроблені.

Аналогічний прийом формування внутрішнього простору характерний і для приміщення, в якому зараз розміщується театр „Сузір'я” (м. Київ, вул. Ярославів Вал). І хоча сходинок виконані у звичайній манері, саме вони стають тим стрижнем, навколо якого формується внутрішній простір.

На нашу думку, така роль внутрішніх сходів пояснюється тим, що навколо них організується, як правило, відносно невеликий, камерний простір. Адже і театр „Сузір'я”, і будинок Рябушинського є невеликими за площею основи будовами. Сходи організовують внутрішній простір вгору, забезпечуючи зростання будівлі вертикально. Схожий принцип побудови залишається характерним і для внутрішнього простору „Будинку з химерами” В.Городецького в Києві. Саме навколо сходів розміщуються внутрішні приміщення. Сходи задають і відповідний акцент щодо центру будівлі. Роль сходинок, як формоутворюючого елементу внутрішнього середовища, простежується і в творчості О.Вагнера, зокрема в оформленні ліфту і ліфтового холу в будинку по вул. Лінке Вінцале, 38 у Відні.

Уникання гострих кутів, дзеркальної симетрії, чітких геометричних форм, ніби опалення контурів предметів – характерні ознаки в створенні предметів, що заповнюють внутрішній простір модерну. Одним із типових елементів цього середовища в модерні є світильники. Вони звисають зі стелі, розташовуються у вигляді бра, торшерів. Часто за своїми формами нагадують грона або букети квітів. Так, у вітальні будинку Рябушинського люстри у вигляді гірлянди квітів звисають над обіднім столом. Їх силует повторений у декорі верхньої частини дверного прорізу, за яким починаються сходинок, що ведуть на верхній поверх. Другий варіант світильників має антропоморфний характер або є поєднанням антропоморфних і фітоморфних елементів. Те саме стосується й допоміжних елементів інтер'єру, таких як екрани, ширми тощо.

В окремих випадках модерн кінця XIX – початку XX століття звертався до національних декоративних мотивів, віддаючи данину художнім традиціям, адже його гаслом можна вважати гасло „Назад до природи”. Модерн утворив складну систему лінійного орнаменту, в основу якого було покладено мотиви сильно стилізованих квітів і рослин. Але в цілому роль декору не була визначною. Предмети меблів прикрашалися інтарсією, металевими накладками. Різьблення по дереву трапляється вкрай рідко. Проте шпалери, оббивки з набивної тканини рясно прикрашалися крупними зображеннями стилізованих квітів, листя, соняшників, комишу, відчувався вплив далекосхідної орнаментики.

Найбільший вплив справив модерн на архітектурні форми і інтер'єр особняків, які будувалися за принципом „від інтер'єру до екстер'єру”. Будинок такого типу не потребував акцентування красивого фасаду, він допускав більш гнучке, доцільне, комфортне планування внутрішнього простору. Житло починає трактуватися як „єдина форма”, що не терпить жодного декору, має місце розвиток у бік повної „речності” – від форм, породжених фантазією художника, до необхідних справжніх або чистих форм. Теоретичним обґрунтуванням „речності” став віденський архітектор Адольф Лоос. Він категорично заперечував будь-які надмірності в будівельній і художньо-промисловій практиці.

На жаль, перші ознаки кризи модерну в дизайні стали помітними доволі швидко, практично одночасно з його розквітом. У цьому сенсі варто навести приклад ескізу ширми інтер'єру ювелірного магазину Жоржа Фуке, виконаного А.Мухом у 1900-1901 рр. У цьому зразку продуманого до дрібниць дизайну, на думку Р.Ульмер, не тільки віддається належне

ідеалу „синтезу мистецтв”, а й проявляється декаданс цього періоду [7; 80]. З метою створення життєрадісного і незвичного оформлення фасаду й інтер'єру автор об'єднав декоративну пластику і живопис, вітражне скло і скульптуру, меблі з бронзовим оздобленням.

Водночас уже наприкінці першого десятиріччя ХХ століття модерн починає поступатися місцем іншому стилю – конструктивізму, в основі якого лежала естетика доцільності, що передбачала раціональні, суворо утилітарні форми, позбавлені будь-якої декоративної романтики модерну.

Таким чином, модерн як художній стиль, як спосіб естетичного осмислення природи матеріалу, а також трансформації цієї природи можна розглядати не тільки як рух за оновлення мистецтва загалом і дизайну зокрема, а й як чинник впливу на культуру формування житлового інтер'єру, створення стилістично гомогенного предметного середовища. Ансамбль речей у предметному середовищі інтер'єру модерну незмінно характеризує доцентровий обертальний рух, що підкреслюється за допомогою таких елементів, як сходи, світильники та скульптури, що відіграють роль вихрових концентраторів навколишнього простору, принаймні в частині житлових будинків. Іншою прикметною рисою дизайну модерністських інтер'єрів є очевидна спорідненість принципів виконання внутрішніх поверхонь стін модерну із принципами східної естетики. При цьому витоки модерну в сфері ужиткового мистецтва мали місце набагато раніше, в інших сферах, зокрема в архітектурі.

Джерельні приписи

1. Гидеон З. Пространство, время, архитектура / Сокращ. перевод с нем. М.Леонене, И.Черни / З.Гидеон. – М.: Стройиздат, 1984. – 455 с.
2. Кес Д. Стили мебели / Д. Кес / Пер. М.Алекса, Г.Каргинова, Т.Кирилловой и др. – Будапешт: АН Венгрии, 1981. – 298 с.
3. Кириллов В.В. Архитектура русского мордерна: Опыт формологического анализа / В.В. Кириллов. – М.: МГУ, 1979. – 214 с.
4. Легенький Ю.Г. Український модерн / Ю.Г. Легенький. – К.: НМАУ, 2004. – 304 с.
5. Легенький Ю.Г. Философия моды ХХ столетия / Ю.Г. Легенький. – К.: КНУКіМ, 2003. – 300 с.
6. Пригорницька А.А. Естетосфера сучасного дизайну: автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08 / А.А. Пригорницька. – К., 2005. – 16 с.
7. Ульмер Р. Альфонс Муха. Мастер „ар нуво” / Р.Ульмер. – М.: АРТ-РОДНИК, 2008. – 95 с.
8. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт, 1995. – 423 с.

Резюме

У статті розглядаються естетико-технологічні чинники формування модерну як мистецького стилю та їхній вплив на предметне середовище внутрішнього простору.

Ключові слова: мистецтво модерну, предметне середовище, естетика, Україна.

Summary

The esthetik-technology factors of the formation of the modern as the art style and their influence on the subject environment of the internal space are considered in the article.

Key words: the art is modernism, subject environment, aesthetics, Ukraine.

ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВО-ВИДОВОЇ СТРУКТУРИ ТА ЕВОЛЮЦІЇ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ТВОРЧОСТІ НІЛА ХАСЕВИЧА В ІСТОРІОГРАФІЇ

У модель українських мистецьких явищ постать Ніла Хасевича вписана на сьогодні досить поверхово. Концентруючись на культових фігурах українського модернізму, сучасне мистецтвознавство приділяє недостатньо уваги мистецькому середовищу, діяльність якого стала живильним джерелом, з якого ці ключові постаті викристалізовували свої ідеї та черпали натхнення.

У процесі роботи нами вивчені найрізноманітніші літературні джерела. На загал їх можна об'єднати у три групи:

- 1) публікації довідкового, інформативного та науково-популярного характеру, розміщені в каталогових та періодичних виданнях дорадянського періоду (до 1939 р.);
- 2) загальні праці з історії українського та польського мистецтва радянського періоду;
- 3) історичні та мистецтвознавчі дослідження пострадянського періоду.

Цінну інформацію містить перша група джерел, що складається переважно з періодичних видань. До загальнотеоретичних праць, що висвітлюють філософські, політичні та релігійні дискурси, які впливали на формування світогляду Ніла Хасевича, варто віднести праці Ю.Липи, Ю.Шереха-Шевельова, В.Яніва.

Польські та українські часописи 30-х років XX сторіччя, в яких висвітлюються малодосліджені на сьогодні питання, дають змогу реконструкції мистецького життя Варшави, Львова, Луцька, Рівного. Це польські часописи – „Sztuki piekne. Miesiecznik poswiecony architektury, zdobnictwu, malarstwu, rzeźbie, grafice” (Краків-Варшава), „Glos plastykow” (Варшава), „Grafika”(Варшава).

Серед українських часописів міжвоєнного періоду варто зазначити львівський тижневик „Назустріч”, волинський часопис „Наш світ” та волинське єпархіальне видання „Церква і нарід”, паризький „Тризуб”, у яких аналізувалася виставкова діяльність Ніла Хасевича. Я.Гавран у матеріалах до газети „Назустріч” засвідчив участь його у виставці української графіки в Римі 1938 р. У часописі „Наш світ” невідомий під псевдонімом М.М. подає короткий огляд та критичний аналіз виставки мистецького гуртка „Спокій”, експонованої 1935 р. у Луцьку, відзначаючи зростання фахового рівня творів Н.Хасевича. Важливо, що у цих статтях творчі пошуки українських художників розглядалися під кутом зору загальноєвропейських мистецьких процесів.

Постать Ніла Хасевича привертала увагу мистецтвознавців ще в 30-х рр. XX сторіччя. Зокрема, як вже зазначалося, ім'я Н.Хасевича ще у 1931 році (на той час він був студентом Варшавської Академії) внесено до енциклопедії українознавства за редакцією В.Кубійовича. У 1939 році польський історик і критик мистецтва Тадей Лешнер у передмові до варшавського видання екслібрисів художника відносить його творчість до яскравих надбань набутовської школи [1; 4]. Дослідник відзначає високий фаховий рівень творів, акцентуючи увагу на потенційних можливостях автора [1;6].

На жаль, зацікавлення Т.Лешнера мистецтвом українського графіка серед польських критиків як 1930-х рр., так і повоєнного часу, було швидше винятком. „Серед учнів провідного майстра деревориту В.Скочиліся називався зрідка, бо не в усьому відповідав естетиці польської графічної традиції. Хоч за рівнем таланту і майстерності й став обабіч Е.Бартломейчика, Т.Цесьлевського (сина), С.-О.Хростовського, у дечому навіть випереджаючи їх на міжнародних оглядах графіки” – важко не погодитися з таким зауваженням Р.Яціва [2; 4].

Окрему групу джерел становлять видання радянського періоду, в яких частково висвітлюються питання, що стосуються досліджуваних проблем. Зокрема, російський графік Фаворський В. у численних статтях та монографії „Об искусстве, о книге, о гравюре”

осмислює такі загальні мистецькі категорії, як художність, пластична цілість, форма, синтез мистецтв та суто графічні – ілюстрація, шрифт, гравюра. Історію, теорію і практику книжкового знаку досліджено С.Івенським.

Висвітлення українсько-польських мистецьких проблем міжвоєнного періоду у цей час ускладнювалося існуванням цензури, обмеженим доступом дослідників до архівних матеріалів, а також пресом ідеологічних стереотипів. Разом із тим, деякі роботи, особливо польських дослідників, заслуговують на особливу увагу. У першу чергу, слід відзначити дослідження М.Гронської „Історія польського деревориту”, в якій відзначена участь Н.Хасевича у II Міжнародній виставці дереворитів. Польській графіці XX століття присвячені монографії дослідниці „Екслібрис: відомості для колекціонерів” та „Тадеуш Цесьлевські син”, в яких М.Гронська дає розлогий аналіз розвитку польської графіки у 1930-1940-х рр.

Важливе значення для нашої праці має дослідження історії Варшавської Академії Мистецтв, здійснене Ксаверієм Півоцкім, у якому висвітлені різноманітні аспекти діяльності педагогічного та студентського колективів 20-30-х рр. XX ст. [3]. Монографія включає повний список студентів, що навчалися в академії за час її функціонування, серед них фігурує прізвище Н.Хасевича.

Еволюцію польського мистецтва міжвоєнного 20-ліття аналізують монографія Йоганни Полякувни, присвячена живопису, [4] та збірка мистецтвознавчих публікацій під редакцією Мечислава Валліса [5]. Значну увагу дослідженням польської графіки вказаного періоду приділяли Х.Чарноцка, І.Якімович, Є.Крам, Ш.Бойко й радянська дослідниця Л.Тананаєва.

Х.Чарноцка, досліджуючи півторастолітню еволюцію польської графіки, значну увагу приділяє міжвоєнному періоду та 40-50-м рокам. І.Якімович висвітлює роль професорів Владислава Скочилися, Йозефа Чайковського та прихильника мистецького угруповання „Спокій” професора В.Ястжембовського у формуванні польської гравюри та декоративно-ужиткового мистецтва [6]. Ш.Бойко докладно аналізує розвиток мистецтва польського плакату в часі міжвоєнного 20-ліття [7].

Польський екслібрис, що досяг апогею розвитку у 30-40-х рр. XX ст., завжди привертав пильну увагу мистецтвознавців. Його дослідженням займалися М.Гронська, Є.Крам, Й.Котловські. Усі ці роботи дають змогу документально відтворити активне мистецьке середовище Варшави, що відіграло значну роль у мистецькому становленні Ніла Хасевича.

З цілком зрозумілих причин радянське мистецтвознавство замовчувало факт існування мистецького доробку Н.Хасевича. Так, Л.Тананаєва в монографії „Очерки польской графики. Первая половина XX века” (1972 р.), аналізуючи польську графіку міжвоєнного двадцятиліття та школу В.Скочилися, жодним словом не згадує не лише Хасевича, але й його близького друга В.Васьківського, який згодом упродовж багатьох років очолював відділ графіки Варшавської Академії Мистецтв [8; 116].

Для вітчизняних мистецтвознавців недоступними були твори графіка – переважна їх більшість зберігалася в архівах КДБ, а наявність художніх зразків у приватних колекціях була пов’язана з великими ризиками. Незважаючи на це, в Україні чимало зроблено для збереження пам’яті про художника П.Лістовським, О.Шатківським, В.Вітруком, І.Геретою [9; 132].

Створену прогалину намагалася заповнити українська діаспора. Одними з перших міжвоєнний період висвітлили науковці – вихідці з Волині на сторінках збірника „Літопис Волині”, друкованого Інститутом дослідів Волині у Вінніпезі (Канада). Варто відзначити мемуарні твори друзів Н.Хасевича художників Петра Мегики [10; 11] та Петра Андрусіва [12], публікацію паризького колекціонера В.Поповича [13]. Зокрема П.Мегик та П.Андрусів відтворюють роки навчання та професійного становлення Н.Хасевича, спільну діяльність у контексті функціонування українського мистецького гуртка „Спокій” у Варшаві. Альманах „Графіка у бункрах УПА”, виданий 1952 року у США, крім репродукцій творів митця, пояснень щодо виготовлення повстанських нагород та мемуарів П.Мегики, містить статтю українського історика М.Прокопа, у якій проаналізовано ідеологічний аспект творчості

Н.Хасевича [11] та резюме англійською мовою професора Л.Шанковського [11]. Спогади про Рівненську українську приватну гімназію залишив М.Гуцуляк.

Із здобуттям Україною незалежності настав час переосмислення історичного минулого держави, заповнення „білих плям” в її культурі. Важливими в цьому аспекті є філософсько-культурологічні дослідження М.Поповича „Нарис історії і культури України” та „Національна культура і культура нації”.

Просвітницьку, культурну та політичну діяльність волинської інтелігенції міжвоєнного 20-ліття висвітлюють у дисертаційних дослідженнях історики В.Доброчинська [14] та Л.Марківська [15]. Ці праці, а також спогади М.Гуцуляка „Про близьке здалека. Рівненська українська гімназія 1923-1939 рр.”, Я.Лавриченка („Літопис Волині”), монографія Я.Поліщука „Рівне. Мандрівка крізь віки”, ознайомлюють із реальним ставленням польської влади до української інтелігенції, уможливають реконструкцію культурно-мистецького середовища Рівного.

Щодо більш конкретних питань українського мистецтва першої половини ХХ століття, то тут до теоретичних основ роботи увійшли наукові здобутки Р.Яціва [16], О.Петрової [17], М.Селівачова [18], В.Рубан [19], Л.Соколюк [20].

Українське мистецтво ХХ ст. у контексті культурного полілогу розглянуто у III томі навчального посібника Д.Кривавича, В.Овсійчука та С.Черепанової „Українське мистецтво” (2005 р.). Вагомий внесок у розширення знань про мистецькі процеси, що відбувалися на Західній та Східній Україні 30-40-х років ХХ ст., зробили О.Федорук та львівські мистецтвознавці Р.Яців, Т.Лупій, О.Роготченко.

Досліджуючи еволюцію львівської графіки 1945-1990 рр., Р.Яців відзначає важливу роль міжвоєнного періоду для розвитку графічного мистецтва України. У статті „Ресурси духу” (2001 р.) він розглядає Н.Хасевича як одного із засновників та найактивніших діячів мистецького гуртка „Спокій” у Варшаві. Поставлено проблему теоретичної та практичної діяльності гуртківців у заснуванні українського дизайну.

У статті „Український інтелект на мистецькій карті Європи 1900 – початку 1920-х років” (2006 р.) дослідник окреслює надзвичайно широку та різнопланову мистецьку діяльність української європейської діаспори, її роль у становленні й популяризації української художньої культури. У цьому контексті акцентовано роль, яку відіграв мистецький гурток „Спокій” у Варшаві.

Т.Лупій в дисертаційному дослідженні „Інтеграція західноєвропейських художніх течій в образотворчому мистецтві Львова першої третини ХХ ст.” виявляє рівень активності мистецького життя Львова у 1930-х рр., функціонування міжкультурних зв’язків [21].

З наукових досліджень, які так чи інакше стосуються проблематики даної роботи, є дисертація Лагутенко О. „Українська книжна обкладинка першої половини ХХ сторіччя (стилістичні особливості художньої мови)”.

О.Лагутенко досліджуючи „полістилізм нарбутівської течії” [22; 109], до якої відносять творчість графіка, у своїх монографічних роботах „Українська графіка першої третини ХХ століття” (2006 р.) та „GRAFIEN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки ХХ століття” (2007 р.) присвячує творчості Н.Хасевича одне речення: „Художник Ніл Хасевич теж працював за кордоном, у Варшаві, належав до гуртка „Спокій”, але його екслібриси демонструють безпосередній зв’язок із киево-харківською школою ксилографії 1920 років” [22; 164]. Варто зазначити, що авторка не зовсім погоджується з цією думкою, вважаючи витоки творчості Н.Хасевича більш розгалуженими.

До числа найвидатніших українських графіків відносить Ніла Хасевича й дослідниця з діаспори Мирослава Мудрак. Її монографічне дослідження „Понад кордонами. Модерна українська графіка 1914-1945” являє огляд української видавничої справи у Західній Україні і за кордоном, висвітлює стосунки між митцями й видавцями західної діаспори на периферії українських кордонів і зосереджена на центрах мистецької та книжкової продукції.

Завдяки факту передачі частини графічних творів Н.Хасевича Волинському історико-краєзнавчому музею Службою Безпеки України після розсекречення архівів КДБ у 1992 році,

зростає кількість публікацій, присвячених неординарній особистості. Велике значення для повернення із забуття цієї постаті, популяризації його життя і творчості мав документальний фільм М.Ткачука „Здобути або не бути”, знятий у 1994 р.

Другу частину гравюр та кліше служба Безпеки передала меморіальному комплексу „Музей Великої Вітчизняної війни” у грудні 2008 року.

Журналісти, історики та краєзнавці збирають безцінні спогади сучасників. Сучасна наука немислима, поряд з індивідуальними зусиллями, без колективної співпраці зі збирання і наукової обробки фактологічної бази. Чимало для реконструкції та пропагування життя і творчості художника зробили Б.Берекета, С.Бабій, Г.Бухало, А.Карп'юк, А.Вакулка, І.Марчук, О.Мануйлик, М.Федоришин, І.Нагорна, Ю. Кучабський.

Рівненський історик І.Марчук працює над монографією про життя і творчість Н.Хасевича. Дослідник поділився важливими матеріалами, що дають змогу розширити джерельну базу дослідження. Співпраця з І.Марчуком допомогла реконструювати маловідомі факти біографії митця. Заслугує уваги також задум І.Марчука щодо створення та розповсюдження електронного ілюстрованого каталогу усіх відомих на сучасному етапі творів Н.Хасевича; на жаль, вдалося випустити лише сигнальний примірник.

Серед мистецтвознавців першим порушив питання повернення мистецької спадщини графіка Р.Яців. Зокрема в статтях „Композитор повстанської графіки” [2] та „Акценти творчості і долі” [9] автор надає найґрунтовніший аналіз творчості Н.Хасевича. Дослідження Р.Яціва підготували теоретичну базу для розуміння художника, наголошуючи водночас на необхідності подальших наукових розвідок. У статті „Композитор повстанської графіки” автор ставить проблему пошукової роботи у виявленні фактів, документальних матеріалів та доповненні мистецького спадку художника. Серед останніх видань Р.Яціва важливим для нашого дослідження є „Олекса Шатківський та Український мистецький гурток „Спокій”: матеріали до історії українського мистецтва 1920-1930-х років”, в якому автор подає наукову документацію „матеріалів, що стосуються як того періоду, так і персоналій, творців цікавих явищ українського мистецтва” [23; 4]. Наше дослідження базується на тезах та висновках, обґрунтованих Р.Яцівим.

Високо оцінює мистецьку і патріотичну діяльність художника О.Федорук: „Не вмер, не загинув, вічно живий, як символ чистоти нації, Ніл Хасевич!” [24; 96].

В.Сидор у своєму дослідженні акцентує увагу на розмаїтості естетичних та емоційних аспектів творчості художника, пропонує власну інтерпретацію окремих сюжетів. Автор статті дає вичерпну характеристику особливостей індивідуального графічного почерку митця [25; 115], аналізує психологізм портретів повстанців та зв'язкових УПА [25; 117]. Дискусійним у характеристиці О.Сидором стилістики екслібрисів, на наш погляд, виглядає твердження про те, що „після хуторянських краєвидів перекинувся він і до спроби планетарних узагальнень... Але спроба виявилася швидкоплинною, і Хасевич повернувся до строгої єдності часу і дії, яких він притримувався до кінця життя...” [25; 116]. В.Сидор підкреслює актуальність та початковий стан розроблення проблеми творчості Ніла Хасевича [25; 118].

Мистецький спадок графіка досліджують також О.Загаєцька, О.Калітовська [26]. О.Загаєцька відзначає віртуозність виконання портретів Н.Хасевича [27; 60]. Обидві статті ставлять за мету у першу чергу популяризацію творчості художника.

В.Манзуренко (2005 р.) дослідив історичні передумови та обставини створення Н.Хасевичем проектів бойових нагород УПА [28]. Матеріали, викладені у статті для часопису „Однострій” 2009 р. у співавторстві з О.Іщуком, доповнено невідомими проектами нагород та новою інформацією щодо їх функціонування [29].

Важливим етапом у популяризації творчості митця стало проведення у рамках святкування 100-літнього ювілею художника виставок його творів у Києві, Рівному, Луцьку, Костополі та ін. містах. Відкриття виставок знайшло відповідне відображення у періодиці. У численних статтях подається огляд експозиції, окреслюються основні тематичні спрямування та види графічної творчості, у яких працював художник.

Велика кількість інформації про діяльність Н.Хасевича, як творця повстанських грошових знаків, міститься в монографії О.Клименка „Бофони: грошові документи ОУН і УПА” (2008 р.), виданій Академією банківської справи. Дослідження охоплює історію виникнення та функціонально-господарську роль грошових документів ОУН-УПА – бофонів. Наведені автором факти дають право стверджувати про високий естетичний рівень та унікальність бофонів Н.Хасевича як особливих документів епохи. Сумнів викликає авторство бофонів номіналом 25 карбованців 1945 р. та 50 карбованців 1948 р., яке О.Клименко приписує Н.Хасевичу [30; 108-110]. На нашу думку, примітивність у вирішенні шрифтових елементів, фігур та елементів архітектури дає вагомі підстави для перегляду цієї версії на користь авторства учнів графіка.

„Постать Ніла Хасевича привертала увагу багатьох вчених, художників, але ще й досі немає повноцінної монографічної розвідки про його творчість” – наголошував Р.Яців у 1993 р. [2; 4]. Шістнадцять років, що минуло з тих пір, ситуація залишається практично без змін. Диференціація досвіду українського мистецтва першої половини ХХ сторіччя вимагає більш розгорнутої концепції творчості Хасевича. Дуже обмежена джерельна база ускладнює дослідження та інтерпретацію цього непересічного артистичного досвіду.

Джерельні приписи

1. Лешнер Т. Книжковий знак Ніла Хасевича / Т.Лешнер. – Варшава, 1939.
2. Яців Р. Композитор повстанської графіки / Р.Яців // Шлях перемоги. – Львів, 1993. – Ч. 4.
3. Piwocki K. Historia Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. 1904-1964. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1965. – 237 s.
4. Pollakowna J., Rudzińska W. Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Oficyna Wydawnicza Auriga, Warszawa, 1982. – 391 s.
5. Wallis M. Sztuka polska dwudziestolecia. Wybor pism z lat 1921-1957. Wydawnictwo Arkady. Warszawa, 1959. – 441 s. – 103 il.
6. Jakimowicz I. Polska grafika współczesna. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa, 1961. – 58 s.
7. Bojko S. Polska sztuka plakatu. Początki i rozwój do 1939 roku. Warszawa: wydawnictwo Artystyczno-graficzne, 1971. – 231 s.
8. Тананаева Л.И. Очерки польской графики. Первая половина XX века / Л.И. Тананаева. – М.: Наука, 1972.
9. Яців Р. Ніл Хасевич: акценти творчості і долі. До 90-ліття з дня народження художника / Р.Яців // Воля і батьківщина. – Львів, 1996. – Ч. 1 (18). – С. 127-132.
10. Мегик П. В'ячеслав Васьківський (1904-1975): Біографічний нарис / П.Мегик // Літопис Волині. – Вінніпег: Ін-т дослідів Волині і тов-во „Волинь”. – Ч. 12. – 1977-1978. – С. 115-118.
11. Графіка в бункрах УПА. Альбом дереворитів виконаних в Україні в роках 1947-1950 мистця українського підпілля Ніла Хасевича „Бей-Зота” та його учнів. – Філадельфія: Вид-во „Пролог”, 1952.
12. Андрусів П. В'ячеслав Васьківський і Ніл Хасевич // Петро Андрусів. Мистецтво – найсильніша зброя. Статті, промови й огляди. Нью Йорк-Париж-Сідней-Торонто: Наукове товариство ім. Т.Шевченка, 1987. – С. 141-145.
13. Попович В. Ніл Хасевич / В.Попович // Авангард [Брюссель]. – 1973. – № 2 (березень-квітень). – С. 126-132.
14. Добровичська В. Інтелігенція в культурному житті Західної Волині (1921-1939): дис... канд. іст. наук / В.Добровичська. – Луцьк, 2006. – 222 с.
15. Марківська Л. Українська інтелігенція на Волині між двома світовими війнами: автореф. дис. ...канд. іст. наук / Л.Марківська. – Чернівці, 2001. – 20 с.
16. Яців Р.М. Львівська графіка 1945-1990. традиції та новаторство / Р.М. Яців. – К.: Наукова думка, 1992. – 119 с.

17. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX – початку XXI століття. 3б. статей / О.М. Петрова. – К.: Академія, 2004. – 396 с.
18. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М.Селівачов. – К.: Редакція вісника „Ант”; Ніжин: ТОВ Видавництво „Аспект-Поліграф”, 2005. – XVI, 400 с.
19. Рубан В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття / В.Рубан. – К.: Наукова думка, 1986. – 224 с.
20. Соколюк Л. Графіка бойчуківців / Л.Соколюк. – Харків – Нью-Йорк: Видання часопису „Березіль”, Вид-во М.П.Коць, 2002. – 224 с.; Соколюк Л. Новий погляд на українське мистецтво першої третини XX ст.
21. Лупій Т. Інтеграція західноєвропейських художніх течій в образотворчому мистецтві Львова першої третини XX ст.): автореф. дис... на здобуття канд. мист-ва: 17.00.01 „Теорія та історія культури” / Лупій Т. – Львів, 2002. – 21 с.
22. Лагутенко О. Graphien графіки. Нариси з історії української графіки XX століття / О.Лагутенко. – К.: Грані-Т, 2007. – С. 131-132.
23. Там само.
24. Яців Р. Олекса Шатківський та Український мистецький гурток „Спокій”: матеріали до історії українського мистецтва 1920-1930-х років / Р.Яців. – Львів: Видавництво „Растр-7”, 2008. – 68 с.
25. Федорук О. Аппіїв шлях українського мистецтва, або цензура пряма і перевтілена // Олександр Федорук. Перетин знаку: Вибрані статті: У 3 кн. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Київ: Видавничий дім А+С, – Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. – 260 с.: іл. – С. 93- 102.
26. Сидор В. Митець деревориту / В.Сидор // „Роде наш красний...” Волинь у спогадах краян. – Луцьк, 1996. – Т. 2. – С. 114-125.
27. Калітовська О. Творчість Ніла Хасевича / О.Калітовська // Сучасний художній музей: проблеми і перспективи: Мат. наук.-практ. конф. до 20-річчя Хмельницького художнього музею. – Хмельницький, 2006. – С. 86-79.
28. Загаєцька О. „Ми стали волі на сторожі”. До 100-річчя від дня народження Ніла Хасевича / О.Загаєцька // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 1. – С. 58-60.
29. Манзуренко В. Ніл Хасевич – творець бойових нагород УПА / В.Манзуренко // Визвольний шлях, Кн. 11 (692) – листопад, 2005. – С. 110-115.
30. Манзуренко В. Невідомі проекти нагород УПА Ніла Хасевича / В.Манзуренко, О.Ішук // Однострій – 2009. – Ч. 9. – С. 35-36.
31. Бофони: грошові документи ОУН і УПА / Авт.-упоряд. О.О. Клименко; За ред. В.Даниленка. – К.: Ун-т банківської справи Національного банку України, 2008. – 192 с.

Резюме

Історіографія з проблем творчості Ніла Хасевича є на сьогоднішній день доволі обмеженою. Вона охоплює праці польських мистецтвознавців, українських діячів мистецтва з діаспор та сучасних дослідників.

Ключові слова: графіка Н.Хасевича, українське мистецтво.

Summary

Today the historiography on the problem of creative work of Nil Hasevich is limited enough. It cover jobs of Polish fine art critics, Ukrainian art workers from diasporas and modern researchers.

Key words: ukrainian art, Nil Hasevich.

ЗВУК ЯК ГОЛОВНИЙ ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Проблема звуку є однією з найважливіших для виконавців на духових інструментах. „Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком” [3; 74]. Виконавська та педагогічна практика висунула перед музикантами низку питань: ритму, метру, динаміки, артикуляції, використання технічних можливостей інструменту тощо. Однак найбільш вагомим для музиканта-духовика є питання звуку. Звук – головний чинник художньої виразності під час гри на духових інструментах.

Як засіб музично-художньої виразності звук містить такі компоненти, як атака і закінчення звуку, тембр і вібрато, художнє інтонування, виразні можливості дихання. Як зауважує А. Федотов „Выразительное средство (результативная сторона процесса) – звуковое воплощение технического приема, носитель некоего эмоционального содержания, проявляясь через технический прием, предполагает не только его наличие, но и качественность, совершенство исполнения” [5; 87].

Із цього можна зробити висновок, що музичний твір є сукупністю технічних прийомів, за допомогою яких у звуках передається його семантика. Таким чином, головне опрацювання звуку повинне проводитись у сукупності з роботою над художніми завданнями. Найбільш важливим у цьому процесі є формування точних слухових уявлень, які визначають „власний образ ідеального звуку”. Робота над звуком, красою звуку не може проходити без розвитку внутрішніх уявлень про нього. Один інструмент у руках двох різних виконавців „...звучит полнее, сочнее и разнообразнее у того, у кого лучше развиты звуковые представления” [1; 30-31].

Таким чином, метою даної статті є дослідження особливостей звукового втілення в художньому творі. Матеріалом для цього став Концерт для труби з оркестром Й.Гайдна.

Існують численні версії виконання цього твору, що дають можливість провести порівняльний аналіз особливостей звукового втілення Концерту. Відомі виконавські версії таких музикантів, як Т.Докшицер, М.Андре, У.Марсаліс, Е.Тарр, С.Накоряков тощо. Для нашого дослідження обрані концепції Т.Докшицера (Росія) та У.Марсаліса (США)¹ як двох яскравих репрезентантів національних виконавських шкіл.

Актуальність статті обумовлена як необхідністю визначити і порівняти головні „звукові критерії” двох трубних шкіл, так й інтересом до матеріалу статті, яким був відібраний „Концерт для труби з оркестром” Й.Гаїдна. Серед класичного репертуару для труби з оркестром він посідає одне з найважливіших місць. Жоден із міжнародних конкурсів виконавців на трубі не відбувається без виконання цього твору, як обов’язкового. Ця популярність серед виконавців усього світу обумовлюється високими художніми якостями музики, чудовим використанням віртуозних можливостей труби.

Даний концерт був написаний композитором у 1796 році спеціально для Антона Вейдингера, видатного трубача-віртуоза того часу. Цей факт, на наш погляд, не був випадковим, тому що саме він, як уже згадувалося, удосконаливши натуральний інструмент, сконструював трубу з клапанним механізмом. Прагнучи привернути увагу композиторів до свого нового винаходу, музикант багато концертував по Німеччині. Його виступи відбувалися з великим успіхом. Можна припустити, що саме ця обставина й надихнула Й.Гаїдна на створення єдиного свого концерту для клапанної труби, незвичайного в той час інструмента.

Цей Концерт призначений для труби строя *Es*, яка м’якістю звучання близька до стародавньої труби гайднівських часів. Однак на пострадянському просторі, за різних обставин, згаданий твір виконується на трубі строя *B*, при цьому сольна партія транспонується на кварту вище. Це викликає нові технічні складнощі і негативно

відбивається на характері звучання, тому що труба *in B* – найбільш голосний інструмент із усього сімейства труб, що не дозволяє виконавцю належною мірою відтворити специфічний характер звучання труби *in Es*.

Концерт для труби написаний Й.Гайдном у пізній період творчості, коли В.Моцарт вже створив усі свої видатні твори, а Л.Бетховен вступав у пору найвищого розквіту своєї творчості. Тому Концерт – класичний твір даного жанру, відзначений усіма рисами класицистичного концертного циклу.

Перша частина Концерту містить подвійну експозицію. Оркестрова експозиція викладає тільки тему головної партії – енергійну, з рисами танцювальності. Головна тема складається з декількох тематичних елементів: тоніко-домінантового „ядра”, плавного, кантиленного мотиву, що випереджається легким злетом восьмих на стаккатто, і активної, типово „трубною” інтонації, що виконується оркестровим *tutti*. Далі в тему вплітаються стрімкі пасажі шістнадцятих, котрі, поряд із відхиленням у субдомінантову тональність *A-dur*, динамізують тематичний розвиток.

Експозиція соліста включає головну і побічну партії. Тут слід відзначити хроматичний хід у партії труби, що у часи Й.Гайдна демонстрував технічні і виразні можливості нового клапанного інструмента.

Побічна партія не є контрастною головної. Вона також складається із двох тематичних елементів – енергійної і більш м’якої, плавної, хроматизованої інтонації, причому остання посідає більш значне місце. Розробка „обіграє” субдомінантову тональну сферу – *A-dur* і *f-moll*. Реприза містить тільки тему головної партії. Віртуозність тут виходить на перший план. Особливі технічні труднощі являє собою віртуозний пасаж, що звучить протягом двох тактів практично без супроводу оркестру. Він є свого роду „репетицією” перед виконанням каденції. Після нього партія труби відрізняється численними паузами, що дозволяє сурмачу відпочити перед виконанням каденції. Таким чином, розподіл матеріалу в партії соліста свідчить про врахування композитором особливостей інструменту.

Друга частина твору плавна, кантиленна, містить риси сіциліани – популярного танцю XVIII століття. Вона написана в простій тричастинній формі і починається оркестровою побудовою, що являє собою період повторної структури. Оркестрова побудова на початку частини дозволяє сурмачу відпочити після виконання каденції. Мелодична лінія в партії труби, з одного боку, пісенна, а з іншого – включає тонку мелізматіку і ритмічно імпровізаційна.

Третя частина – веселе танцювальне рондо, також як і попередні, починається великою оркестровою побудовою. Частина відрізняється віртуозністю, насичена значною кількістю стрімких пасажів і містить морденти. Матеріал рефрену та епізодів неконтрастний, між цими побудовами в партії соліста звучать невеличкі оркестрові епізоди. Тематизм фіналу перегукується з тематизмом першої частини, що виявляється, зокрема, у звучанні того ж самого мотиву – інтонація цих трьох повторюваних звуків змінюється висхідним квартовим стрибком. Фінал також включає каденцію, що, однак далеко не завжди виконується солістами.

Розглянемо особливості художнього звуковтвілення під час виконання концерту для труби з оркестром Й.Гайдна (у виконавських версіях Т.Докшицера й У.Марсалиса).

Уже початкові такти сольної партії Концерту демонструють розходження в інтерпретаціях. Т.Докшицер виділяє перші три довгих звуки, відзначаючи їх акцентами. При цьому дані звуки він виконує вібрато, що притаманне його манері виконання. Кожен із них виконавець наповняє гнучкою динамікою, приділяючи особливу увагу філіруванню звуку до кінця його тривалості. Наступна фраза являє стрімку висхідну інтонацію з квартовим „зачином”. Сурмач виконує цю фразу сухо, гостро, практично на стаккатіссімо.

Натомість У.Марсалис також акцентує перші три звуки сольної партії, однак у його виконанні вони звучать менш уривчато. Це досягається шляхом рівної динаміки виконання кожного звуку. Якщо Т.Докшицер „вуалює” закінчення даних тривалостей, то У.Марсалис виконує їх рівно, що створює ефект більшої плавності, зв’язності виконання останнього. При

цьому слід зазначити розходження в звуковидобуванні виконавців, що виявляється, насамперед, у різній атаці звуку. У Т.Докшицера атака звуку більш тверда, що притаманне радянській духовій школі. В У.Марсалиса, навпаки, м'яка, що більш характерне для західноєвропейської манери звуковидобування.

В інтерпретації У.Марсалиса головна фраза Концерту звучить м'яко, вишукано і, разом із тим, строго. У виконанні ж Т.Докшицера вона звучить більш гостро і сухо. Наступна фраза першої частини Концерту являє собою сполучення трьох інтонацій – хвилеподібного мелодичного звороту (восьмі), гамоподібного злету (шістнадцяті) і трелі. Кожен виконавець грає два з них по-різному. Восьмі виконуються однаково, тоді як шістнадцяті демонструють розходження в інтерпретаціях. Т.Докшицер трохи „розтягує” цю фразу, що додає музиці певної наспівності. У.Марсалис, навпаки, виконує ці шістнадцяті більш рівно, строго, точно дотримуючись ритму. При цьому виконавець зберігає м'якість і плавність звучання фрагмента. Фраза закінчується треллю, що також інтерпретується по-різному. Т.Докшицер виконує трель стрімко, віртуозно, акцентуючи основний звук, а У.Марсалис підкреслює лише верхній допоміжний звук трелі.

При подальшому аналізі Концерту Й.Гайдна увагу привертає фрагмент, позначений цифрою 4 (тт. 5-9), що включає плавні заліговані інтонації із поступово низхідних половинних і четвертних звуків. Ці співучі інтонації виконавці грають *legato*. Різниця ж полягає у фразуванні. Так, Т.Докшицер – грає підкреслюючи кожен звук фрази, а У.Марсалис – більш закруглено і плавно, витримуючи всі звуки в одній динамічній „площині”. Заключна інтонація фрази – низка залігованих чвертних тривалостей – виконується обома сурмачами подібним чином, із підкресленням кожного заліганого звуку.

У ц. 5 (тт. 9-11) бачимо нову мелодичну побудову. Довготривалі звуки створюють плавну, спокійну, кантиленну фразу, у якій мелодія утворює хроматично низхідну лінію, що змінюється висхідними пасажами. Фраза відзначена нюансом „*p*”, усі звуки в ній об'єднані лігою. Т.Докшицер у своєму виконанні відтворює цю лігу, тоді як У.Марсалис грає кожен звук *detashe*, „знімаючи”, таким чином, відзначене в тексті *legato*. Наступну висхідну інтонацію (тт. 14-16) Т.Докшицер грає уривчато, маркатуючи кожную чверть, а звучання стрімкого висхідного інтонаційного обороту здобуває „сухий” характер. Така манера виконання додає музиці Концерту твердості. У.Марсалис виконує дану фразу трохи інакше: чвертні він грає *detashe*, а висхідний пасаж за рахунок незначного агогічного „розширення” звучить у його версії більш складно і розспівно.

У розробці (ц. 7) значне місце займає тема головної партії. Вона відкриває даний розділ форми, проходячи в тональності *c-moll*. Т.Докшицер виконує цей фрагмент так само, як і початок сольної партії Концерту – підкреслюючи кожную довготривалу ноту за допомогою акценту і вібрато. Стрімкий злет восьмих звучить у його версії на штрих стаккато. У.Марсалис, так само як і Т.Докшицер, відтворює головну тему в розробці ідентично власної версії. Пасаж восьмих тривалостей він виконує на *detashe*. Така інтерпретація даного пасажу відрізняє версії двох видатних віртуозів сучасності. Достатня кількість стаккатного звучання у виконанні Т.Докшицера додає музиці Й.Гайдна деяку сухість, тоді як У.Марсалис відтворює плавність і м'якість звучання.

З погляду розходження інтерпретацій становить інтерес фрагмент розробки, що починається з ц. 8. Елемент теми побічної партії підлягає секвентному розвитку. Це кульмінаційна зона першої частини Концерту, що закінчується найвищим звуком твору - ре-бемоль (мі-бемоль *in B*) третьої октави. Виконання настільки високого звуку – вершина майстерності сурмача, тому даний уривок вважається одним із самих складних фрагментів у творі, що повною мірою розкривають професійний рівень музиканта. Цей звук випереджається висхідними пасажами, який виконавці трактують по-різному. Початок фрази (ц. 8, т. 7) Т.Докшицер відтворює групуючи пасажі хвилеподібних шістнадцятих у такий спосіб: два звуки він поєднує лігою, наступні дві шістнадцяті ноти „вимовляє” *staccato*. У.Марсалис навпаки, за допомогою *legato* групує шістнадцяті по чотири ноти, вибудовуючи єдину динамічну хвилю. У передкульмінаційному пасажі Т.Докшицер грає кожную ноту

staccato, додаючи їй гостре звучання. У.Марсалис це технічно складне місце виконує по-іншому – більш зв'язно, використовуючи інший штрих – *non legato*.

У репризі музиканти точно дотримуються інтерпретації цих тем, як в експозиції і розробці. Однак реприза, у порівнянні з експозицією, характеризується більш значною роллю віртуозності. Так, реприза містить низку технічно складних фрагментів: широкі стрибки (терція через октаву, септима через октаву), триольні ломані пасажі, віртуозні фігурації шістнадцятих, що звучать протягом двох тактів.

Зупинимося більш докладно на триольних пасажах. Т.Докшицер виконує їх більш дрібно, уривчасто, на *staccatissimo*, тоді як У.Марсалис відтворює дані пасажі *detashe*. Фігурації шістнадцятих є самим віртуозним і технічно складним фрагментом Концерту Й.Гайдна. Цей мотив звучав уже в розробці, однак не був настільки віртуозним. Він містив не тільки шістнадцяті, але й восьмі, і чвертні тривалості. У репризі ж пасаж складається тільки із шістнадцятих.

Звернемо увагу на особливості виконавських версій даної фігурації. Т.Докшицер грає пасаж, так само, як і в розробці, групуючи перші дві шістнадцяті за допомогою ліги, а наступні дві - на *staccato*. У.Марсалис – грає даний пасаж *non legato*.

Існують й різні варіанти каденцій згаданого Концерту Й.Гайдна. Т.Докшицер і У.Марсалис виконують різні власні версії, перший – каденцію 60-х років, другий – більш пізній варіант. Кожна з них віртуозна і виразна, містить тематичний матеріал твору.

На підставі порівняльної характеристики інтерпретацій Концерту для труби з оркестром Й.Гайдна видатними виконавцями XX століття, спробуємо узагальнити спостереження.

Т.Докшицер виконує твір Й.Гайдна переважно уривчастим штрихом, виділяючи кожен звук. При цьому виконавець дотримується редакційних указівок, зокрема, ліг. Однак його *legato* особливе – навіть під лігою він підкреслює окремі звуки, а *staccato* виконує більш гостро і сухо. У.Марсалис, навпаки, намагається грати складно і кантиленно, що характерно для західноєвропейської й американської духових шкіл. Сурмач виконує твір, зв'язуючи кожную ноту, що надає музиці особливі риси – м'якість, співучість, ліричність. При цьому в обох виконавців виявляється єдність темпу.

Відзначені особливості звуковтілення обумовлені, на наш погляд, наступними причинами:

- розходженням „звукових критеріїв” національних шкіл. Т.Докшицер – типовий представник радянського трубного виконавства, пов'язаного зі специфічним звуковидобуванням – більш твердою атакою, значною роллю вібрато, як виразного засобу виконання на інструменті. У.Марсалис – видатний американський універсальний сурмач-віртуоз, вихований у рамках західноєвропейської духової школи, для якої характерна м'яка атака, більш зв'язне звучання інструмента;

- розходженнями фонетики російської й англійської мов виконавців. У російській мові приголосні, пов'язані з початком звуку, звучать твердо, тоді як в англійській – більш м'яко.

Таким чином, можемо зробити наступні висновки. Звукові уявлення формуються невідривно від особливостей середовища, в якому опинився виконавець. Вони – один із найголовніших факторів роботи як над художнім твором, так і його звуковтіленням. Один й той же твір може відбивати різні підходи до звуковтілення, обумовлені соціальними особливостями середовища, в якому формувалися слухові уявлення виконавця.

Розвиток духового виконавства в Росії XIX століття пов'язувався з діяльністю Петербурзької і Московської консерваторій і роботою видатних сурмачів, що викладали в них: В.Брандта, В.Вурма та інших. Згадані сурмачі виховали своїх учнів у традиціях кантиленного звучання труби. Однак деякі особливості російської мови, наприклад, тверда вимова приголосних звуків, призвели до певної сухості, уривчастості звуковидобування, що характеризує, зокрема, виконання Концерту для труби з оркестром Й.Гайдна Т.Докшицером.

Закордонне виконавське мистецтво, що формувалося, як і російське, у рамках військових духових оркестрів, відрізняється більшою м'якістю і розспівністю, що призвело

до розвитку в ХХ столітті теорії вокалізованої постановки звуку. Дана особливість пов'язана з м'якістю вимови приголосних звуків у французькій і англійській мовах. Подібний характер звуковидобування демонструє виконання Концерту для труби з оркестром Й.Гайдна У.Марсалисом.

Примітки

¹ Т.Докшицер – один із найбільш відомих радянських сурмачів-солістів – зробив величезний внесок у розвиток трубного виконавства. Він увійшов в історію виконавства не тільки як видатний сурмач, але і як автор перекладень, методичних посібників.

У.Марсалис – видатний американський сурмач-віртуоз, майстер автентичного виконання. З однаковим успіхом виконує барочну, класичну, романтичну, сучасну музику і джаз. Випустив значну кількість компакт-дисків.

Джерельні приписи

1. Броун А. Очерки по методике игры на виолончели / А.Броун. – М.: Музыка, 1960. – 180 с.
2. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста / Ю.Должиков // Вопросы музыкальной педагогики. – М.: Музыка, 1963. – Вып. 4. – С. 6-18.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1961. – 250 с.
4. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе / Г.Орвид // Мастерство музыканта-исполнителя. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 2 – С. 186-212.
5. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А.Федотов. – М.: Музыка, 1975. – 158 с.

Резюме

Розглядається роль звуку як головного чинника художньої виразності під час гри на духових інструментах. Найважливішим в опрацюванні звуку автор вважає формування слухових уявлень, що визначають власний „образ ідеального звуку”. Матеріалом для статті обраний Концерт для труби з оркестром Й.Гайдна. На прикладі виконавських версій Т.Докшицера та У.Марсалиса надається характеристика звукових уявлень сурмачів США та Росії.

Ключові слова: звук, концерт, художня виразність.

Summary

In an article the sound is perceived as one of main means of an artistic expressiveness in a wind-instrument playing. The most important in a work with sound is considered to be the forming of earring conception? Which determines it's „ideal sound image”.

Y.Haydn's trumpet concert with an orchestra was taken as the material of an article. Performance versions of T.Dokschitzer and W.Marsalis are used for sound conception characteristic of Russian and American trumpet schools.

Key words: the sound, artistic expressiveness, the concert, the trumpet.

НЕОКЛАСИЦИСТСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В АЛЬТОВИХ СОЛО-СОНАТАХ ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА 20-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Творча особистість Пауля Гіндеміта, одного з найсміливіших новаторів XX століття викликає гострий інтерес і водночас приголомшує дивовижною універсальністю креативного потенціалу, поєднуючи композиторську, виконавську, наукову, педагогічну і критико-публіцистичну діяльність. Бажання охопити музичний всесвіт проявилось у зверненні до оперного, кантатно-ораторіального, симфонічного, концертного, вокально-інструментального, камерно-ансамблевого жанрів, що, поза сумнівами, підтверджує його статус одного з плідних композиторів XX століття.

Важливе місце у жанровому континуумі німецького митця посідає камерно-інструментальна музика, де сконцентровано знакові риси неокласицизму: панування узагальнених, „інтелектуальних” емоцій, домінування раціонального над чуттєвим. Особливо виразно неокласична лінія інструменталізму композитора кореспондує з поліфонією Баха, відтак, манеру письма „авангардиста з рисами середньовіччя” можна умовно визначити як „необахіанство”.

Неокласицизм, як принципове естетичне кредо Гіндеміта, виникає у ранній експериментальний період становлення його індивідуального стилю (20-ті роки XX століття) під гаслом „Геть романтизм!”. Саме тоді з’являються перші твори за участю альту: 2 сонати для альту і фортепіано (ор. 11, № 4; ор. 25, № 4), 3 сонати для альту соло (ор. 11, № 5; ор. 25, № 1), „Камерна музика № 5” ор. 36, № 4 (Концерт для альту соло і камерного оркестру). Особлива увага до самобутнього струнного інструменту зумовлена тим, що Хіндеміт поєднував композиторську діяльність із виконавською. Він розпочав свою кар’єру як скрипаль у роки Першої світової війни, і у віці 19 років вже обійняв посаду концертмейстера Оперного театру у Франкфурті. Пізніше, з 20-х років, обирає новий, додатковий фах концертуючого альтиста-віртуоза, докорінно змінюючи ставлення до цього інструменту як другорядного. Відтак, альт перетворився в улюбленого супутника Майстра, виразника його найоригінальніших задумів, і цей пієтет було збережено протягом усього життя¹.

У XVIII-XIX століттях для альту написано чимало прекрасних творів – Баха, Моцарта, Паганіні, Берліоза, Рegera, але у жанровому контексті творчості кожного з цих композиторів і – ширше – у межах європейської інструментальної традиції, то були явища маргинальні. Концертуючими струнними інструментами залишались скрипка і віолончель. Твори Гіндеміта вперше виявили безмежні темброво-виразові можливості альту, започаткували традицію, що підхопили у своїй творчості інші видатні композитори XX століття. У жанрі сонати композитором написано майже 40 опусів для різного складу виконавців: фортепіано, органу, струнних і духових інструментів. Безпрецедентними явищами є сонати для арфи, контрабасу, туби, саксофону.

Предметом нашої уваги стали *сонати для альту соло*, написані в 1919-1924 роках. У музикознавстві ця жанрова царина камерно-інструментальної творчості видатного німецького митця є свого роду „terra incognita”. Можливо, серед музикознавців також має місце певне упередження до альту, як до представника периферійної тембрової групи, у зв’язку з чим соло-сонати „загубились” із-поміж інших творів 20-х років. Сам автор не залишив із цього приводу жодних коментарів, окрім ремарок у нотному тексті. В автобіографії знаходимо наступні рядки: „Я не можу аналізувати власні твори. Мені невідомо, як маю я небагатьма словами пояснити музичну п’єсу (за цей час я з більшим бажанням написав би нову). Крім того, я вважаю, що мої твори для людей з вухами дійсно легко сприймаються, і аналіз, таким чином, не потрібен. Людям же без вух у такий спосіб не допоможеш. Окремі теми я також не виписую: вони дають хибну картину творчого процесу” [1; 40]. Ніби підтверджуючи справедливість слів композитора, до ретельного аналізу

альтових соло-сонат майже не звертаються (за винятком декількох рядків про сонату op.11 № 5 в аналітичному розділі „Сонати для інструментів соло і з фортепіано” [1; 269-270]) єдиної російськомовної монографії, присвяченої П.Гіндеміту².

Для самого ж автора жанр альтової сонати, як в ансамблевому, так і в сольному варіантах, став осередком формування стильової концепції німецького неокласицизму, послідовно збагачуючись та поглиблюючись у циклі „Kammermusik”. Неокласичні або, докладніше, необарокові тенденції спробуємо увиразнити у *Сонатах для альту соло: op. 11, № 5; op. 25, № 1*. Їх докладний розгляд став предметом даної статті.

Ці твори вперше переконливо демонструють знакові риси ретроспективної стильової орієнтації автора на усіх рівнях художньої системи: концептуальному, композиційно-структурному, інтонаційно-тематичному, фактурному. Композитор майстерно синтезує жанрово-семантичний інваріант інструментальної традиції бароко (головно, через наслідування музики Й.С. Баха) з власною стилістикою, невід’ємної від тих процесів, які відбувалися у європейській музичній мові початку ХХ століття. Над усіма стилерепрезентативними елементами панує індивідуальна позиція Майстра, його могутня фантазій, хист імпровізатора.

Відмовляючись від сонатно-циклічної форми класико-романтичного зразка, автор відроджує пафос барокових інструментальних циклів зберігаючи самодостатню характерність кожної частини, яскравість контрастів, співвіднесення гомофонно-гармонічного і поліфонічного складів, у тому числі елементів т. зв. прихованої поліфонії. Наслідуючи своїх старших співвітчизників – Й.С. Баха та М.Регера, Гіндеміт свідомо відроджує жанр струнної соло-сонати³. Саме у цій жанровій царині максимально використовується лінійна поліфонія як продовження природної монодійності струнних – звідси бахівська традиція писати музику для одноголосних інструментів: сонати та партити для скрипки й віолончелі соло.

Сонату для альту соло op.11, № 5 (1919 р., присвячено К.Шмідту) написано у тому році, з якого розпочинається концертна кар’єра музиканта. Твір являє собою 4-частинний цикл, об’єднаний принципом монотематизму (інтонаційне джерело вихідної теми у видозміненому вигляді проходить через II, III ч. і стає темою заключної пасакалії).

Перша частина – Lebhaft, aber nicht geeilt – (рухливо, але не поспішаючи) написана у 3-частинній репризній формі. За теорією В.Бобровського, сонатна форма модулює у три частинну [2]. Синтаксичні принципи цілого відповідають класичним: рельєфний тематизм, чіткі межі розділів, рельєфне відчуття передіктових та кадансових зон. Перша тема містить 2 контрастні елементи на кшталт бетховенського принципу „теза-антитеза”. Перший елемент – рішучий, вольовий, імперативний (*f*) – складається з двох тризвучних акордів – неповних D_7^{5b-3} та DD_7^{-3} . Протягом подальшого розгортання він майже не розвивається, не втрачає ямбічної „авторитарності”. Межі його розвитку – зміна акордового і інтервального складу, тонально-регістрові зміни і ледь помітні інтонаційні варіації. Абсолютною протилежністю до першого елементу є другий (*p*, subito) – хроматизована фігурація шістнадцяток без сильної долі. Цей тематичний елемент підлягає більш інтенсивному розвитку в процесі розгортання, він викладається то одноголосно (хоча вже з самого початку містить прихований поліфонічний елемент), то поліфонізовано, розосереджуючись на безліч контрапунктичних підголосків. На певному етапі розвиток другого елементу призводить до його повної емансипації – на його інтонаціях будується середній розділ (e-moll) тричастинної форми. Він набуває чітких ознак прелюдювання, що широко розвиває „антитезу” і лише подекуди нагадуючи „тезу”. Реприза загострює контраст між елементами, на основі яких будується лейтмотив. Збільшується динамічна амплітуда – *f-pp*, триває інтенсивний розвиток 2-го елементу, і все ж на певному етапі поступається місцем кульмінаційному проведенню першого елементу, що завершується на *fff*. Протягом усієї першої частини Гіндеміт не позначає розмір, регламентуючи метроритмічну організацію лише тактовими рисками. Між крайніми розділами і центральним встановлюється яскравий образно-настрійний та ладовий контраст. Якщо в крайніх розділах панує тональна нестійкість, перемінний метр 3/4, 4/4, 2/4,

5/4, 6/4, ритмічні контрасти, то в середньому – чітко визначена тональність – e-moll, натомість метр наближається до 3/4, переважає рух шістнадцятками, що надає образному змісту особливої динаміки.

Друга частина – помірно швидко з великою теплотою in C. Написана у двочастинній репризній формі з кодою. Починається романтичною елегійно-мрійливою темою, що переважно витримано у діатоніці. У першому ж такті окреслюється C-dur, типово інструментальна кантиленна мелодія містить 2 октавні ходи, за рахунок чого охоплюється великий діапазон. Не виставлений на початку, майже протягом цілої частини панує розмір 6/4; тему, на кшталт барокових, прикрашають невеликі імпровізаційні каденції. Ліричний темі протистойть трансформована лейттема з першої частини. Обидва її елементи, потрапивши в інші умови, зазнають суттєвих видозмін. Вони звучать у ритмічному збільшенні, до 4-звучних акордів додається інтонація 2-х восьмих із хроматичним нижнім допоміжним звуком, тому тема при збереженні статечності і суворості набуває відтінку галантності. Другий елемент, мелодично більш розвинутий, набуває рис спокійного, з відтінком скорботи, роздуму. Завдяки спільній інтонації „теза” і „антитеза” семантично взаємозближуються за рахунок увиразнення ніжної, лагідної лейттеми другої частини. Кода утворює її верховенство, хоча і підкреслює істотні зміни: повільний темп (Langsam), 2-голосний імітаційний виклад і т.д. Інтонації стають більш „земними” – початковий злет замість двох октав охоплює одну, до нього додається висхідний поступеневий рух, але і в коді зберігається кантиленність і декоративна імпровізаційність. Передостанню ноту лінії альту автор прикрашає треллю, віддаючи данину культу барокової мелодичної орнаментати.

Третя частина – *Скерцо, Schnell* in cis, поглиблює образно-настрійний та темповий контраст – типова ознака неокласицизму Гіндемита. Написана у складній 3-частинній репризній формі з усталеним розміром 3/4, вона імітує вальс, але з відтінком іронії та деякого стилістичного перебільшення. Вальсова тема є трансформованою темою II частини. Контраст між її елементами ще більше пом’якшується, адже вони обидва репрезентують дещо вичурний бароковий інструменталізм. Перший елемент надає темі динамічності, енергійності, другий – пластики, танцювальності.

Середній розділ (*Viel langsamer, gesangvoll*) являє собою ще один варіант вальсу: з’являється нова тема у Fis, що включає вищезгадану лейтінтонацію з нижнім допоміжним звуком; окрім того „золотий хід валторн” виявляє несподівану спорідненість до вихідної теми першої частини, розвиваючи інтонації „тези” і „антитези”. Показовим є перехід від першого до другого розділу – цілий такт обіймає цезура. Репризу скорочено, вона нагадує коду другої частини кульмінаційним (*ff*) пануванням першого елемента без участі лейткомплексу шляхетного танцю, який супроводжував її в експозиції.

Фінал – *Das Tema sehr gehalten* (тема дуже виразна), in C, написаний у формі пасакалії, яка, з одного боку, підсумовує розвиток лейттеми циклу, а з іншого, надає необмежених можливостей розвиватися далі, адже форма варіацій є принципово відкритою. Це – перша пасакалія, яку написав Гіндеміт (пізніше він неодноразово буде звертатись до цього жанру); її часто порівнюють з відомою Чаконою Й.С.Баха з Партіти № 2 ре-мінор для скрипки соло.

Оригінально трактується давній жанр, прообразом якого є вишуканий іспанський танець. Барокова пасакалія була величною, скорботною, навіть інколи трагічною за характером; розмір переважно 3/4-3/2. Зберігаючи зовнішні ознаки варіацій на basso ostinato, автор вільно поводить із самим принципом повторності, оскільки можливості солуючого альту як одноголосного інструмента, є принципово обмеженими. Басова лінія вельми завуальована, і все ж її динаміка стає щоразу інтенсивнішою за рахунок мобільності тонального центру. Крім того, дисонуючу, рясно хроматизовану гармонічну вертикаль можна розцінювати як знакове явище музики початку XX століття.

Лейттема починає і завершує пасакалію – її обриси легко впізнати, зовнішньо вона нагадує тему, що відкриває сонату; постійні трансформації майже повністю викорінюють із пам’яті метаморфози теми у другій і третій частинах. Ефект взаємопроникнення „тези” і „антитези” Хіндеміт вирішує по-новому. Потрапивши в умови нового жанру, тридольного

розміру, імперативна „теза” не завжди потрапляє на сильну долю, а набагато лагідніша за семантикою „антитеза” (знову subito **p**) несподівано отримує нові акценти: перший звук різко маркується, а четвертий припадає на відносно сильну долю. Кожен із контрастних тематичних елементів по-своєму підкреслює багатоплановість пасакальної теми: „теза” – величність, суворість, „антитеза” – скорботність, самозаглибленість. Тема звучить велично, поважно, приховуючи драматизм внутрішньої експресії. Абсолютна висота проведення теми пасакалії є на октаву вищою, ніж у першій частині, на тон вищою, ніж у другій, на терцію вище, ніж у третій частині, що визначає кульмінаційне положення останньої жанрової метаморфози лейттеми. Лише в заключному проведенні тема подається у тому ж регістрі, в якому звучала на початку, зберігаючи жалібно-урочистий характер.

Між першим і заключним проведеннями проходять 16 варіацій, більшість з яких асимілюють значно видозмінену інтонацію „тези” – замість низхідної секунди у верхньому голосі звучать, наприклад, ундецима (1-а варіація), септіма (2-а варіація), секста (4-а варіація). У мелодичний розвиток влітаються і інтонації „антитези”. В цілому ж усі варіації, окрім першої, що за обрисами нагадує тему, являють собою різні типи фактурного прелюдювання. Таким чином, на рівні циклу вищерозглянутої сонати спостерігається новий підхід до барокового сонатного циклу – 1 і 2 частини – імпровізаційність, 3 – пародіювання образного змісту попередніх, 4 – модернізація барокових варіацій на basso ostinato.

Соната для альту соло оп.25 №1 скомпонована у 1922 році і присвячена Л.Черни. П’ять частин циклу, розташованих за принципом контрасту, творять органічну, цілісну композицію.

Перша частина (Largamente) фактично виконує роль вступу, повільного та урочистого. Вражає струнка та симетрична форма – A, A₁, A₂ (проста тричастинна) з майже однаковою кількістю тактів – 14 + 13 + 14. Будучи високопрофесійним альтистом, композитор широко використовує багатий тембровий та штриховий арсенал улюбленого інструменту: акорди, широкі стрибки, поєднання легато та детаşe (маркатоване).

Друга частина – більш масштабна та енергійна за характером, виконує функцію сонатного аллегро. І хоча тут відсутня сонатна форма в класичному сенсі цього терміну, принципи розвитку тематичного матеріалу (своєрідна двотактова “фазовість”), контрастність та динамічність мають очевидні сонатні ознаки. Форма тричастинна – A – B – A₁. Розділ A починається тематично яскравою двотактовою побудовою, до якої композитор буде звертатися протягом усієї частини. Стрімкий рух подвійними нотами вгору (1 т.) врівноважується поступеними, хроматизованими нисхідними рухами. Вже у другому своєму проведенні інтонаційна вершина звучить на нону вище. Широкі стрибки та висока теситура (h²) творять кульмінаційну зону розділу (*Приклад 22*). Цікаво, що навіть на рівні найменшої синтаксичної одиниці увиразнюються елементи симетрії. Після кульмінації думка знову повертається до початку розділу, але у розширеному масштабі (три такти замість двох). Якщо розділ A має динаміку **f** - **ff**, то середній розділ B – динаміку **p-pp**. Тематизм побудовано на загальних формах руху вісімками з цезурами на четвертних нотах. Дві тріольні хвилі закінчуються саме такими цезурами, третя – кульмінаційна – безпосередньо призводить до початку значно розширеного (21 т. проти 19) розділу A₁, поданого на максимальній динаміці **fff**. Привертає увагу бездоганна архітектонічна стрункість організації музичного матеріалу, вираженість контрастів та динаміки. Композитор наочно доводить, що проста тричастинна форма, вміло скомпонована, ні в чому не поступається формі сонатного аллегро.

Третя частина (molto lento) зосереджена, пісенно-ліричного характеру, переносить нас у світ поетичної романтики. Її проста, наспівна мелодика навіває спокій. Гіндеміт звертається до тричастинної форми, щоправда, дещо іншої модифікації. Схема Molto lento виглядає так: A + BC + A₁. Мелодика крайніх розділів дуже виразна, за ладовою природою майже діатонічна, із частими зупинками (фермати). Середній розділ складається з двох гранично протилежних тематичних сфер: B – поєднання нового тріольного руху з інтонаціями попереднього розділу; C – контрастний матеріал з опорою на низхідному

інтервалі великої септими (*Приклад 23*). Несамовите повторення цього інтервалу сягає кульмінації. Третій розділ A_1 завершує частину в спокійному русі. Ще один контрастний розділ C дав змогу композиторові уникнути емоційної одноплановості.

Четверта частина виконує функцію інтермецо. Авторська ремарка „Prestissimo. Furioso. Краса звуку – річ другорядна” говорить сама за себе. Музика розгортається „на одному диханні”, вражаючи несамовитим та навальним рухом. Незважаючи на репетиційний рух чвертками та постійні зміни метру – $9/4$, $6/4$, $7/4$, $4/4$, тут також знаходимо чітко структуровану монотематичну тричастинність $A - A_1 - A_2$. Характерним є значне розширення розділу A_2 (41 такт проти 19 тактів розділу A), який залишається досить складним у технічному вирішенні – швидке чергування репетицій та подвійних нот, широкі стрибки, зміна метру. У цій найскладнішій у технічному сенсі частині автор ніби демонструє темброві можливості різних інтервалів (від прими до октави), що беруться на різних струнах у різних метро-ритмічних умовах (*Приклад 24*). Розширена майже удвічі реприза (A_2) демонструє шлях утвердження остинатності (звук „до”) і водночас сприяє створенню суто романтичного образу *perpetuum mobile*.

П'ята частина сонати – фінал-підсумок – гідно завершує цикл. Композитор знову використовує тричастинну форму з двоєпізодною контрастною серединою $A - BC - A_1 + Coda$. Повільний темп, неспішне розгортання тематичного матеріалу при розмаїтій та багатій динаміці, спрямованій на максимально опукле і виразне фразування, створюють образ високої, самозаглибленої духовності, котра є характерною рисою багатьох інструментальних творів Гіндеміта. Крайні, рівноцінні за тривалістю розділи відзначаються простотою мелодики, діатонікою, завершеністю будови, натомість середня частина є більш масштабною і напруженою – цьому сприяють і темпові (розділ $C - largamente$), і динамічні контрасти. Після розділу A звучить кода, що узагальнює концепцію сонатного циклу. На це вказують тематичні кореспонденції з першою частиною-вступом (останні три такти, характерна ритмічна формула з другої частини, опора на органний пункт „до” з четвертої частини). Композитор використовує у фіналі яскраві семантичні ремінісценції, що додають образно-емоційної єдності, сприяють логічності та цілісності твору.

Підсумовуючи вищесказане, слід підкреслити, що Соната для альту соло op.25, №1 є вельми своєрідним прикладом трактування сонатного циклу. Традиційна тричастинна соната стає масштабнішою та багатоплановішою за авторським задумом; ґрунтовність концепції потребує опори на принципи симфонізації, тобто того типу музичного мислення, котрий передбачає наскрізний процес якісного переосмислення контрастних образів, їх діалектичну взаємодію. Рішучо йдучи шляхом індивідуального переосмислення сонатної форми, Гіндеміт природно уникає традиційної сонатності та наочно демонструє життєдайність та гнучкість такої, здавалося б, консервативної форми, як тричастинна. Використавши її в усіх, без винятку, п'яти частинах, у різноманітних модифікаціях та різновидах, композитор зумів створити виважену, логічну та струнку композицію, яка своїм чітким драматургічним розгортанням не поступається творам із використанням модернізованої сонатної форми. Чітко окреслена функція кожної частини також сприяє органічності та цілісності циклу: перша частина – вступ (*attacca*), друга – енергійне аллегро, третя – повільна, четверта – скерцо, п'ята – фінал-резюме. Як справедливо відзначають Т.Левая та О.Леонтьєва, „в більшості сонатних циклів композитора, незалежно від кількості частин, кульмінацією розвитку є фінали з їх високою концентрацією духовного” (1; 258).

Не слід забувати і про те, що Сонату написано у 20-ті роки, коли творчість композитора (особливо камерна) мала антиромантичну спрямованість, була скерованою на свідоме розвінчання відкритої емоційності та патетики, консонантної гармонічної вертикалі, регулярно-акцентного метру. Водночас у цьому творі вражає парадоксальне трактування виразових можливостей інструменту. Ремарка автора перед четвертою частиною виглядає так: „Темп шалений. Краса звуку – річ другорядна”. Це стосується і метру, і ритму, і вміння композитора організувати елементарні мелодико-інтонаційні формули складними метро-

ритмічними схемами. Усі ці фактори в кінцевому результаті сприяли модернізації давнього жанру сонати для сольного струнного інструменту у річищі тенденцій неокласицизму.

Отже, на основі проаналізованих соло-сонат П.Гіндемита можна стверджувати, що видатний німецький композитор інспірував вражаючий психологічний перелом у ставленні до альту, який перетворюється у надзвичайно багатий за діапазоном можливостей солуючий, камерно-ансамблевий та концертуючий інструмент. Звідси стрімкий кількісний ріст репертуару, що охоплює широкий жанровий спектр – від характеристичної програмної мініатюри – до великих циклічних сонат і концертів.

Примітки

¹ В цьому можна провести паралель з Й.С. Бахом – А.Швейцер у своїй монографії пише, що Бах у юності працював скрипалем. У камерному ансамблі він віддавав перевагу альту, „щоб бути в центрі живого звучання”.

² А.Онеггер у своїй книзі „Я – композитор” влучно відзначає, що „стосовно камерного жанру критика не виконувала своїх обов’язків...”.

³ Згідно історичних документів, перший взірець даного жанру виник у творчості Б.Мартіні біля 1620 р.

Джерельні приписи

1. Левая Т. Пауль Хиндемит / Т.Левая, Т.Леонтьева. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.
2. Онеггер А. Я – композитор / Артур Онеггер // О музыкальном искусстве. – Л.: Музыка. – 231 с.
3. Понятовский С. История альтового искусства / С.Понятовский. – М.: Музыка, 1984. – 224 с.
4. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века / Л.Раабен. – Л.: Сов. композитор, 1986. – 198 с.
5. Соколов О. Об индивидуальном претворении сонатного принципа / О.Соколов // Вопросы теории музыки. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 2. – С. 152-180.
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / А.Швейцер. – М.: Музыка, 1965. – 725 с.

Резюме

Уперше в українській музикознавчій думці детально розглядаються альтові соло-сонати П.Гіндемита в аспекті проблеми неокласицизму; наголошуються стилістичні риси, що кореспондують з поетикою бароко: елементи прихованого багатоголосся, відповідна штрихова палітра, терасоподібна динаміка, відкрита форма циклу.

Ключові слова: соло-сонати, виконавство, П.Хіндеміт.

Summary

Based on analyzed solo sonatas P.Hindemita can say that was a German composer incited impressive psychological turning point in attitudes to the viola, which turns into a very wide range of opportunities, chamber ensemble and touring tool.

Key words: P.Hindemita, solo sonatas.

ІННОВАЦІЙНІСТЬ ІНДИВІДУАЛЬНОЇ СИСТЕМИ ВИРАЗОВИХ ЗАСОБІВ У „ТРАНСЛЯЦІЇ VI” АНДЖЕЯ КЖАНОВСЬКОГО

У польській соціокультурній парадигмі музичний постмодернізм 1970-х років став періодом синтезу. На думку Б.Сюти, саме у цей хронологічний період „...склалася ситуація естетичної рівноваги між традиціями та інноваціями, експериментом та кітчем, реалізмом та „неостілями”; зросла поліфонізація свідомості, проголошено повернення до „нової простоти” [1; 46].

Переломним в історії Катовіцької композиторської школи виявився 1974 рік. В.Кіляр у симфонічній поемі „Krzesany” („Кресани”) задекларував власну мистецьку незалежність від диктату новітніх постсеріальних сонористичних тенденцій. Його „Krzesany” не вкладалися у жодну із цих стилістичних категорій: міцна опора на гуральський фольклор, чітка мелодична і тональна основа визначили початок „нової фольклорної хвилі” у польській музиці. Прем'єри у 1976 році відразу трьох славетних творів – Третьої симфонії „Piesni zalosne” („Скорботні пісні”) Г.Гурецького, симфонічної поеми „Koscielec, 1909” („Костелець, 1909”) В.Кіляра та Першого скрипкового концерту К.Пендерецького ознаменували народження „нового романтизму” у польській сучасній музиці та актуалізацію норм традиційного музичного мислення у синтезі з новітніми композиторськими техніками. Одночасно 1976 рік став стартом для нової генерації катовіцьких композиторів – так званого „покоління сталювовольського” (народженого у 50-х роках), яке дебютувало на фестивалі „Mlodzi Muzycy Mlodemu Miastu” / „Молоді Музиканти Молодому Місту” („ММММ”), сміливо проголосивши у своїй творчості стильові засади нового часу: А.Лясонь, Е.Кнапик та А.Кжановський.

А.Хлопецький, окреслюючи перспективи новітньої музики Шльонська, робить акцент на двох взаємодоповнюючих константах: консервативній та авангардовій, слушно зауважуючи, що для обидвох спільним знаменником виступає традиція – мистецька, культурна, духовна [5; 9]. Завдячуючи їй, еволюція Катовіцької композиторської школи призвела „...не до деструкції, а до постмодерного синтезу та щоразу самотутньої трансформації, контемпліації *sacrum* та природи, редукції матеріалу, конденсації змісту, експонування „звукової барви” у її романтичному ідіомі” [3; 16]. А отже, поняття „традиції” у Катовіцькій композиторській школі має значення мистецького індивідуального переосмислення, а не консерватизму і постає як „сакросфера” (Г.Гурецький), як „сфера ірраціоналізму” (Е.Кнапик), як ситуація „символічної транстекстуальності” (Й.Бауман-Шуляковська).

А.Кжановський¹ вписав у польську музичну культуру останньої третини ХХ століття вельми своєрідну сторінку. Творчість митця, в якій самотутньо виявився синтез вокальної та інструментальної поетик, окреслює найвизначніші традиції регіональної композиторської школи, трансформація яких відбулася у його індивідуальній манері крізь призму сучасного світобачення та світосприйняття.

У своїх естетичних поглядах А.Кжановський обстоює модерність норм композиторського мислення і музичної мови у світлі нової постмодерної парадигми. Звернення до романтичної духовності є для композитора не лише метафорою, але реальним джерелом кристалізації власної музичної мови; тип зв'язків з традицією можна визначити як опосередковано-підсвідомий. Ця тенденція є характерною не лише для польської музики, але й для сучасного європейського мистецтва взагалі. Відтак, відбувається „заповільнення історії, що впадає у відчуття позачасових цінностей” [2; 61].

Окреслюючи стиль камерно-вокальної музики А.Кжановського², П.Стжелецький підкреслює важливе значення конструктивізму, поряд із романтичною емоційністю: „Стилістичі митця <...> є близькою сонорна техніка в поєднанні з романтичною чуттєвістю,

кантиленною мелодикою тощо” [6; 270]. Польський національний елемент виразно прослідковується на рівні ладовості та ритміки. Система музичних цінностей, яку окреслив сам композитор в одному з інтерв'ю, має безпосередній вплив на його творчість, а саме: важливими віхами залишається звернення до творчості Г.Гурецького та В.Лютославського, яких композитор вважав „найбільш екстраординарними майстрами сучасної музики” [4; 47]. Романтичне світовідчуття, домінанта кантиленного, романсового начала була сприйнята А.Кжановським саме від Г.Гурецького, а спосіб мислення, довершеність структурної організації та загострене чуття сонорики – від В.Лютославського. Медитативність та рефлексивність митець трактує як сучасні, актуальні принципи інтерпретації філософських категорій. Саме на цих мистецьких принципах ґрунтується творче мислення А.Кжановського та самотність його індивідуального почерку. На прикладі його камерної вокально-інструментальної спадщини, зокрема, циклу „Трансляція VI”, можна переконатися в органічному співіснуванні таких упізнаваних постмодерністичних категорій, як мовна комунікативність, гротеск, ігрове начало, скерованих на втілення цілого спектру алегоричних та символістичних музичних сенсів, інтерпретованих яскраво індивідуально. Саме ці цикли найповніше характеризують новітню мову митця, наближену до авангардової стилістики, з яскраво романтичною експресивністю вислову.

Вокальний цикл „Трансляція VI” („Audysje VI”)³ для сопрано та струнного квартету написаний у 1982 році на замовлення Польського Товариства Сучасної Музики з нагоди святкування 100-ліття від дня народження К.Шимановського. Ця композиція належить до періоду новаторських пошуків композитора і характеризується яскравою оригінальністю музичної мови. Цикл написано до фрагментів з поезій класика польської літератури Ю.Словацького⁴ („До матері”, „Гімн” та „Ода свободи”), об'єднаних у нову художню систему. При цьому композитор не дотримується ані хронології написання цих поезій, ані реальної сюжетної основи: лише йдучи за художнім смыслом, вони утворюють логічну послідовність у розкритті умовної сюжетної фабули. А.Кжановський не виокремлює ці тексти між собою, а комбінує їх, по-різному інтерпретуючи один і той самий текст у різних розділах.

За визначенням П.Стжелецького, вокальний цикл „Трансляція VI” характеризується „експресіоністичною імпульсивністю, де головною ідеєю твору є втілення гармонії звукового простору” [6; 303]. Виняткового значення у даному контексті набуває поєднання принципів декламаційності з аріозно-пісенною кантиленою, зокрема, в монологах сопрано.

Драматургічна ідея „Трансляції VI” втілюється через розвиток психологічних подій минулого і майбутнього, незримого світу вічних ідей, що надають життю духовного змісту; лірико-романтична поезія протиставляється реаліям сучасного світосприйняття. Так, Ю.Словацький прагне самодостатності поетичного світу, трактуючи його як сферу постійної боротьби протилежностей, що належать духовній сфері буття. Поетові вдалося досягти синтезу суб'єктивного психологізму й філософського узагальнення. Адже у його поезіях знайшли відображення й переосмислення такі характерні для романтичних творів теми, як: Людина і Всесвіт, Добро і Зло, Вічність, Сум і Просвітлення тощо. Велика увага приділяється символу, як уособленню ідеальної сутності світу краси. Автор перетворює емоції на лінії, кольорові плями, звуки; за допомогою влучно підібраних альтерацій підкреслює найважливіші смислові зони. Пориноючи у світ духовних переживань й шукаючи „вічні істини буття”, Ю.Словацький використовує такі художні засоби, як витончений метафоризм, натяжки, багатозначність, абстрактність образів тощо, які А.Кжановський тлумачить крізь призму власного типу мислення. Це, певною мірою, визначило і тип наскрізної драматургії циклу „Трансляція VI”, де переважає монологізм. У самому музичному тексті наявний поділ на дві контрастні сфери: рух (енергія, екстатика, трансформація) і простір (медитація, нерухомість, континуальність, гра світлотіней). Отже, цикл складається з чотирьох розділів, що йдуть аттасса, та коди. Не зважаючи на деяку фрагментарність, витримується єдина цілеспрямована лінія драматургічного розвитку.

Тема експозиційного розділу (Andante) доручається спочатку партії першої скрипки, до якої поступово долучаються інші голоси ансамблю, включно з голосом. У результаті багаторазового накладання горизонтальних ліній (у динаміці *pp-mp*), виникає хитка, рухома вертикаль. Експозиція тематизму не виокремлюється від процесу його інтенсивного розвитку; гармонія „проростає” з суми мелодій. Перший розділ є інструментальною прелюдією, де у концентрованому вигляді подається основний тематичний матеріал твору, а вокальна партія, практично позбавлена поетичного тексту, потрактована як рівноправний учасник виконавського процесу, що гармонійно доповнює інструментальну звукову палітру. А.Кжановський використовує лише одну фразу: „*smutno mi, Boze...*” („сумно мені, Господи...”) з вірша „Гімни”, завдяки чому акцент переноситься з вербального ряду на відображення тембральних особливостей голосу, його індивідуального звучання. На тлі «розкиданих» фактурних плям та витончених мерехтливих гармонічних барв вибудовується гнучка вокальна лінія: чергування вокалізу на звуках „м”, „а”, „у” й „о” та короткої однотактової поспівки на словах: „*smutno mi, Boze*”, де домінуючим формотворчим засобом стає тембровий контраст, безпосередньо пов’язаний із процесом артикуляції. А.Кжановський у широкому обсязі послуговується сонористичними ефектами голосівок, їхніх вибагливих поєднань та чергувань. Це дозволяє задіяти широкий спектр можливостей голосу без акцентуації певних слів. Така ускладненість вокальної партії пов’язана, у першу чергу, з бажанням композитора максимально розкрити потенціал природних особливостей людського голосу. Нарративність тут вирізняється різноманітністю типів інтонування – від шепоту до крику, від скандування до „белькотіння”. Насичуючи інструментальну партію майже мовною виразністю, А.Кжановський вдається до яскравих тембрових та динамічних ефектів, зокрема, до таких специфічних прийомів звуковидобуття, як гра за підставкою, глісандо, аритмічні тремоло, бартоківські піцікато, гра із сурдиною, *sul ponticello*, використання різних типів вібрато, а також чвертьтонова техніка, що створює додатковий діапазон барв та збагачує цілісність просторовим виміром.

Контрастом до попереднього виступає другий розділ „Трансляція VI” – *Adagio molto*, який умовно можна поділити на два контрастні епізоди „А” і „В”: алеаторичного, хаотично-рухомого та метричного, раціонально організованого. Епізод „А” відразу вводить у дію: наче яскравий заклик починається він з акордового кульмінаційного вступу (на *f*) у струнних, що готує появу партії сопрано. Композитор апелює до першої строфи обраного ним фрагменту поезії Ю.Словацького „Ода до свободи”: „*Witaj, Aniele!*” („Вітай, Ангеле!”). Зигзагоподібний малюнок, стрибки на широкі інтервали, імпровізаційність викладу характеризують вокальну лінію, що у процесі розвитку досягає гострої експресії, а хроматичні звукоряди, викладені алеаторично у струнних, утворюють численні контрапункти до неї. Поступово фактура розріджується, змінюється й емоційний настрій. Просвітлений вокаліз сопрано, наче голос Ангела, підводить до епізоду „В”, де повертається образ смутку з першого розділу циклу (строфа „*smutno mi, Boze...*” з фрагменту вірша „Гімни”). Особлива увага тут приділяється сонорній забарвленості кожного окремого звуку вокальної лінії. Це відчувається і в складних розспівах приголосних звуків, і в різних прийомах атаки голосних, і у граничній мелодизації окремих літер тексту. Дванадцятитонову звуковисотну організацію партії струнного квартету значно розширено за рахунок чвертьтонових „розхитувань” основних тонів, подібно до хроматичних альтерацій у традиційній тональній музиці пізньоромантичного періоду, а відносно виражені тональні устої виникають лише при появі у вокальній партії слів: „*smutno*” (звуки „*c-es-f-fis-a*”) та „*moj Boze*” („*es-ges*”).

Поетичною основою третього розділу – *Lento* – кульмінації цілого циклу стали дві строфи з „Оди до свободи” Ю.Словацького: „*Bogarodzico Dziewico sluchaj nas Matko Boza...*” („Богородице, Діво, слухай нас, Мати Божа...”). Форма розділу – аркоподібна, у якій можна виокремити три епізоди: АВА¹. Кожна з трьох неконтрастних фраз, що формують короткий перший епізод „А”, є повільнішою за попередню. Перша фраза – просвітлено-чуттєвий інструментальний вступ, який готує появу вокальної кантилени; друга – лірична сповідь у партії сопрано на тлі арабескових флажолетів у струнних; третя – коротка кода: звукова

матерія „розчиняється” у тиші. Нерегулярна ритміка інструментальної партії нагадує виписане *tubato*: цей прийом концентрується в інструментальній інтерлюдії між третім і четвертим розділами. Це призводить до гнучкої системи темпових відхилень від основного темпу (наприкінці розділу ритмічні унісони поступово витісняють це поліфонічне плетиво). Своєрідна особлива легкість звучання цього епізоду полягає також і в тому, що увесь він витриманий в акварельних тонах: градація динаміки відбувається від *pp* до *mp*.

Контрастом до епізоду „А” виступає розгорнутий епізод „В” – інструментальна інтерлюдія. Це свого роду уособлення стану душевного краху, боротьби „незримого світу вічних ідей з реальністю”, де ритмічна імпровізаційність замінюється регламентованими партіями струнного квартету. Темброво-колористична забарвленість на початку інтерлюдії є невід’ємною від пуантилістичної побудови музичної тканини вебернівського типу (як уособлення романтичних ілюзій). Загальне враження – розірваність думок, розмитість контурів, поєднання окремих колористичних плям із маркатованими фігураціями. Зв’язок із національною польською традицією простежується у виборі виразового арсеналу: поряд із насиченими гостро-дисонантними вертикалями нетерцевої будови помітне використання плагальних зворотів, елементів дорійського та фригійського ладів. Поступово динаміка посилюється, відбувається ущільнення фактури. Емоційне напруження не послаблюється завдяки ефекту контрастних „кадрів”, які швидко змінюють один одного; трансформується і сенс розвитку – від споглядальності до процесуальності аж до кульмінаційних сонористичних кластерів.

Після генеральної паузи розпочинається останній, третій епізод цього розділу („А’”). Запановує спокій та рівновага, динаміка притишується. На цьому тлі виринають солюючі звуки сопрано соло, що звучать наче лірична сповідь: „Bogarodzico Dziewico sluchaj nas...”. Це свого роду „тиха” кульмінація, що звучить особливо проникливо після емоційних потрясінь попереднього епізоду. Звукове мерехтіння струнних, повільні завмираючі акорди із зупинкою на окремих звуках, розріджена фактура ще більше підкреслюють стан молитовності та умиротворення, повернення в образну сферу „вічної краси”.

Четвертий розділ – (*Larghetto*) – є тематичною аркою до попередніх образів циклу. Специфіка метричної організації полягає у нівелюванні періодичності, створюючи таким чином ефект „розтікання” часу, „розмивання” форми, у якій можна простежити три фази. Принцип драматургії у цих фазах – поступово-імпровізаційне додавання та накопичення тембральних ліній до кульмінації у першій та другій та емоційна розв’язка-просвітлення у третій. Перша фаза вносить сум; звучить протяжна лірична мелодія-вокаліз у партії сопрано соло на динаміці *p* (на голосних „а”, „у” та „о”, семантично наслідуючи перший експозиційний розділ циклу), у якій виділяється секундово-квартова інтонація „d-cis-fis”. Темний, сутінковий колорит запановує на словах: „smutno mi, Boze...” (тема-образ філософських роздумів над сенсом життя, яка проходила у першому та другому розділах циклу). Друга фаза розвитку є більш динамічною, на відміну від статичності першої: вона доповнена терпкою алеаторичною фактурою струнних у динаміці *mf-f*. У кульмінації звуковий образ розпадається на зони, вокальна партія набуває декламаційно-речитативного характеру – драматичний вигук на словах: „Witaj, Aniele!” (фрагмент поезії „Ода до свободи”, використаний у другому розділі циклу). А.Кжановський використовує принцип варіантного розвитку тритонового інтервалу, заповненого півтонами у різноманітних комбінаціях: гетерофонне одночасне поєднання видозмінених ліній, що набувають особливо напруженої та динамічної вібрації. Контрастом до другої фази є третя, де простежується спад динаміки до *mp-ppp*. Тематичним джерелом стає обертоновий ряд. А.Кжановський знайшов тут незвичне за вишуканістю сонорно-темброве втілення образу ідеалу, вічної краси – образу Матері. Стриманість та зосередженість викладу музичної думки, поліфонізація фактури (*quasi*-фугато у партії струнних) на тлі вокальної речитації (*sotto voce*) поетичних рядків тексту Ю.Словацького „До матері” спричиняють той самозаглиблений молитовний стан, який має спільні ознаки з медитацією.

Завершує цикл „Трансляція VI” кода, що сприймається як продовження попереднього розділу. Об’єднуючу роль відіграє поява мотиву-вокалізу з першого розділу циклу у ліричній проникливій партії сопрано як свого роду дзеркальне відображення. Це створює композиційне обрамлення твору. Постійне ритмічне оновлення та неспівпадіння по вертикалі партії струнного квартету посилюють сонорний ефект. Подібність інтонаційного змісту партій привносить ефект мікрополіфонії, де головним засобом стає не темброва колористика, як у попередніх розділах, а поступова трансформація кожного окремого звуку аж до повного його розчинення у просторі в останніх тактах композиції, де звучить сповнене тихого суму прохання-звернення у партії сопрано: „почуй нас, Богородице” (фрагмент поетичного тексту „Ода до свободи” з першого розділу).

Отже, камерний вокально-інструментальний цикл „Трансляція VI” А.Кжановського є твором, що вражає надзвичайно широкою амплітудою експресії і потужністю втілення основної поетичної ідеї. Тут концентруються основні риси стилю композитора, його надзвичайно оригінальна музична поетика. Митець збагачує усталене розуміння новизни. Глибокою є стильова генеза цієї музики, а саме – автор поєднує лірико-романтичне сприйняття дійсності з гротескним, відчуженим. А.Кжановський розширив спектр ліричних емоцій новими чуттєвими нюансами, що переростають у тривалі психологічні стани, співставляються з імпульсивними емоційними реакціями та витонченою медитативною рефлексією. Усе розмаїття емоційних станів відповідає палітрі романтичної, сповненої символіки поезії Ю.Словацького. Композитор свідомо послуговується такими характерними елементами поетики романтизму, як розповідь від першої особи, монологічність, акцентуація суб’єктивного фактору, філософські роздуми, вільна наскрізність розгортання тощо. Романтична естетика вплинула і на концепцію у послідовності розвитку подій: сумнів, пошук істини, гротеск (що приховує трагізм), катарсис, просвітлення, очищення. Композитор виявляє цікавість до довершеного звукопису, вишуканої сонористики у поєднанні з кантіленою, де музика є чітко підпорядкованою емоційності та глибині поетичного тексту.

Примітки

¹ Анджей Кжановський (1951-1990 рр.) відомий польський композитор, акордеоніст, лауреат численних премій. Закінчив композиторські студії у класі композиції М.Гурецького. Як композитор та виконавець викладав на престижних Дармштадських Міжнародних Курсах Нової Музики (1984-1990 рр.). У творчому доробку митця низка симфоній, камерна та вокально-інструментальна музика, твори для акордеона. Композиторський дебют Кжановського відбувся під час фестивалю „Mlodzi Muzycy - Mlodemu Miastu” у м.Стальова Воля в 1975-1976 роках разом із Е.Кнапіком та А.Лясонем, де автор репрезентував цикл із чотирьох вокально-інструментальних композицій під назвою „Audycje” („Трансляції”), який згодом доповнив ще двома творами з подібною назвою. Стальововольські „Audycje” визначили новий шлях розвитку сучасної польської музики під егідою неоромантичної стильової парадигми, що стала в опозиції до раціонально-„математичного” авангарду 50-60-х років.

² Камерний вокально-інструментальний доробок Анджея Кжановського репрезентовано шестичастинним циклом „Audycje” (1973-1982 рр.) та циклом „Trzy etudy” („Три етюд”) для сопрано, флейти, перкусії на тексти З.Долецького (1974-1976 рр.), вокалізом „Relief” („Рельєф”) для сопрано та дзвонів (1985 р.), кантатами „De profundis” для баритону та струнного оркестру (1974 р.) і „Salve Regina” для хору хлопчиків і органу (1981 р.) на канонічні тексти та аудіовізуальним перформансом „Transpainting” на лібретто К.Урбаньського (1977 р.).

³ Перше виконання твору відбулося у 1982 році у м.Варшава, сопрано соло – М.Армановська, струнний квартет у складі В.Квасьного, З.Витриковського, П.Райхерта, М.Єзьорського.

⁴ Ю.Словацький (1809-1849 рр.) – один із найяскравіших польських поетів епохи Романтизму поряд із А.Міцкевичем, З.Красінським, Ц.Норвідом. Автор ліричних та епічних творів, засновник нової польської драми.

Джерельні приписи

1. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття: дослідження / Б. Сюта. – К., 2004. – 120 с.
2. Чередниченко Т.В. Диалоги о постсовременности / Т. Чередниченко, М. Аркадьев // Музыкальная академия. – 1998. – № 1. – С. 60-67.
3. Bauman-Szulakowska J. Ewolucja estetyczna slaskiej tworczości muzycznej XX wieku / J.Bauman-Szulakowska; D.Kadlubiec, M.Dziadek (red.) // Polska muzyka współczesna. Kierunki – Idee – Postawy. – Katowice, 2001. – S. 11-21.
4. Chlopecki A. Andrzeja Krzanowskiego autokomentarz / A.Chlopecki // Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego: materiały z sesji naukowej. – Krakow: AM, 2000.
5. Chlopecki A. Zabobony gasnacego stulecia / A.Chlopecki // Warszawa: Dysonanse, 1997. – Wydanie specjalne. – S. 7-20.
6. Strzelecki P. „Nowy romantyzm” w tworczości kompozytorów polskich po roku 1975 / P.Strzelecki. – Krakow: Musica Jagellonica, 2006. – 468 s.

Резюме

Досліджуються витoki становлення Катовіцької композиторської школи останньої третини ХХ ст.; висвітлюється естетична позиція А.Кжановського, що послідовно обстоює принцип радикального оновлення норм композиторського мислення і музичної мови.

Ключові слова: катовіцька композиторська школа, камерний вокально-інструментальний цикл, постмодерна парадигма, неоромантизм.

Summary

The article contains an investigation of the establishing beginnings of Katowice composer's school of last third of XX st. The article also gives a coverage to the aesthetic position of A.Krzanovsky, which defends a principle of radical update of composer's thinking and musical language norms.

Key words: katowice composers school, chamber vocal-instrumental cycle, tradition, a postmodern paradigm, neoromanticism.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ТА МОДИФІКАЦІЙ ЖАНРУ СУЧАСНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

Історія кожного жанру поділяється на певні періоди, які він проходить у своєму розвитку. Це не оминає і жанр інструментального концерту. Проте еволюційні процеси, що відбуваються в Україні, певним чином не відповідають європейським. Якщо розквіт жанру інструментального концерту в Європі припадає на кінець XIX-XX століття, то в Україні, а зокрема Галичині, лише в першій половині XX століття композитори зверталися до цього жанру спорадично і трактували його радше як супутній до симфонічної та камерно-інструментальної музики.

У 80-90-ті роки XX століття в музичному просторі Галичини з'являється чимало творів концертного жанру для різних інструментів, унікальних за своєю лексичною та структурною самобутністю. Це концертні твори М.Скорика, В.Камінського, О.Козаренка, А.Нікодемівича, О.Криволапа, Б.Фроляк, Л.Думи, Г.Ляшенка, Л.Сидоренко тощо.

Актуальність статті зумовлена розглядом найбільш активного періоду жанру в останній третині XX століття та увиразненням сучасних модифікацій жанру на прикладі інструментальних концертів для духових інструментів у творчості львівських композиторів.

Інструментальний концерт, представлений духовими інструментами, не отримує статусу цілісного системного явища в Галичині і має, як уже зазначалося, швидше поодинокий характер. Отож на сучасному етапі неможливо здійснити систематизацію музичного матеріалу, виявити самобутні риси концерту для духових інструментів. Проте певні зрушення все ж помітні.

У творчому доробку Романа Сімовича у 1971 році з'являється Концерт для флейти з оркестром; подібну практику здійснює у 1980 році Віктор Камінський і пише Концерт для гобоя. А розгляд партитур представниць середньої композиторської генерації (Л.Думи та Б.Фроляк) є спробою аналізу творчого доробку композиторів в царині інструментального концерту для духових в останній третині XX століття, висвітлення граней їх стилевих особливостей.

Музикознавці зазначають, що в цей період „з'являються концертні твори,... зумовлені прагненням авторів до радикальних змін драматургічних і музично-виразових засобів. Поява різноманітних стилевих різновидів концертів... пов'язана з пошуками композиторами оригінальних форм і запровадженням нових техніко-композиційних систем (додекафонії, алеаторики, сонористики)” [4; 46]. Розглянемо окремі музичні зразки.

Концерт Л.Думи для валторни та камерного оркестру (1983 р., друга редакція – 1993 р.) зовні видається цілком традиційним за драматургією та композицією. Це – модель великого симфонізованого концерту, що спирається на тричастинний цикл із характерною послідовністю темпів „швидко – повільно – швидко” і містить каденцію соліста, викликає щирий інтерес своєрідністю трактування виразових можливостей солюючої валторни. Саме для підсилення її звучання з оркестру вилучено групу мідних. Відтінюють партію соліста дерев'яні, струнні та потужний комплекс ударних: до партитури введено литаври, ксилофон, вібрафон, барабан, дерев'яні коробочки, тарілки, дзвіночки; часто композитор застосовує й цікаві прийоми звуковидобування¹. Як і багато інших сучасних творів концертного жанру, даний опус демонструє наближеність до симфонічної ідеї. Насамперед це позначається на специфіці матеріалу, цілком позбавленого зовнішнього блиску й суто декоративних прикрас. Кожен інтонаційний елемент є виразником певної ідеї; окремі мелодичні ходи набувають лейтмотивного значення, проходячи крізь цикл як вихідні імпульси створення нових образних сфер. Загалом лексика твору міцно спирається на інтонацію кварта – саме цей інтервал домінує в усіх мелодичних утвореннях, часом у вигляді ладових чи акустичних дисонансів (зб. 4 та зм. 4). Константність квартового співвідношення по вертикалі

неодноразово проступає у фактурі у вигляді квартакордів чи паралелізмів чистих кварт. Ще один лейтінтервал – висхідна велика септима, що багаторазово інтонується оркестром – став хрестоматійним прийомом для втілення настроїв граничної напруги. Симфонічна процесуальність також дається взнаки через постійне перетворення, переосмислення вихідного матеріалу. Фактично кожен новий образ є лише відносно новим, оскільки постає як трансформація попереднього. Стан самозаглибленості викликає до життя тривалі органні пункти, остинато басів. У творі поряд з активними, дієвими образами рельєфно постають і образи медитативні, лірико-філософські (особливо виділяється скорботне *Doloroso* фіналу). Великого значення в драматургії набуває поліфонія як вільного, так і строгого стилю (див., наприклад, фугато побічної партії Першої частини з потужними стретами в репризі *Allegro con brio, Doloroso* Третьої частини циклу).

Цікавою знахідкою видається й трактування фіналу, як грандіозної ремінісценції твору. В ньому майже дослівно повторюється початкове *Allegro con brio*; розділ „quasi розробка” відтворює матеріал розробки першої частини; побічна партія цитує головну тему першої частини Концерту. Гігантська репризна тричастинність вищого порядку повертає нас до вихідного пункту розвитку, тим самим залишаючи авторку сам на сам із питанням про сенс життя, що не розв’язується.

Отже, перша частина Концерту для валторни та камерного оркестру має риси сонатної форми, що традиційно протиставляє сфери дієву й лірично самозаглиблену.

Схвильована, динамічна, скерцозна вихідна Концерту викладається у солюючого інструменту в тональності *es-moll*; задля більш виразної подачі головного інтонаційного матеріалу композитор зводить до мінімуму роль оркестрового супроводу: скупі мотиви струнних підсилені поодинокими ударами литавр. Якщо спочатку функція оркестру, власне, зводилася до підкреслення сильної долі, то згодом метрична періодичність порушується, змінюється розмір (маршовість поступається п’ятидольності), – в силу вступає розробковість. Остання загострює ті внутрішні дисонанси головного образу, що були приховані в ньому в зоні експозиційного викладу.

Із ц. 7 (*Meno mosso*) констатуємо появу контрастного образу, що сприймається як побічна партія. За умов мінімальної участі оркестру тема, виспівана валторною, асоціюється зі сповіддю, ліричним монологом. Важливу роль у створенні елегійно-споглядального характеру відіграє специфіка солюючого тембру – останній надає звучанню побічної теми теплого, оксамитового відтінку. Елементи лейтобразу присутні також і в експонуванні побічної як в оркестровому супроводі, так і в самій мелодичній лінії (дворазове, як і в головній темі, заповнення малотерцевої інтонації – т.т. 5 – 2 до ц. 8 у валторни; в другому проведенні в завершенні теми вплітається поступеневий підйом у межах тритону, взятий із т. 8.

Якщо головна тема зазнавала розвитку за принципом похідного контрасту з дробленням та тривалим секвенціюванням, то побічна партія складає низку поліфонічних проведень теми й нагадує фугато. Так, вже з ц. 8 гобой проводить цю мелодію зі зміщенням вгору на інтервал нони; протискладенням стають карколомні лінії басів, паралельні квартакорди низьких струнних та двозвучні „зітхання” флейти (малосекундові інтонації нагадують виразний контрапункт скрипок до теми номеру сьомого – „*Lacrimosa*” – Реквієму В.А.Моцарта). Третє проведення (ц. 9) інтервально дещо видозмінює тему, – це є двоголосний канон, проведений в октаву за участю валторни та перших скрипок.

Розділ *Piu mosso* (з ц. 10) – типова розробка. З кожної теми тут вичленовуються короткі мотиви, що вступають у діалог між собою, одночасно накладаються, зазнають образних перетворень. Останнє дає про себе знати у метаморфозах побічної в скерцозному стакато у флейти на основі кварто-квінтових та тритонових ходів, рвучких тріольно-квартових мотивів (т. 3 до ц. 12 у струнних), різких спалахів вихідного мотиву побічної у дерев’яних (т. 3, ц. 13). Натомість головна тема стає матеріалом для відносно нових мелодичних утворень, що звучать сумовито, скорботно (див. партію другого гобоя з т. 3, ц. 12).

Моментом початку дзеркальної репризи можна вважати т. 1, ц. 14 (*Piu mosso*). Як і в експозиції, побічна тема розвивається поліфонічно. Її перше проведення – у віолончелей та контрабасу – супроводжують „лейтритм” із головної партії (тут – у тарілок) та варіант теми у флейти. Від протиставлення далеких регістрів виникає ефект просторовості. До фактичного двоголосся, що розвиває мелодичні лінії на одному диханні, з ц. 15 долучається третій голос: тему ведуть перші скрипки. Поступово фактура ущільнюється, до триголосся додаються щоразу нові голоси з проведеннями варіантів теми: такими є партії альтів та віолончелей (з т. 4 до ц. 16, гобоїв із т. 1 ц. 16). Кульмінаційним моментом побічної партії в репризі є потужна п’ятиголосна стрета за участю усіх оркестрових груп. Розпочинає „сходження” валторна (з т. 1 ц. 17) проведенням теми в її початковому звуковисотному варіанті. Могутнє крещендо оркестрового тутті веде до грандіозної вершини й раптового зриву в тиші генерал-паузи (т. 1 до ц. 19, після потрійного форте!).

Після багатого на події *Allegro con brio*, друга частина циклу (*Adagio*) видається особливо лаконічною. Невеликий вступ, зміст якого складає інтонаційне визрівання основної теми *Adagio*, звучить поетично й загадково завдяки тембру вібрафона. Впадає в око „заземленість” фактури утриманим органним тоном „h”, що набуває значення тонального центру та метроритмічна „розмитість” (зупинки на ферматах в умовах *tempo rubato*). У такий спосіб композиторка готує семантику основного образу, що характеризується, з одного боку, структурною й тональною визначеністю (подвійний період з тяжінням до h-moll), з іншого – медитативним характером (авторська ремарка *Meditabondo*).

Характерна риса другої частини Концерту – темброва колористика, підсилюється з переходом до репризи використанням не типових гармонічних вертикалей (див. паралелізми квартакордів (із т. 5 від ц. 26), секундові, квартові комплекси та кластери (з т. 3 до ц. 27)). Як і в експозиції, появі основної теми в репризі передуює соло вібрафону – цього разу особливо таємниче, примарне.

На тлі тривожного пульсу органного пункту „до” у литавр та низьких струнних третю частину Концерту відкриває тема солюючої валторни. Вибудувана з інтонаційних „уламків” попередніх образів, головна тема фіналу сприймається як їх спотворений варіант – провідна в Концерті квартовість тут постає в опорності на інтервал тритону та зменшеної кварта.

Невпинний процес поступових перетворень призводить до появи (з ц. 31) відносно нової теми, яку можна вважати побічною партією. Як це було і в головній партії фіналу, появі згаданої теми передуює остинатний супровід, що відіграє важливу роль у формуванні образної цілісності. В даному випадку остинато формується на проголошеннях віолончелями соло інтонаційно складної фрази, що складається з видозмінених мотивів головної теми. Сама ж побічна тема також є похідною від головної, однак нові метро-ритмічні умови перетворюють образ схвильованого пориву на народний танець із типовим козачковим ритмічним малюнком, квадратністю структури (у повному проведенні тема окреслює чіткий чотиритакт – див. т.т. 3-6 ц. 31 у валторни).

У кульмінаційній точці розвитку побічної партії (з т. 7, ц. 31) струнні пропонують новий малюнок супроводу – так знову з’являється остинатна ритмоформула, що розпочинає наступний етап форми. Це розділ *Tempo I* (з ц. 32), що дещо нагадує сонатну розробку. Матеріал фіналу скупко представлений у цьому фрагменті, радше *Tempo I* повертає нас до образів Першої частини: час від часу прозору фактуру „проймають” запозичені з розробки імпульсивно-рвучкі тріольні мотиви, арабескові кружляння на основі мікромотивів побічної теми Першої частини. Характерні загострені ритми доручено ксилофону; увесь цей матеріал накладається на остинато струнних. Мотиви усіх попередніх частин Концерту імпровізуються у каденції соліста (з ц. 34), зокрема, виділяються загострені інтонаційні ходи з головної партії Першої частини (див. т. 1, ц. 2 Першої частини – т.т. 20, 24-25 каденції), яка передбачає вільне володіння технікою репетицій, включає *frullato*, *glissando*, гри паралельними квінтами.

Із ц. 35 розпочинається, здавалося б, останній етап форми: початок репризи головної партії спирається на те ж тривожне тло остинатних репетицій низьких струнних, зміщених

звуківисотно (тон А змінено на С). Однак, перебіг подій головної партії, що вже при першому викладі теми сягає рівня *fff*, несподівано обривається. Із загадкової тиші *subito piano* (з ц. 37) на місці побічної партії раптом зринає цілком новий образ. За характером висловлювання він виявляється близьким до побічної партії першої частини з її монологічним типом висловлювання (і тим же типом інструментального викладу: соло валторни на тлі низьких струнних та литавр), до мовної виразності філософської лірики теми другої частини. І все ж інтонаційний склад „нової побічної” вказує на її пряму спадкоємність щодо головної теми Концерту. Часто композиторка буквально цитує окремі фрази останньої, подаючи їх у ритмічному розширенні. Виважені кроки басів у даному фрагменті окреслюють вихідний мотив головної теми першої частини, майже невпізнаваний у результаті змін регістру, штрихів, значного розширення і згладження ритмічного малюнку. Таке несподіване повернення до початкового образу Концерту вкотре підкреслює прикутість уваги авторки до романтичної ідеї-фікс, що заповонила свідомість ліричного героя й назавжди позбавила його душевної рівноваги. Він багаторазово ставить перед собою одне й те саме запитання і не знаходить на нього вичерпної відповіді. Цікаво, що виразне соло валторни в епізоді *Misterioso* поділяється на окремі фрази, кожна з яких завершується висхідною формулою запитання. До загального потоку асоціацій долучаються також елементи головної теми фіналу (див. завершальні моменти теми у т. 6 ц. 28 та їх повторення в розширенні на завершення розділу *Misterioso* – т.т. 10-13, ц. 38). Результатом докорінної переоцінки цінностей можна вважати глибинні образні перетворення, здійснені в межах дії побічної партії третьої частини, стає скорботний розділ *Doloroso* (вводиться з ц. 39). Це – своєрідна форма катарсису. Як і в деяких попередніх епізодах Концерту (побічна Першої частини, побічна фіналу в його експозиційному розділі), її виклад має ознаки імітаційної поліфонії. Епізод *Doloroso* кореспондує з аскетичним письмом поліфонії строгого стилю: в майже повній тиші чуємо діалог гобоїв, побудований на основі виразних міжтактових затримань та їх „вірного” розв’язання рухом одного з голосів. З новою спробою завершення форми виступає епізод *Con moto* (ц. 40), вкотре повертаючись до головної теми фіналу і вже вдруге розпочинаючи репризу. Цього разу головна тема відтворює матеріал *Misterioso*, однак у нових темпових умовах (*Piu mosso*) філософський монолог змінює свою емоційну настроєвість. Наближеність до вихідного темпу остаточно виявляє єдність матеріалу „нової побічної” з головною темою твору. З одного боку, авторка повертається до вихідних інтонацій, що трактується як романтичний символ замкненого кола, знак одвічної неможливості знайти відповідь на „вічні” проблеми буття, з другого – просвітлення глибокої печалі *Doloroso* й повернення до дієвості, наступальності, властивої навальним тритоновим ходам головної теми, активність яких проявляється у прискореному темпі і надає коді Концерту оптимістичного звучання. Саме такі – великосептові й тритонові – інтонації скандуються солістом у заключному *Maestoso*: запитання залишається відкритим, але воля до пізнання істини нестримно зростає.

Концерт Б.Фроляк для кларнету з оркестром (2005 р.) – є унікальним за специфічними особливостями звукоутворення, що, безперечно, розраховані на високоосвіченого інтерпретатора-професіонала. Сміслові поле партитури пов’язане із здобутками європейської академічної музики, від витоків багатоголосся до темброво-сонористичних знахідок ХХ століття. Авторка, вочевидь, свідомо звертається до історичної культурної пам’яті усього тисячоліття. Тому традиційний аналіз концерту не дасть плідних наслідків. У даному випадку перед виконавцем постає необхідність глибоких історико-теоретичних знань, що, поза сумнівом, успішно корелюється з процесом інтелектуалізації не лише композиторської, але й виконавської діяльності.

Композиторська майстерність Б.Фроляк розкриває в концерті колосальну інтелектуальну енергетику як уособлення краси та високої емоції.

Перше виконання концерту відбулось під час закриття Міжнародного фестивалю сучасної музики „Прем’єри сезону” у Києві. „До написання цього твору мене спонукала виняткова індивідуальність виконавця Войцеха Мрозека”, – відзначила авторка в анотації до

диску. Проте, на наш погляд, твір не тільки відбиває „духовний світ і власний стиль” композиторки, але й демонструє нову концепцію концертної ідеї. Її суть полягає у синтезі сучасної лексики з:

- ритмічними формулами та принципами мелодичного і тематичного розвитку (Проторенесанс – Ренесанс – Бароко);

- архітектонікою бароко, при відмові від класичної тріади на будь-якому рівні.

Тяжіння до відкритих інтонацій та синтаксичних одиниць - як великих, так і малих - виступають авторською антитезою будь-якій симетрії. Майже повна відсутність інтонаційної, ладової, ритмічної інерції в творі вимагає неослабної уваги і виконавця, і слухача, залишаючи за автором домінантне право бути режисером цього процесу.

Тембр кларнету переосмислюється в напрямі ліризації. Складається враження, що опинившись в інтонаційному середовищі твору, цей інструмент розкриває і для самого себе доти невідомі звучання, починає вигравати теплими задушевними тонами, порівняно з якими саркастичні рефрени другої частини сприймаються як чужерідне тіло у лірико-філософському контексті.

На інтонаційному рівні вирізняються 2 типи алюзій:

- трихордні мотиви, як основа інтонаційної комбінаторики доби високого Ренесансу;
- ритмічне розмаїття інструментальної музики барокової доби.

Неподільність внутрішнього і зовнішнього втілюється специфікою діалогізму концерту. Зауважимо, що це діалогізм не конфлікту, не контрасту, а радше комплементарності. Не суперечка на тему, не змагання, але дискусія, в якій одна сторона поступово переконує іншу. Діалогізм виявляє себе і в двочастинності циклу, де обидві частини (подібно до прелюдії та фуги) виконуються *attacca*. Як „дує згоди” звучать кларнети на початку концерту (ц. 2). Двоїстість виявляє себе і в послідовному викладі фрагментів поліфонічного плетива, і маркатованих оркестрових вкраплень (*Pesante* ц.10). Співставлення відбуваються і на рівні поєднання тематичного розвитку з сонористичними „плямами”, а також у викладі двох типів ліричного тематизму – філософського та емоційно-відвертого. Обидва тематичних персонажі виростають із соло кларнета. Його звуковий склад – алюзія на лінеарність строгого стилю, насиченого хроматичним глісандуванням. Наявність постійної метричної перемінності врівноважується пропорційністю висхідних на низхідних інтервальних ходів, а виразна тенденція подібнення першої долі такту сприяє ефекту часової плинності. Однак, у структурі соло існує достатньо чітка періодичність метрів:



Виникає гіпотеза щодо прихованої інтонаційно-цифрової символіки. Зокрема, це стосується ц.5 (пентакль). Виявом цього залишається:

- 5-й такт соло (на 5/4) і квінтольний мотив є домінантним у численних контрапунктах протягом усього концерту;

- соло охоплює 15 тактів;

- мотиви, що з’являються у кожному 5-му такті соло, є домінантними як у звуковій тканині першої частини, так і усього циклу;

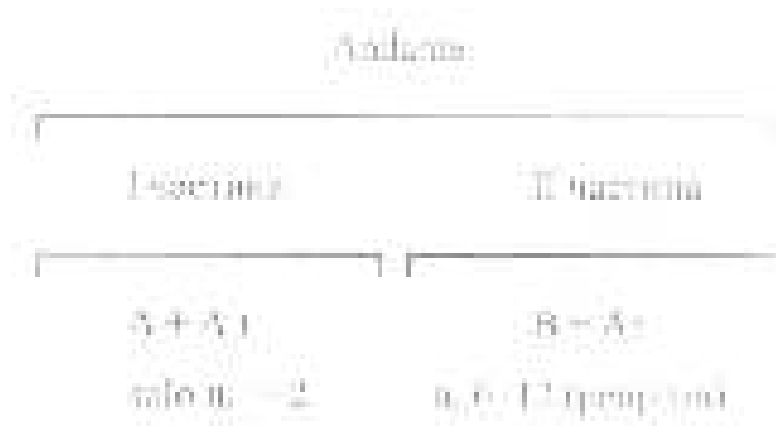
- ритміка цих мотивів, їх інтервальний склад при відповідних часових розширеннях або звуженнях стає інтонаційним матеріалом для нових тематичних утворень.

Відтак, при зовнішній імпровізаційності, соло виконує функцію концептуального та інтонаційного ядра циклу. Смыслову опозицією до першого діалогу виступає наступний дуєт кларнетів, де соло і перший кларнет звучать у дусі контрастного барокового двоголосся, а підключення струнних у наступній побудові пом’якшує, ліризує звучання духових.

Перша частина концерту становить драматургічний центр цілого. Її архітектоніка віддзеркалює історичні трансформації інтонацій і структур європейської академічної музики. Якщо розглядати кожен композиційну фазу з позиції втілення певної стильової ідеї, вимальовується наступний ряд:

- | | | |
|-------------------------------------|------|---------------------------|
| 1. <u>Готика, ренесанс, барокко</u> | Solo | ц. 1, ц. 2 |
| 2. <u>Сонористика</u> | | ц. 3-4 |
| 3. <u>Пізнє бароко</u> | | ц. 5 |
| 4. <u>Романтизм</u> | | ц. 6 |
| 5. <u>Експресіонізм</u> | | ц. 11 |
| 6. <u>Повернення до готики</u> – | | оркестрова монодія, ц. 12 |

Строга часопросторова пропорційність Andante організована у двочастинну з репризою форму:



Аналогічна структурно-інтонаційна пропорційність та графічність фактури притаманна й другій частині концерту.

Так, на матеріалі концертів Б. Фроляк та Л.Думи можна спостерігати як ідея концертності розвиваючись, захоплює у нурт своєї спіралі усе ширші і ширші кола мистецьких технологій, що актуалізують культурну пам'ять європейського суспільства. Самозаглиблення, поворот до гранично індивідуалізованої свідомості стали причиною незнаної раніше міри психологізації музичного висловлювання. Прагнення максимальної повноти суб'єктивного самовиразу вабить львівських композиторів значно більше, ніж вирішення суто конструктивних завдань.

Примітки

¹ Вкажемо, принаймні, на виписані автором glissando тарілок у т.т. 6, 8 ц. 37, часті glissando валторни (ц. 2 і далі), гру на тарілках щіточкою (з т. 5 ц. 33, з ц. 34), паличкою від литавр (т. 6 ц. 37). Від натхненної валторни композитор часом вимагає гострого стакато, подає тембр у засурдиненому варіанті, техніку sul ponticello демонструють струнні (з т. 2 до ц. 34) і т.д.

Джерельні приписи

1. Буяновский М. Валторна / М.Буяновский. – М.: Музыка, 1961. – 142 с.
2. Тараканов М. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) / М.Тараканов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 30-51.
3. Тимофеев В. Український радянський фортеп'яний концерт / В.Тимофеев. – К.: Музична Україна, 1972. – 159 с.
4. Палійчук І. Еволюція концерту для мідних духових інструментів у європейській музичній культурі XVII-XX століть / І.Палійчук // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2008. – Вип. XIV. – С. 43-48.
5. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю.А. Усов. – М.: Музыка, 1975. – 200 с.
6. Холопова В. А.Шнитке. Очерк жизни и творчества / В.Холопова, Е.Чигарева. – М., 1990. – 314 с.

Резюме

У статті розглядаються особливості розвитку та сучасні модифікації жанру концерту для духових інструментів у творчості львівських композиторів кінця XX – початку XXI століття.

Ключові слова: інструментальний концерт, жанрові модифікації, духові інструменти.

Summary

This article discusses the features of modern development and update the genre for the concert of wind instruments in the works of composers Lviv late XX – early XXI century.

Key words: instrumental concert, genre modifications, wind instruments.

КОНЦЕРТ ДЛЯ КОНТРАБАСА З ОРКЕСТРОМ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА – ЯВИЩЕ В УКРАЇНСЬКОМУ КОНТРАБАСОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Контрабасова музика є вагомою складовою сучасного українського мистецтва. Контрабасові твори та твори із солюючим контрабасом активно починають з'являтися в доробках українських митців від 60-70-х років ХХ століття. Оскільки цим питанням практично не займалося українське музикознавство, то дана тема є актуальною та малодослідженою. Якщо деякі, переважно автобіографічні відомості про виконавців знаходимо в довіднику „Контрабасисти України”, укладеному зусиллями доцента Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету Б.Столярчука (видання 1992 та 2008 років) [5], то дослідження контрабасової спадщини українських композиторів потребує особливої уваги вітчизняного музикознавства.

Об'єктом даного дослідження є контрабасова творчість українських композиторів, предметом – Концерт для контрабаса з камерним (струнним) оркестром Геннадія Ляшенка.

Метою дослідження є окреслення найбільш характерних жанрово-стильових рис Концерту Г.Ляшенка як „знакового” твору в українському контрабасовому репертуарі.

Завдання дослідження передбачають наступне: подати загальні відомості про контрабасові твори сучасних українських композиторів; проаналізувати Концерт для контрабаса з камерним (струнним) оркестром Геннадія Ляшенка.

Українську контрабасову спадщину поза жанром концерту з солюючим контрабасом сьогодні складають такі твори:

- Я.Верещагін. „Фреска” для контрабаса і фортепіано;
- Л.Грабовський. 2 Тріо для фортепіано, скрипки і контрабаса;
- А.Загайкевич. Музика після вірша „Короп” О.Лишеги для кларнета, фагота, контрабаса та електронного запису;
- С.Колобков. Тріо для віолончелі, контрабаса і фортепіано;
- В.Лиховид. Дует для контрабасів;
- Г.Ляшенко. П'єси для контрабаса і фортепіано;
- В.Маник. „Присвята Й.С.Баху” для флейти, челести, контрабаса та ударних;
- В.Мартинюк. „Con fuoco” – концертна фантазія для флейти, скрипки, акордеона, гітари, контрабаса та ударних;
- Є.Мілکا. Три концертні п'єси для контрабаса і фортепіано (варіант – із камерним оркестром);
- Є.Мілکا. „Сипучі піски” за поезією Ж.Превєра для мішаного хору, контрабаса і вібрафона;
- І.Небесний. „Останній обряд старого ворожбита” – для чоловічого голосу, саксофона-альта, контрабаса, фортепіано та електроніки;
- О.Пушкарєнко. Сонати для контрабаса і фортепіано;
- Б.Стронько. „Біле дихання” – для двох скрипок, двох контрабасів і фортепіано;
- К.Цепколенко. „Коли нитка увірветься, то їй ніколи не зібрати всі перли знову” – для саксофона-тенора, ударних, баяна, контрабаса соло;
- Л.Юріна. „XING” для тромбона, контрабаса, фортепіано та ударних та інші твори.

Український контрабасовий концерт розпочинає, як відомо, свій активний розвиток лише у 80-х роках ХХ століття.

Серед зразків жанру:

- Концерт для контрабаса з оркестром композитора і контрабасиста Євгена Мілки;
- Концерт для контрабаса з оркестром „Купальський” Якова Лапинського, вперше виконаний солістом-контрабасистом Володимиром Беляковим;

- Концерт для контрабаса з оркестром „Романтичний” Геннадія Глазачова, вперше виконаний солістом-контрабасистом Ігорем Чекалюком в Одесі;
- Концерт для контрабаса і фортепіано Петра Ладиженського;
- Концерт для контрабаса і фортепіано контрабасиста Григорія Оканя;
- Концерт для контрабаса з оркестром Геннадія Ляшенка, вперше виконаний солістом-контрабасистом Ігорем Квачем у Дніпропетровську.

Хоча український контрабасовий концерт сьогодні представлений нечисельними зразками – у порівнянні, наприклад, із концертом скрипковим чи фортепіанним та навіть такий творчий доробок вже є вагомим здобутком на тлі нечисельності контрабасової музичної літератури взагалі і української зокрема. Як можемо спостерігати і в зарубіжній традиції, контрабасові концерти в Україні часто пишуть самі контрабасисти. Це зумовлено як тонким відчуттям семантики „рідного” інструменту, розумінням його технічних можливостей, так й причиною, якою зумовлене звертання багатьох провідних виконавців-контрабасистів до композиторської творчості протягом останніх трьох століть – потребою збагачення концертного репертуару.

Жанр контрабасового концерту виникає в українській музиці в той час, коли в національному мистецтві вже відбувся стильовий злам, зумовлений змінами у музичному світогляді, який почав долучатися до загальноєвропейського контексту в творчості композиторів – „шістдесятників”. Це вплинуло на „авангардизацію” музичної мови, зміни в драматургії, виборі інструментарію тощо.

Загалом у жанрі інструментального концерту виникає тенденція до камерності при різних варіантах інструментальних складів, що, безперечно, взаємопов’язано із семантичним навантаженням жанру. Водночас така тенденція поєднується з наданням переваги симфонізованому концерту над віртуозним.

„Знаковим” концертом в українському контрабасовому репертуарі є твір Геннадія Ляшенка – композитора, в чиєму творчому доробку відомі віолончельний, фортепіанний та контрабасовий концерти.

Ось як пише про Г.Ляшенка М.Ржевська: „У 60-ті, коли нова музична інформація, що прорвалася крізь проломи „залізної завіси”, буквально приголомшила молодих художників, Геннадій Іванович зумів перебороти авангардні спокуси. Ціннісна система авангарду вступала в протиріччя з власними світоглядними орієнтирами композитора: відчуттям гармонії світу, його космічної ясності й одвічної впорядкованості. Втім, згодом, „нарошуючи м’язи”, осмислюючи й переосмислюючи виражальні можливості тих або інших прийомів, композитор дедалі активніше використовував не лише традиційні засоби, але й елементи алеаторики, сонористики, полігармонії й політональності, ладогармонічної модальності, на їх основі створюючи свою, цілком оригінальну музичну мову” [4].

Отож, розглянемо Концерт для контрабаса з камерним (струнним) оркестром Геннадія Ляшенка. Твір написаний у 1989 році. Його прем’єра відбулася на фестивалі української музики – він прозвучав у виконанні Ігоря Квача та оркестру Київської державної консерваторії імені П.І.Чайковського спершу в Дніпропетровську, а згодом у Києві (1991 рік, „Київ Мюзік Фест”, соліст І.Квач, диригент оркестру Київської консерваторії – В.Рунчак).

Сучасна ситуація із нотовиданням не дозволяє вільно оперувати нотними матеріалами, це ж стосується аудіозаписів творів і в даному дослідженні звертаємося до авторського рукопису Концерту для контрабаса з камерним оркестром Геннадія Ляшенка (*приклад 1*) з метою виявлення жанрово-стильових ознак цього твору, що, безперечно, потребує видання.

У складі оркестру композитор використовує струнну групу та фортепіано або арфу. За структурою це безцезурний чотиричастинний цикл, в якому кожна наступна частина починається *attacca*.

У першій частині Концерту відображено філософські рефлексії соліста (*приклад 2*), подані на тлі ритмічного *ostinato* струнних і різноманітних то терцієвих, то квартових гармонічних утворень („f – as – es – g”, „d – f – as – es”, „b – as – es – as” та ін.) в партії фортепіано (арфи), до озвучування яких в процесі долучаються скрипки.

Ритмічна та гармонічно-сонорна виразовість оркестру протиставлена напруженій інтонаційній виразовості соліста (акцентований хід на зменшену октаву, висхідна збільшена квінта наприкінці). Вона збережеться в процесі розвитку твору і стане „репрезентантом” солюючого контрабаса. Протягом першої частини тема соліста надається і до інтонаційного, і до ритмічного розвитку. На останній необхідно акцентувати особливу увагу. Ритмічні групи теми соліста (часто тріолі, квінтолі) „не співпадають” із ритмічною формулою, що витримується в партії оркестру, і в цьому, очевидно, важливий змістовий сенс. Таким чином виявляється „змагання” соліста та оркестру.

Друга частина твору майже повністю присвячена самовираженню соліста. Це його пошуки, самоствердження, дерзання. Зрештою, можна вважати, що це його перша каденція. В „безперервному русі” акцентуються напружені ходи почасти на септіму чи, знову ж таки, на зменшену октаву, у вертикалі виникають співзвуччя, побудовані на основі квартовості, в яких охоплюється дві – три октави та ін. (Приклад 3).

Приклад 1

1. 84

КОНЦЕРТ
для контрабаса і оркестру
аранжував

Г. Мандарин

Приклад 2

U. solo

Приклад 3



Цікавим є те, що у декількох фрагментарних вступях оркестру – скрипок та альтів – з'являється модифікований варіант теми соліста з першої частини з інтонаційною опорою на зменшеній октаві.

Невеличка за масштабом третя частина синкопованістю викладу привертає увагу до ритмічної сторони, ніби „впорядковуючи” попередній „безперервний рух” у певні рамки. Ця частина, що закінчується октавою на „d” у скрипок і альтів та „безкінечним” „d – d – d – d – d ...” у соліста, сприймається як преамбула до фіналу (Приклад 4).

Приклад 4



У четвертій частині перед каденцією соліста контрастують розділи з яскраво-виражальною ритмічною основою, подібною до джазових ритмів, метрично організованою в розмірі 7/8 (приклад 5), із терцієвими, кварто-секундовими, квартовими співзвуччями та наспівним середнім розділом.

Каденція соліста, по суті, є квінтесенцією тематизму партії солюючого контрабаса. Вона починається темою соліста з першої частини і „нагадує” про центральний філософський образ Концерту. Після каденції чуємо проникливі голоси інструментів оркестру в імітаційному викладі, що готують вступ tutti в коді, яка є апофеозом усього твору. В октавному викладі в усіх інструментів на fortissimo звучить тематичний матеріал фіналу.

The image shows a musical score for a concerto. The top system is for the Contrabass (C. b.) and the bottom system is for the Chamber Orchestra (orch.). The Contrabass part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Chamber Orchestra part is written in multiple staves, including strings and woodwinds. The score is in 2/4 time and features a complex melodic line for the Contrabass, with various dynamics and articulations. The Chamber Orchestra part is in the lower system, featuring a complex melodic line for the strings, with various dynamics and articulations.

Загалом Концерт для контрабаса з камерним оркестром Г.Ляшенка демонструє іманентну сутність локальної знакової системи, в якій чільне місце посідають експресіоністична, екзальтована семантика мелодичних інтервалів зменшеної октави, септіми, тритону. Цей твір є одним із прикладів, на основі яких можемо стверджувати про „викривлення традиційно-плинного в українській музиці терцово-секстового інтонаційного контуру за рахунок емансипації септімових, квартових (часто тритонових), секундових ходів як визначальних для мелодики. Завдяки активному використанню її стабільної семантики романтичного піднесення, екзальтації, декламаційної патетики септімова інтонація поступово переходить із загальноєвропейського знакового поля з виразною скрябінською фізіономічністю (як вона читалася у 20-х роках) у поле національно-своєрідної семантики; стає знаком, що апелює радше вже до музики Б.Лятошинського” [1]. Про національну належність власної знакової системи Г.Ляшенко в інтерв’ю В.Давиденко висловився так: „...Я користуюсь інтонаційним світом української музики і не тільки музики, а й мови. Ритмічні акценти, які виникають із особливостей мови, існуючого буття. Хоча я родом із півдня, але виріс у Західній Україні, в Галичині. Всмоктав у себе всю ту ритмічну, інтонаційну, ладову сферу і так тепер мислю. Навіть у складних симфонічних творах це само по собі виходить. Цінність музики в тому, щоб вона була інтонаційно змістовною, і особливо я працюю над тим, щоб це була національна музика, щоб було видно, звідки я...” [2].

Концерт є яскравою, оригінальною постмодерною музичною композицією, в якій знаходимо широкий образний спектр – від зосередженої філософічності, гострих, напружених індивідуальних відчуттів в першій частині, напружених пошуків у другій – до

блискучості ритмічного вираження в фіналі. Це висловлено як традиційними, так і новітніми художніми засобами, поєднаними в музичній мові твору.

Таким чином, Концерт для контрабаса з оркестром Геннадія Ляшенка – високохудожній твір, при чому технічні можливості солюючого контрабаса використовуються в ньому виключно з художньою метою, а не заради демонстрації цих можливостей. Виявляючи генетичний зв'язок із жанровим інваріантом, твір є модифікованим варіантом жанру як на структурному (безцезурна чотиричастинність), так і на семантичному рівнях. Концерт Г.Ляшенка знаменує постмодерн у контрабасовому концерті та є визначним явищем в українському контрабасовому мистецтві.

Джерельні приписи

1. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua>
2. Музика Шевченкової тиші // Тижневик Всеукраїнського товариства „Просвіта” // <http://www.slovoprosvity.com.ua>
3. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник / А.Муха. – К.: Музична Україна, 2004. – 352 с.
4. Ржевська М. Музичні вітражі композитора Ляшенка / М.Ржевська // <http://www.dt.ua>
5. Столярчук Б. Контрабасисти України: довідник. – Рівне, 2008. – 68 с.
6. <http://www.composersukraine.org>

Резюме

Подаються загальні відомості про контрабасові твори сучасних українських композиторів та аналізується Концерт для контрабаса з камерним (струнним) оркестром Геннадія Ляшенка. Окреслюються найбільш характерні жанрово-стильові риси Концерту Г.Ляшенка як одного з найбільш перспективних в українському контрабасовому репертуарі.

Ключові слова: контрабасове мистецтво, репертуар, концерт, українська музика, твір.

Summary

The general information about to the double bass works of the modern Ukrainian composers is given and the Concerto for a double bass with the chamber (string) orchestra of Hennadij Lyashenko is analyzed in this publication. The most stylish lines of Concerto G. Lyashenko as a famous work in the Ukrainian double bass repertoire are outlined.

Key words: double bass art, repertoire, concert, Ukrainian music, work.

„КАНОН св. АНДРІЯ КРИТСЬКОГО” Д.БОРТНЯНСЬКОГО: ПИТАННЯ ЖАНРОВОЇ ПОЕТИКИ ТА СТРУКТУРИ

Здобуття Україною незалежності стало початком духовного відродження українського суспільства, а відтак – спалаху нової хвилі зацікавлення скарбами національної духовної спадщини. Провідні українські хорові колективи – „Київ” (кер. М.Гобдич), „Хрещатик” (кер. П.Струць), „Кредо” (Б.Пліш) та багато ін. „підняли з архівів” незчисленні багатства „золотого фонду” української духовної класики – твори М.Березовського, А.Веделя, Д.Бортнянського, винісши на суд українського і зарубіжного слухача максимум можливого. Одночасно українська духовна музика, в т.ч. XVIII ст., стала предметом особливої уваги музикознавців. До роботи в цій сфері, яку до того вели лише такі відомі українські вчені, як Н.Герасимова-Персидська й Ю.Ясіновський, долучилися нові покоління українських музикознавців.

Канон св. Андрія Критського вивчався теологами: Архиеписком Філаретом [1], Ігнатією-монахинею [4], А.Голубцовим [3]. Творчість Д.Бортнянського досліджувалася у працях В.Іванова [5], М.Рицаревої [10], Л.Корній [7], О.Шреєр-Ткаченко [2], Л.Кияновської [6], Ю.Ясіновського [12]. Але Канон св. Андрія Критського Д.Бортнянського не був предметом спеціальної уваги цих дослідників, тим більше з точки зору поєднання теологічних і мистецтвознавчих зацікавлень. Тож метою статті є дослідити поетичні і структурні особливості Канону св. Андрія Критського та їх інтерпретацію у творі Дмитра Бортнянського, а також:

- 1) дати визначення Канону св.Андрія Критського як жанру Православного Богослужіння, окреслити його образно-поетичні, структурні складові та закономірності;
- 2) здійснити образно-поетичний і структурно-інтонаційний аналіз цього твору з урахуванням взаємодії його вербального та музичного пластів;
- 3) виявивши стилістичні риси твору, його музично-інтонаційну генезу, помістити Канон св. Андрія Критського Д.Бортнянського у належний історично-стилістичний контекст.

Канон (грецьк. „правило”) – відомий з середини VII ст. жанр церковної гімнографії: складний багатострофний твір, присвячений прославленню певного свята або святого. Входить до складу богослужінь утрні, вечірні, повечір’я і деяких інших. Канон ділиться на пісні, кожна з яких складається з ірмоса і 4-6 тропарів (у Великому Каноні св. Андрія Критського їх налічується до 30). Основою усіх пісень є біблійні піснеспіви, які в давні часи читалися перед піснями канону, а сьогодні читаються тільки на богослужіннях утрні Великого посту. Число пісень канону може бути різним – 3, 4, 8 і 9. Три- і чотирипісенні канони використовуються в богослужіннях Великого посту і П’ятидесятниці. Дев’ятипісенний всього один – Великий канон св. Андрія Критського. Восьмипісенні – це дев’ятипісенні канони, в яких пропущена друга пісня [3; 720].

Ірмос (грецьк. „зв’язок”) – перша строфа пісні канону. У візантійських канонах він служив мелодичним зразком для наступних тропарів пісні. Ірмос є своєрідною зв’язуючою ланкою між змістом біблійної пісні та основною темою канону, вираженою в тропарях [3; 715].

У візантійських і сучасних грецьких канонах ірмос і тропарі метрично споріднені, тому увесь канон, як правило, співається; у слов’янських перекладах єдність метрики порушена, тому ірмос співається, а тропарі читаються.

Кондак – жанр церковної візантійської гімнографії. Основоположником його є Роман Сладкопєвец (I пол. VI ст.), неперевершений творець більшості кондаків. Стародавні кондаки – багатострофні (20-30 строф). Строфи об’єднувались єдиним рефреном і єдиною метричною будовою. Перша строфа виконувала роль вступу, остання – узагальнення повчального характеру. Строфи читав канонарх, рефрен співав народ. Із VIII ст. кондак, як жанр, був

витіснений канон. Кількість строф кондака зменшилася. В сучасному богослужінні збереглися дві строфи, які називаються кондаком та ікосом, котрі читаються або співаються після шостої пісні канону.

Святий Андрій – відомий проповідник, церковний письменник і поет. Народився в Дамаску в сім'ї християн, до 7 років був німим. Після Таїнства св. Причастя він отримав дар і почав говорити. З того часу він вивчав Священне Писання і Богословські науки. Святий Андрій був дуже розумним та стриманим. Як людина обдарована і відома, призначений секретарем Патріархії – нотарієм. У 680 році його включено до числа представників Святого Граду, де він протистояв єретичним вченням, спираючись на глибокі знання православних догматів. Невдовзі його відкликано з Єрусалиму до Константинополя, там він став архиєпископом у храмі Святої Софії, Премудрості Божої. В часи правління імператора Юстиніана II (685-695 рр.) св. Андрій був рукопокладений на архиєпископа міста Гортини на острові Крит [9; 195].

Святий Андрій писав церковні гімни, стихири. Він став засновником нової літургічної форми – канону. Із написаних ним канонів найбільше відомий Великий покаянний канон, який має в своїх 9 піснях 25 тропарів і виконується у Великий піст. У перший тиждень Посту – на повечір'ї в понеділок, вівторок, середу та четвер він виконується частинами (т. зв. „мефімони”) і повністю – в четвер на утрени п'ятого тижня.

Канон св. Андрія Критського великим іменується не тільки через незвичайно велику кількість віршів, але за внутрішнім достоїнством, висотою думок і силою їхнього вираження. У ньому споглядаємо події, описані у Священному Писанні Старого й Нового Завіту, в особливому духовному світлі. У тропарях канону змальовані персонажі священної історії. Розум людини, що слухає цей канон, бачить у ньому високі духовні істини, здійснені в житті старозавітних патріархів, суддів, царів і пророків, повчається євангельськими притчами, а серце, що жадає спасіння, то дивується глибокою скорботою про гріхи, то захоплюється надією грішника на милосердя Господнє [1; 118-119].

Увесь Старий Завіт постає перед нами в тропарях канону як школа покаяння. Показуючи чесноти й подвиги святих, святий не забуває й про злі та жорстокі справи, спонукаючи нас наслідувати добрим ділам і відвертатися від злих. Але у Великому каноні є не тільки приклади зі Священного Писання, є тут і намовляння душі, міркування, молитви [1].

Канон св. Андрія Критського Дмитра Бортнянського, як було зазначено вище, складається з 9 пісень (ірмосів), з яких пісня № 2 має дві частини (перша – співається у понеділок, вівторок, середу, друга – у четвер), пісня № 3 – також дві частини (перша співається у понеділок, друга – у вівторок, середу, четвер) та Кондака (6-ї пісні „Душе моя”). Д. Бортнянський подає варіанти Кондака для трьох різних виконавських складів: чотириголосного мішаного хору, однорідного тріо (Сопрано I – Сопрано II – Альт) та мішаного тріо (Сопрано – Альт – Бас).

На повечір'ї у понеділок та вівторок першого тижня Канон співається частинами за схемою: ірмос – приспів „Помилуй мене, Боже, помилуй мене!” (перед кожним тропарем) – тропарі (на кожен з яких чинять три поклони) – приспів „Слава Отцю, і Синові, і Святому Духові” – Троїчний (тропар, присвячений прославленню Святої Тройці) – приспів „І нині, і повсякчас, і на віки вічні. Амінь” – Богородичний (тропар, звернений до Пресвятої Богородиці). У пісні № 6 після Богородичного тропаря відразу співається кондак „Душе моя”. У пісні № 9 після Богородичного виконується тропар св. Андрію). По закінченні Богородичного тропаря обидва кліроси виконують ірмос „Безсіменного зачаття” [11; 112-151].

На вечірні у середу першого тижня у піснях № 1 та № 3 відбувається доповнення до зазначеного вище: перед і після останнього тропаря з'являється приспів: „Преподобна мати Маріє, моли Бога за нас”, після якого читається тропар Марії, а у піснях № 2, № 5 замість тропаря Марії виконується тропар Преподобній, перед яким співається приспів: „Преподобна...”.

На утрєні в четвєр 5 тижня Великого посту Великий канон Андрїя Критського у вказаному порядку виконується повністю, причому обидва кліроси (хори) закінчують кожну пісню тим самим ірмосом.

Спів ірмосів та тропарів разом із поклонами спрямовані на те, щоб розбудити людську душу від гріховного снання, розкрити згубність гріховного стану, сподвигнути до суворого самовипробування, самоосуду й каяття, до відвернення від гріхів і виправлення грішного життя, надають канону покутного характеру. Це можемо відчутти уже з перших рядків пісні № 1, які налаштовують нас на молитовний настрій: „З чого почну оплакувати пристрасного життя мого діяння? Чи добрий початок дам, Христе, нинішньому риданню? Але як милосердний подай мені відпущення гріхів” [11; 312]. Перед нами постають різні події Святого Письма, Старого й Нового Завіту, порівнюються вчинки із добрими чи злими діяннями Адама, Єви, Каїна, Авеля (пісня 1), згадується Йосиф та Мойсей (пісня 5) тощо.

Майже у кожному тропарі канону проходить прохання: „...зніми з мене важкий тягар гріховний...” [11; 313], „згрішив я, Господи, більш за всіх, один згрішив перед Тобою...” [11; 316] (пісня № 2). Тут бачимо ще більше переживання грішної душі, яка молить про розкаяння та спасіння, відчуває свій близький кінець та Божий суд: „Дверей Твоїх не зачини в той час, Господи, Господи, переді мною, але відкрий їх для мене, бо каюся перед Тобою” [11; 317] (пісня № 2), „Втікай, душе, від полум’я, тікай від содомського горіння, від знищення божественним вогнем” [11; 320] (пісня № 3), „Наближається, душе, кінець, наближається, а ти не дбаєш, не готуєшся, час бо скорочується – Суддя вже близько, біля дверей” [11; 326] (пісня № 4), „Помилуй і врятуй від вогню і покарання, о Правосудний Спасе, мене, що на суді маю справедливо перетерпіти, але перед кончиною прости мене через покаяння і добродієність” [11; 349] (пісня № 8).

Таблиця 1

Образно-тематичний зміст пісень канону

Пісня 1 – величальна
Пісня 2 – величальна, за винятком варіанту четверга – який є „сюжетним” (чудеса, манна як дощ, вода з каменю...)
Пісня 3 – прохальна
Пісня 4 – „сюжетна”: „Почув пророк про прихід Твій, Господи, і ужахнувся, що волиш від Діви народитися і людям явитися і промовив: почув я вість Твою і ужахнувся! Слава силі Твоїй, Господи” (з невеликим величальним нюансом у закінченні)
Пісня 5 – прославно-прохальна
Пісня 6 – прохально-прославна
Кондак 6-ї пісні „Душе моя” – заклик до покаяння
Пісня 7 – прохальна
Пісня 8 – сюжетно-величальна
Пісня 9 – величання Богородиці
Приспів (рефрен) – прохальний

У Великому каноні є й повчальна сила: „Сходинки, які бачив колись великий серед патріархів, є указанням, душе моя, про сходження ділами і піднесення розумом – коли хочеш жити в діянні, мудрості та умоглядності, то оновися” [11; 326] (пісня № 4).

Таким чином, можна зробити висновок про те, що страсотерпні, покутні образи канону у своєму вербальному вираженні є надзвичайно хвилюючими, такими, що проймають до глибини душі, уособлюючи гнів на грішників і безмежну ласку милосердного Господа. Семантика канону базується на таких головних вербальних мотивах: величання (перша, друга за винятком варіанту четверга, частково пісні 5, 6, 8, повністю 9 – величання Богородиці), прохання про помилування (повністю всі проведення рефрену, пісня 3, частково – пісні 5, 6 і кондак, 7), що перемижаються з особливо важливими в драматургії твору „сюжетними” (пісня 2 у четверговому варіанті – про чудеса; пісня 4 – вість про народження Ісуса – драматична кульмінація) чи частково „сюжетними” (пісня 8) піснями.

Закінчення Богородичним славленням є своєрідним смисловим акцентом, що посилює значення символу Діви, якості жіночого, сприймаючись як логічна кульмінація розвитку численних „слізних” розділів канону. З іншого боку, таке завершення дозволяє розглядати структуру канону як своєрідну контраверсійну побудову, засновану на зворотньому відліку часу (величання могутності Господа, захоплення його чудотворенням > вість пророка про народження Месії > величання Діви Марії як Богородиці). Така послідовність водночас вказує і на виразну тричастинність побудови канону, і на репризний характер цієї тричастинності (величання /Ісуса/ – вість – величання /Богородиці/), більше того – виділяє епізод „вісті” як центральний, заставляє сприймати його як головну подію, ту, яка несе основне смислове навантаження.

Необхідно також звернути увагу, що пісні 5 і 6 в образно-тематичному плані перебувають у відношеннях „віддзеркалення”.

*прославно-прохальна > прохально-прославно
<*

Від ночі славлю я Тебе, Чоловіколюбче, просвіти, молюся, і настав мене на повеління Твої, і навчи, Спасе, творити волю Твою.	Взиватиму всім серцем моїм до Щедрого Бога, і почує мене із пекла найглибшого, і визволить із тління життя моє.
---	--

Кондак 6-ї пісні (заклик до покаяння) виконує роль підготовки прохальної пісні в циклі – № 7. Теж можна сказати про роль пісні № 8 (сюжетно-величальної) у ставленні до пісні № 9 (величальної). Резонують на відстані, утворюючи виразну смислову арку, прохальні пісні № 3 та № 7. Подібних драматургічних арок і різноманітних смислових віддзеркалень канону можна знайти, поза сумнівом, значно більше. А це означає, що перед нами дійсно універсальний текст, окремі структури якого здатні вступати у різноманітні результативні зв'язки, утворюючи множинні смисли, що „грають” між собою, справляючи цим самим надзвичайно сильний вплив на паству, адже кожен із прихожан має можливість відшукати у цьому потенційному багатстві смислів – „свої”.

Яким чином співвідноситься із вербальним рядом канону його музичний ряд?

Що стосується ладо-тонального плану, то усі пісні (ірмоси) написані в основній тональності d-moll (подекуди гармонічний). Хоча в середині кожної бачимо майже рівноправне тональне співставлення основної тональності з її паралельним F-dur, що призводить до створення ефекту світла й тіні, ніби вічної боротьби добра і зла, де мажор уособлює небесне, Божественне начало, а мінор – земне, людське.

Проста ритміка, побудована на чергуванні чверток та половинних, підпорядкована ритміці неспішної оповіді. Негострі пунктири (чвертки з крапкою – восьмі) з'являються, як правило, у передкадансових зонах, виступаючи фактором драматизації розповідної інтонації.

Приклад 1

[illegible]

Важливою інтонаційною прикметою канону є багаторазове використання подвійного неприготовленого затримання (у вигляді низхідного подвійного форшлагу), що наділяється скорботною семантикою, викликаючи асоціації не стільки власне з *lamento*, скільки з народними плачами-голосіннями, багатством їх мелізматички.

Інший важливий момент – часте вживання тоніки в мелодичному положенні терції на завершення як пісні, так і приспіву, що створює ефект просвітлення, катарсису, очищення тощо.

Пісня 2 (на понеділок, вівторок, середу) – варіант 1-ї, тому що в них панує один і той же величальний образ. Натомість „сюжетна” пісня 2 (на четвер) викликає суттєве оновлення музичного матеріалу. Так, замість традиційного початку з D у d-moll пропонується D₆ і навіть D₄ у F-dur, доволі „розробкові” у даному контексті, розширюються „кроки” басу, зростає кількість і об’єм розспівів тощо.

Приклад 2

[illegible]



Пісня 3 (на понеділок) – варіант 1-ї, хоча прохальна за змістом. Пісня 3 (на вівторок, середу, четвер) – варіант пісні 2 (на четвер). Це означає, що музична структура не повторює вербальну, а має свої закономірності, які очевидно полягають у гнучкому сполученні рис подвійної варіаційної і подвійної рондальної форм.

Пісні 4 належить особливе місце. З одного боку, вона також є варіантом 1-ї, проте значно більш розвиненим, розширеним. З іншого – її можна розглядати як своєрідний варійований синтез обох варіантів пісень канону (див, почин. з тт.. 9 і далі).

Приклад 3, 4

Два приклади музичних партитур для трьох голосів (Soprano, Alto, Bass) у G мажорі, 4/4 такту. Лірика українською мовою. Приклад 3 показує стандартну структуру. Приклад 4 демонструє розширену структуру з позначкою 'rit.' (ритардандо) над першим тактом партитурі сопрано.

Композитор вдається тут навіть до риторичних прийомів: дуже вдало підкреслюючи текст, наприклад, у 13-14 тактах на словах „... і промовив:...” для чого зупиняється на домінантовій гармонії, підкреслюючи її заповільненням (rit.), без розв’язання, внаслідок чого акумулює увагу пастви, створює ефект напруженого очікування смислової кульмінації молитви: „почув я вість Твою і ужахнувся!” (появу Спасителя). Торжество з приводу

приходу Месії і жах від усвідомлення могутності Господньої (висловлені підряд – у незвичайно близькому сусідстві) пов’язані з багатократним „проголошенням” паралельного F-dur, узятого без будь-якого переходу після ре-мажорної домінанти (14-16 такти).

Таким чином, пісня 4 виконує роль не тільки першої кульмінації, але й першого музично-інтонаційного узагальнення канону. Одне коло розвитку пройдено.

Пісні 5 і 6 виконують роль переходу до другої кульмінаційної вершини канону – кондака 6-ї пісні „Душе моя”. Вони схожі інтонаційно. Проте 5-а, зважаючи на попередній розвиток, ще починається мажорно, а 6-а вже схиляється у мінорну сферу. Про підготовку кондака свідчить і вживання ідентичного мелодико-ритмічного звороту на початку 6-ї пісні, не поміченого у жодній з інших пісень канону.

Приклад 5

Example 5 shows a musical score for three voices: Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems. The first system contains three staves with lyrics in Ukrainian. The second system also contains three staves with lyrics. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Ukrainian and appear to be a liturgical text.

Приклад 6

Example 6 shows a musical score for three voices: Soprano (S), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems. The first system contains three staves with lyrics in Ukrainian. The second system also contains three staves with lyrics. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Ukrainian and appear to be a liturgical text.

Власне кондак являє собою найбільш індивідуалізований епізод канону, про що свідчить у т.ч. і подача трьох (двох тематичних і трьох тембрових) варіантів його виконання. Найцікавішим з них, зрозуміло, є варіант для мішаного хору.

Музична партитура для тріо (Сопрано, Альтино, Бас) у F-мажорі, 4/4 такту. Партитура складається з трьох систем. Текст пісні українською мовою розташований під нотами. Видно динамічні позначення, такі як *p* (піано).

Діапазон мелодії розширюється, стрімкість мелодичного руху зростає – відбувається загальна мелодизація фактури, в т.ч. і за рахунок уведення неакордових звуків. Гармонічна палітра збагачується оберненнями S, TSVI, D, використанням VII₇, відхиленням (!) у тональність S тощо. Динамічні контрасти посилюються (*p – f – p*). До речі, це єдине місце в партитурі, де взагалі виписані динамічні відтінки, що свідчить про його унікальність, неповторність, принаймні, особливе художнє значення (таким унікальним у контексті біблійної історії, догматів церковного канону є очевидно образ неповторної у своєму каятті душі людської, жіночого, до речі, роду).

Тональність f-moll у варіантах кондака для тріо, на нашу думку, обумовлена не тільки теситурною зручністю для ансамблів даного типу, але і її адресуванням F-dur з пісні № 4. У такому прочитанні ансамблевий кондак бачиться „мінорною тінню” могутності і сили Господньої.

Відлуння мелодизованої свободи кондака, як і відлуння його покаянного, глибоко ліричного образу, певною мірою простягається і на наступні пісні № 7 та № 8, хоча експресивність висловлювання тут, власне, крок за кроком стихає.

Нарешті пісня № 9 відзначена скандованим характером викладу, де псалмодіювання відбувається не в одному голосі, а в усіх голосах чотириголосної партитури. Прославлення Безсіменного зачаття і Богоневісти Матері, як реприза-підсумок канону, відбувається за рахунок багатократного „проголошення” тризвуку F-dug в рамках основного d-moll.

Загалом стилістика даного твору вказує на спорідненість музичного мислення Д.Бортнянського із манерою киево-печерського (лаврського) співу XVIII ст., про що свідчить тематична скромність, витриманий гомофонно-гармонічний склад, відмова від контрасту як такого на користь превалювання фактору тотожності і т.ін. Разом із тим, усі ці речі, завдяки таланту композитора постають перед нами під легким, ненав'язливим (що особливо важливо для церковного обіходу) флером оригінальної авторської інтерпретації.

Примітки

¹ Користуємося виданням, упорядкованим Андрієм Гноєвим, виданим у штаті Міннесота США, у 1989 р., із бібліотеки покійного о.Володимира Ганжука. На титулі друкованих нот зроблений припис – в бібліотеку Волинської духовної семінарії. Сп. Варфоломій. 11.05.91.

Джерельні приписи

1. Архиепископ Филарет. Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой церкви. – М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. – 389 с.
2. Архімович Л. Нариси з історії української музики, в 2-х томах / Л.Архімович, Т.Каришева, Т.Шеффер, О.Шреєр-Ткаченко. – К., 1964.
3. Голубцов А.П. Из чтений по церковной археологии и литургики / А.П. Голубцов. – М.: Светлячок, Паломник, 1996. – 286 с.
4. Игнатия, монахиня. Церковные песнотворцы. – М.: Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2005. – 464 с.
5. Иванов В.Ф. Дмитро Бортнянський / В.Ф. Иванов. – К.: Муз. Україна, 1980. – 143 с.
6. Кияновська Л. „Перемиська школа” як культурологічний феномен / Л.Кияновська // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. Вип. 7. – Львів, 2007. – С. 65-62.
7. Корній Л.П. Історія української музики: У 3-х частинах / Л.П. Корній. – Київ, Харків, Нью-Йорк. – Ч. 1, 1996. – 314 с.; Ч. 2, 1998. – 388 с.; Ч. 3, 2001. – 477 с.
8. Настольная книга священнослужителя. Том 4. – Свято-Успенская Почаевская Лавра, 2003. – 824 с.
9. Руководство по литургике или наука о православном богослужении / сост. настоятель Желтикова монастыря Архимаридрит Гаврииль. – Тверь: Типо-Литография Ф.С. Муравьева, 1886. – 581 с.
10. Рыцарева М.Г. Композитор Д.Бортнянский: Жизнь и творчество / М.Г. Рыцарева. – Л.: Музыка, 1979. – 255 с.
11. Тріодь Постова. – К.: Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2002. – 695 с.
12. Ясіновський Ю. Богородичний культ в українській монодії / Ю.Ясіновський // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. Вип. 3. – Львів, 2003. – С. 76-83.

Резюме

Розглянуто жанрові, образно-поетичні, структурно-інтонаційні особливості та закономірності Канону св. Андрія Критського та їх інтерпретацію у творі Д.Бортнянського. Досліджується комплекс музичних засобів втілення поетичного змісту та художньо-ціннісні сторони музичного твору і місце цього феномену в українській духовній музиці.

Ключові слова: Канон св. Андрія Критського, музичне мислення Д.Бортнянського, жанрова поетика, структура, інтерпретація.

Summary

St. Andrew Critskiy evocative-poetic, structural-intonation and genre canon peculiarities as well as their interpretation in Dmytro Bortnyanskiy music piece are brought to light in the article. The author investigates the music means complex of implementing deep poetic sense applied by the composer thus revealing the artistic value composer of the music piece and defining if significant plays in Ukrainian spiritual music.

Key words: St. Andrew Critskiy Canon, Dmytro Bortnyanskiy's musical mode of thinking, genre poetic, structure, interpretation.

„ШІСТЬ СОНАТ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО” ЕЖЕНА ІЗАЇ ЯК СКЛАДОВА КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ВИКОНАВЦІВ

У розлогій палітрі віртуозного скрипкового репертуару видатне місце посідають „Шість сонат для скрипки соло” Ежена Ізаї, написані одним із кращих скрипалів кінця ХІХ – початку ХХ століття. Вони і сьогодні залишаються непересічними мистецькими творіннями у виконавській практиці. Безперечно, що виконавсько-технічний арсенал для експонування даних творів на концертній естраді вимагає високого рівня підготовки і адаптується у практиці вищих навчальних закладів. Сонати Е.Ізаї часто становлять базис багатьох скрипкових конкурсів, наприклад, виконання четвертої сонати було обов’язковим на одному з найпрестижніших світових конкурсів – І міжнародному конкурсі ім. Е.Ізаї в Брюсселі 1937 р. [9].

У музикознавчій літературі творчість Е.Ізаї висвітлена головню в роботах провідних дослідників, насамперед, скрипкової музики – І.Ямпольського, Л.Раабена, Л.Гінзбурга (останній, зокрема, є автором монографічного дослідження [1,6,7]), які спираються на іноземні праці про композитора (роботи бельгійських та французьких музикознавців Е.Крістена, Е.Жак-Далькроза, Ж.Куїтена, присвячені виконавській діяльності, епістолярній спадщині та частково композиторському доробку видатного скрипаля). Адже саме Е.Ізаї – один із великої трійці межі ХІХ-ХХ століття, поруч із П.Сарасате та Й.Йоахімом, увійшов в історію скрипкового мистецтва і як яскравий непересічний композитор. Так, у фундаментальному дослідженні історії скрипкової сонати Й.Шедлорка [10] та в роботі В.Венмана „A history of the sonata idea” – ч.2 [11] саме сольні сонати Е.Ізаї визначаються як нові жанрові різновиди скрипкової сонати першої третини ХХ століття.

Дана розвідка присвячена виконавсько-методичному аналізу циклу сонат для скрипки соло Е.Ізаї з метою більш глибокого опанування даних творів у класі скрипки, збагачення розвитку мистецько-художніх трактувань їх формотворчих засад, прийомів композиторського письма, виконавсько-технічних особливостей, що покликане до створення більш адекватних інтерпретаційних моделей при виконанні сольних сонат початку ХХ століття. Саме остання – інтерпретаційна проблема у сучасному виконавстві набула актуальності з огляду на специфічні методологічно-дидактичні аспекти її вирішення [3; 4] стала однією з музикологічних магістралей, в межах якої і проводиться дане дослідження.

У контексті композиторської творчості Е.Ізаї, головню для скрипки, хоча він є автором і двох опер, слід виділити наступні моменти:

- як видатний митець свого часу, блискучий виконавець-віртуоз, маючи досвід у багатій скрипковій літературі для втілення свого творчого „я”, Е.Ізаї спирається на об’ємну традицію скрипкової музики з її велетенським арсеналом художньо-технічних здобутків;
- перебуваючи під впливом К.Дебюссі та європейських символістів, Е.Ізаї є представником нового модерного стилю в музиці, який втілював нові віяння сучасності;
- одним із найвиразніших новаторств Е.Ізаї, як композитора-скрипаля, стало активне введення програмності в скрипкову музику. Його програмність нового типу – не жанрово-картинна чи психологічно-образна, літературна, а радше „символістично-імпресіоністична” [1; 145];
- новацією у скрипковому мистецтві стала також активна апробація поемності. Так, жанр симфонічної поеми, впроваджений Ф.Лістом, викликав появу низки фортепіанних, вокальних чи вокально-симфонічних поем. У скрипковій музиці одним із перших жанр поєми вводить Ізаї. Він є автором скрипкових поем „Зимова пісня”, „Екстаз”, „Колискова”, „Елегійна” [1, 2, 7]. Остання, зокрема, послужила зразком для Е.Шоссона при створенні його знаменитої „Поєми для скрипки з оркестром”, присвяченої Е.Ізаї;
- саме ці чинники виробляють нове ставлення до форми, продиктоване розвитком

віртуозних скрипкових прийомів та виразового комплексу імпресіоністично-символістичного напрямку;

– зміни жанрових етимологічних меж (одночастинні, двочастинні сонати) та жанровий синтез широкої перспективи (соната-балада) продиктовані, з одного боку, неоромантичними тенденціями, а з іншого – свідченням жанрових мутацій, характерних для музики ХХ століття [5];

– необхідно зазначити і специфічні прояви неокласицизму (необахіанство, широке задіяння тенденцій класичного й романтичного мистецтва) в межах символістично-імпресіоністичного ареалу.

Загалом стиль Е.Ізаї є цікавим явищем у музичному мистецтві, оскільки репрезентує композиторську манеру „виконавсько-віртуозного” напрямку, якою Н.Паганіні започаткував етап високого романтизму. Його представниками є Ф.Шопен, Р.Шуман, Ф.Ліст, а також сучасники Е.Ізаї – С.Рахманінов, Ф.Бузоні, К.Дебюссі. Починаючи з впливів своїх вчителів А.В’єтана (романтична витончена натхненна лірика) та Г.Венявського (крупний мазок, національний колорит, не позбавлений романтичних пристрастей, новації в жанрах – легенда, балада), Ізаї знаходить свій власний стиль, багато в чому подібний до С.Франка та імпресіоністів, однак позначений яскравою віртуозною манерою викладу, яка виходить із безпосередньої виконавської практики композитора.

„Шість сонат для скрипки соло” належать до останнього періоду творчості Е.Ізаї і поєднують значні художні вартості з високомайстерним використанням техніко-виразових можливостей скрипки соло. За словами Д.Ойстраха „сонати для скрипки соло Ежена Ізаї – виключно цінне художнє явище в концертному репертуарі скрипалів” [1; 160]. Тут розкрилося глибоке проникнення композитора в природу інструменту, колористичне чуття, технічні новаторства, які стають потужним засобом виразовості. Часто їх трактують як „сміливі звукові експерименти” [1; 146], адже ці сонати відкривають нову сторінку в історії скрипкової віртуозності, яка в сонатах Е.Ізаї перебуває в повному зв’язку із художніми завданнями та ідеями [10].

Цикл виник під впливом трагічних життєвих обставин 1924 р. – смерть дружини і доньки [6].

Обираючи даний жанр – сонату для інструменту соло, художники, як правило, керуються внутрішніми мотивами, виводячи „найбільш емоційний з усіх інструментів” у ранг крайнього індивідуалізму – голосу екзистенційних глибин особистості – голосу солюючої скрипки. З іншого боку, Е.Ізаї як митець-віртуоз прагне створити своїм циклом збірний образ „Великого Скрипаля”. Кожна з сонат присвячена видатним виконавцям-солістам, його сучасникам (№1 – угорському скрипалю Жозефу Сігеті; №2 – французу Жаку Тібо; №3 – румунському скрипалю Джордже Енеску; №4 – австрійцю Фріцу Крейслеру; №5 – бельгійцю Мат’є Крікбому; №6 – іспанському скрипалю Мануелю Квірого) і орієнтується на видатні виконавські технічно-віртуозні та інтерпретаційні індивідуальні особливості кожного з них. Так, Е.Ізаї стає творцем грандіозної епопеї битви душі митця з напливаючим холодом механістичності ХХ століття з його війнами, колізіями, ставлячи одвічні риторичні питання життя і смерті.

Перша соната тяжіє до бахівських сонат для скрипки соло. Мистецтво поліфонії в умовах такого гомофонного інструменту як скрипка було досконало втілено свого часу Й.С.Бахом. Слід зазначити, що саме Е.Ізаї, як виконавець, став надзвичайним інтерпретатором сонат Й.С.Баха, які постійно входили до його концертного репертуару [7]. В цій сонаті автор моделює крізь призму філософсько-патетичного стилю новий тип прочитання неокласичного бачення барокових традицій. Так, *перша частина Grave* вражає важкими перенасиченими акордами, сповнена хроматизмів, експресивних динамічних нагнітань, різючих контрастів велетенської амплітуди (співставлення розділів *ff* та *pp*), багатством технічно-виразових ефектів. Все це відповідає структурі вступного розділу церковної сонати – імпровізаційного вступу та наступної фуги. Проте, Е.Ізаї використовує форму *Фугато – друга частина циклу*. Тип даної форми дозволяє більш вільну її трактовку,

порівняно зі стаціонарними в певному розумінні канонами фуги, тому імпровізаційність, яка пронизує першу частину Сонати, знайде ще більш яскраве вираження у Фугато. Темпові та динамічні градації разом із фактурними інваріантами теми надають цій частині загостреного колориту, емоційно-пристрасної натхненної драматичної сповіді в стилі рубато. Широкий діапазон мелодичного контуру, велетенські стрибки, масштабний теситурний об'єм – все це притягає порівняння з епічно-розповідними жанрами поеми чи балади, сповнених сильного романтично піднесеного почуття. Даний тип поліфонії – укрупненого мазка, перетвореної крізь призму велетенської історичної перспективи, тяжіє до монументалізму барокових форм сучасників Е.Ізаї, С.Франка, Ф.Бузона чи О.Респігі. Феноменальна легкість досягається композитором у *третій частині* – *Allegretto poco scherzoso*, яка, черпаючи свої джерела з віртуозної мендельсонівської фантастичної політності, сягає меж можливого для виконавця – неймовірно складні фантастичні пасажі 32-гими та 64-тими, “блмання” акордів та миготіння різними типами фактурно-фігураційних моментів створює враження невлучного делікатного марева, імпресіоністичного флеру. Бетховенські сила і розмах характеризують останню частину Сонати – *Фінал con brio*. Лапідарний вислів, імперативність акордових ходів, віртуозні пасажі секстами, стрибки, інтенсивний рух подвійними нотами при загальній хроматизації фактури – все це підкреслює внутрішній пульс моторного енергійного маркованого фіналу.

Переломлення барокових рис (жанр сонати для скрипки соло, поліфонічні прийоми) з модифікованими жанровими особливостями сонатно-симфонічного циклу (чотиричастинність із розосередженою драматургією кульмінаційних зон, адже кожна з частин несе фундаментальне ідейне навантаження, що свідчить на користь симфонічного мислення, бетховенські знаки) та яскраво романтичним віртуозним відчуттям (мендельсонівська скерцозність та натхненна романтична патетика вислову) лучиться з природною стихійністю, адже музична тканина перебуває неначе в процесі безпосередньої імпровізації. Отже, фактично вже перша соната для скрипки соло Е.Ізаї демонструє новий, досі незнаний стиль, який сягає меж високої концентрації полістилістики та віртуозного художнього прочитання.

Друга соната також 4-частинна. Однак, тут кожна з частин має програмні заголовки: „Обцессія”, „Меланхолія”, „Танець тіней”, „Фурії”. Вони диктують загальний похмурий стрій образності з перебігом гами тонких психологічних відтінків. Не випадковим є використання композитором і мотиву середньовічної секвенції „Dies irae” („День гніву”), проведення якого спостерігається у всіх частинах. *Першу частину* – „Обцессія” – характеризує моторний рух, в якому засобами так званої „скритої” поліфонії проводиться тема „Dies irae” та інтонації-відголоси бахівських тем. Багатогранність прийомів, які використовує Е.Ізаї, надзвичайно різноманітна, хоч всі вони слугують відтворенню певних психічних станів високої напруги. Перекидання теми в різних голосах на великій відстані надає музичній тканині симфонічного розмаху. Тип тематизму викликає враження фугато, хоча в цілому частина розвивається вільним динамічним потоком, що відповідає програмній назві – „Обцессія – Напасть”.

Друга частина „Меланхолія” сповнена глибокого суму. Вона вирішена в дусі сициліани і цікава в поліфонічному контексті – скупий коливний контур трьохдольних фігур наскрізь поліфонізується у двох голосах, які ведуть між собою діалог. Частина закінчується темою „Dies irae”, виписаною середньовічною мензуральною нотацією¹. *Третя частина „Танець тіней”* – це тема та 6 варіацій, де розгортаються образи фантазмагоричного Скерцо, переломленого крізь призму Сарабанди. Форма варіацій дає можливість створення різноманітних фантастичних образів: адже акордова тема тяжіє до чакони, використання мюзету – старовинного французького танцю (2 вар.) та серединної мінорної варіації (3 вар.), принципів куранти (5 вар.) та імпульсивного хроматизованого руху 32-ми (6 вар.) і закінчуються акордовою кодою, в якій відчутні мотиви секвенції „Дня гніву”.

Четверта частина „Фурії” сповнена енергії та патетики. Високе напруження досягається за допомогою віртуозних виразових засобів. У середньому розділі цікавими є

контрасти між *ponticello* та звичайним звучанням, між *pp* та *ff*. Композитор підкоряє всі виразові прийоми для створення характерного образу, підкреслюючи тим самим значення солюючої скрипки як інструменту багатопланового, наділеного можливостями оркестрального звучання та симфонічного розмаху. Вирішена в стилі лістівських *dance macabre* чи равелівського „Нічного Гаспара”, ця соната вражає глибиною відчуттів. Е.Ізаї єднає тут „зовнішній” звукопис та зображення інфернальних образів із „внутрішнім” психологізмом і доходить до відтворення глибинних станів свідомості, яка перебуває в полоні психологічного потрясіння. Саме ця соната слугує зразком втілення принципів „інтонаційної атмосфери музичного твору” – за О.Катрич [3].

Третя (одночастинна) соната, з підзаголовком „Балада”, навпаки, позначена поетикою та виразністю. Велику роль у ній відіграє імпровізаційно-декламаційне начало. Починається соната із стриманого речитативу і в своєму розвитку досягає яскравої емоційної кульмінації. Третя соната-балада Е.Ізаї для скрипки соло є яскравим зразком одночастинного романтичного циклу, де формування художньої ідеї провіщає свобода музичного мислення (імпровізаційність), віртуозність концертного плану, монотематизм, – і як наслідок, модифікація усталеної, традиційної форми сонатного аллегро [9, 11]. Родоначальником інструментальної балади є, як відомо, Ф.Шопен, який саме в своїй першій баладі єднає риси сонатного аллегро та нового жанру. Е.Ізаї, йдучи шляхом Ф.Шопена, модифікує жанр сонати, надаючи їй рис вільної імпровізаційної композиції, виходячи з жанрової природи програмності – соната-балада. Жанр балади й став одним із найпоширеніших та улюблених жанрів романтичної доби. Запозичений із фольклорного мистецтва, він своїми характерними ознаками (неспішністю розгортання музичної думки, довільністю чергування тематично-образних площин, спонтанністю та свободою співставлень музичного матеріалу) вніс нові риси у жанрову систему романтичної музики.

Твір розпочинається повільним та об’ємним (відносно до самої форми) **вступом**, котрий складається із двох самостійних розділів. Перший розділ – внутрішньо напружений речитатив, збагачений елементами контрастної поліфонії та виразною інтервалікою мелодики (низхідна м 2, зб. 4, висхідна м 7). Безцезурне розгортання із відповідними зупинками на каденційних моментах ніби „впорядковує” цю „лавину” емоцій, підкреслюючи функційність тональності *d-moll*, фактично утворюючи розширену тональність. Три довгі монологічні фрази підводять до другого розділу вступу – *molto moderato quasi lento* – більш віртуозного, викладеного подвійними нотами. Однією з характерних особливостей цього розгорнутого вступу є багата і характерно виразна інтонаційна „палітра”: всі наступні експоновані теми (Г.П., П.П.) матимуть в своїй основі вже знайому інтерваліку початкової побудови (низхідна м.2, висхідна м.7, хроматичні ходи). ***Allegro in tempo giusto e con bravoura*** – початок **експозиції** сонатного *allegro*. Г.П. (*d-moll*) – напруженого „вибухового” характеру із пунктирним ритмом й вже знайомими низхідними секундовими інтонаціями (*a-gis-g*) на опорних нотах. Проста двочастинна форма цієї теми (*A+A1*) чітко розмежовується на два періоди з чотирма реченнями (*a+a1+v+a2*). 12-ти тактовий віртуозний перехід підводить до появи „мікроскопічної” (два такти) побічної партії, що теж будується на низхідних секундових інтонаціях, але в іншому ритмічному викладі в тональності *c-moll*. ***Poco meno mosso*** – початок **розробки**, що складається з двох розділів: новий епізод (дзеркальне відображення низхідної секунди із подальшим наростанням та спадом динаміки; розвиток характерних секундових інтонацій Г.П. і П.П.). 15-ти тактовий віртуозний перехід на поступовому динамічному наростанні підготовляє початок **репризи**, що є дзеркальною: спочатку викладена двотактова П.П. у тональності *d-moll* і після віртуозної зв’язки Г.П. (*d-moll*). Головна партія в репризі подана у скороченому вигляді (один період), а її проведення припадає на центральну кульмінацію всього твору. Від позначення „*tempo poco vivo e ben marcato*” розпочинається **Кода**, побудована на інтонаціях Г.П., П.П. і віртуозних переходів та постійному нагнітанні швидкості музичного руху, що дає можливість сприймати цю завершальну побудову як відкриту драматургічну зону². Таким чином, Соната-балада №3 Е. Ізаї є цікавим зразком трактування жанру сонати, де на традиційну сонатну форму

накладаються характерні стилістичні риси балади (речитативна декламаційність, свобода трактування циклу – обмеження одночастинністю, віртуозна імпровізаційність, як суттєвий елемент музичного мислення).

Четверта соната знову повертає до асоціацій з бароковими традиціями, адже складається з 3-х частин: Алеманди, Сарабанди та Фіналу. *Алеманда Lento maestoso* починається з повільного імпровізаційного вступу. Композитор використовує два тематичні комплекси, що нагадують за значенням функції Г.П. та П.П.: а) слідом за вступом звучить монументальний і енергійний епізод, який визначає панівний настрій частини; б) контрастний епізод задумливо-споглядального характеру. Таким чином, Е.Ізаї доходить синтезу поліфонічно-барокових, класично-сонатних та романтичних рис. Завершує частину заключний епізод, в якому майстерно використана двоголосна поліфонія. В *Сарабанді (Quasi lento)*, котра починається з триголосного викладу *pizzicato*, безперервно проходить короткий концентрований мотив. Наприкінці Сарабанди тема проводиться у відкритому вигляді – стисненими акордами, після розгорнутого арпеджіованого розділу. *Фінал Presto ma non troppo* побудований на єдиному монотематичному зерні, яке пронизує собою весь розвиток. Ця тема звучить то більш, то менш завуальовано в шістнадцятковому тотальному русі моторного Фіналу. В середньому епізоді знову виникають інтонації і ритми Алеманди, що сприяє об'єднанню циклу на монотематичних засадах. Цікавим є і тональне вирішення Сонати. Утримуючись у мі-мінорі (головна тональність) Е.Ізаї порівняно з попередніми Сонатами, де тональні плани є надзвичайно розгорненими та різноманітними, закінчує даний цикл проекцією пікардійської терції – однойменним мажором, виводячи концепцію Сонати подібно до барокових майстрів в об'єктивні образно-інтонаційні сфери.

У **П'ятій сонаті** всього дві частини з програмними назвами – „Аврора” та „Селянський танець”. Тут знову використана програмність, що перегукується з бетховенськими концепціями жанрово-картинного симфонізму „Пасторальної симфонії” та фортепіанної сонати №21, що отримала назву „Аврора”. Музична мова твору колористична, їй в значній мірі притаманний імпресіонізм, особливо в першій частині, де, не виходячи за межі *p*, композитор досягає неймовірної витонченості та звукописних ефектів.

У „Сільському танці” проявляються нефольклорні тенденції, радше характерні для французької чи іспанської шкіл, відчуття народного колориту³, крізь призму інонаціональних фольклорних джерел. Тяжіння до відтворення звучання народного інструментарію, лапідарний танцювально-жанровий тематизм, колінно-складова структура форми, характерна для народних танців, підкреслене ритмічне начало з віртуозними інваріантами імпровізаційного типу, що нагадує манеру виконання народних музикантів – все це слугує створенню яскравої соковитої картини танцювальної стихії.

Перша частина відтворює картину світанку на морі і музика передає передранкову тишу та поступове пробудження природи разом зі сходом сонця. Цікавим є динамічне наростання від *ppp* до *fff*.

Друга частина являє собою тричастинну п'єсу, де танцювальним та ритмічно підкресленим крайнім розділам (цікавим є зміни метрики в 5/4, 7/4, 5/4, 4/4, 6/4) контрастує плавний середній епізод (*Moderato amabile*). Однак, фінальні розділи Сонати пройняті однолитим моторним рухом з інтенсивно підкресленою акцентуацією, яка, доходячи навіть механістичного нагнітання, нагадує принципи равелівського „Болеро”.

Шоста соната – одночастинний яскравий, темпераментний твір. Присвячена іспанському скрипалю Мануелю Квірога і пов'язана саме з іспанськими образами. Завдяки характерному ритму хабанери твір набуває особливо вираженого національного колориту. Тричастинна композиція включає в себе три доволі самостійні розділи (*Allegro giusto non troppo vivo* – *Allegretto poco scherzando* – *Allegro (tempo I)*), злиті воєдино імпровізаційним началом, нагадуючи прийоми та особливості гри народних скрипалів, наштовхуючи на аналогії з лістівськими рапсодіями чи національними інтенсивами музики А.Дворжака, Й.Брамса. Однак, нефольклорні пошуки І.Стравинського, навіть Б.Бартока в більшій мірі відповідатимуть пошукам Е.Ізаї, який залишається представником неоромантичного напрямку

в даній Сонаті.

Інтерес до жанру сонати для скрипки соло виник у Е.Ізаї під впливом геніальних сонат та партит Й.С.Баха [10]. Про це говорить і сама кількість сонат, і співпадіння тональностей в першій (g-moll), в останній (E-dur), і використані композитором таких форм, як фугато, Алеманда, Сарабанда. Варто відзначити спільність структури тонального плану в першій сонаті Й.С.Баха і в першій сонаті Е.Ізаї; за винятком третіх частин, написаних у паралельному мажорі; в двох сонатах витримується основна тональність g-moll. Прелюдія другої сонати Е.Ізаї починається двотактною цитатою з Прелюдії останньої бахівської партити, яку неодноразово використовує протягом всієї частини. Але, незважаючи на всі риси спорідненості з бахівською творчістю, Сонати Е.Ізаї відрізняються виключною самобутністю. Сам жанр проходить своєрідну еволюцію і трактується вже на нових засадах. Тут і 4-частинні перша та друга сонати і 3-частинна четверта, 2-частинна п'ята та одночастинні третя і шоста.

Серед новаторств, що спостерігаються в розвитку жанру сонати для скрипки соло у даному циклі Сонат Е.Ізаї, слід відзначити:

- вільну трактовку форм, із використанням їх різноманітних композиційних варіантів (від неокласичних тенденцій перетворення барокової сонати, через принципи художньо-образної програмності-картинності до дво- та одночастинних композицій баладно-рапсодичного типу;

- новий тип сонатності, характерний для першої половини ХХ століття, який передбачає експериментальні, іноді кардинально новаторські її прочитання, що пов'язане, насамперед, з окремою творчою індивідуальністю композитора та творчим перетворенням канонічних принципів жанрів і форм;

- інтенсивну віртуозну концертність, багатство тембральних колористичних знахідок та неймовірну технічну насиченість, які виводять дані композиції на рівень симфонічного трактування скрипки соло, виходячи за межі камерності жанру;

- посилення інтенсивного жанрового начала, привнесення різнонаціонального колориту, що надає жанровим сонатам для скрипки соло нового звучання, наближаючись у контексті пошуків музичної мови ХХ століття до нефольклорних тенденцій;

- імпресіоністично-символістичні моменти та нові звукові тембральні якості, які дозволяють говорити про новий рівень трактування інструменту в цілому, наближаючись до сонорного бачення звукової характеристичності;

- введення в жанр сонати для скрипки соло програмності, яке продовжує в певному сенсі лінію, розпочату Н.Паганіні (програмними назвами наділені практично всі його Сонати). Проте, у Е.Ізаї – це новий тип символістично-картинного звукопису, а також вияви психологічного станового мислення;

- неокласичні аналогії з творчістю Баха та інших попередників не лише в жанрі Сонати для скрипки соло, а загалом – як підсумок велетенського розвитку скрипкового мистецтва – „Шість сонат для скрипки соло” Е.Ізаї постають як енциклопедичний звід виразово-технічних та ідейно-образних засобів, одночасно підсумовуючи та відкриваючи нові горизонти для подальшого розвитку жанру Сонати для скрипки соло.

Значення цих сонат полягає не лише у високомистецькій їх вартості, але й у величезній педагогічній цінності, адже введення їх до виконавського репертуару засвідчує високий рівень професійної технічної підготовки та є показником конкурентної спроможності, досягнення високих щаблів фахового оволодіння інструментом. Але в наш час значення багатьох творів для формування виконавської майстерності є набагато ширшим, оскільки вимагає інтерпретаційних вирішень та індивідуальних художньо-образних трактувань. Робота над високої технічної складності Сонатами для скрипки соло Е.Ізаї покликана стимулювати професійний ріст скрипаля в багатьох напрямках: і в сумарному узагальненні попередньо набутого досвіду, і в розширенні бази технічно-виконавських віртуозних прийомів та художньо-образних асоціацій, і в освоєнні складної полістилістичної мови композитора першої половини ХХ століття, в якій органічно переплелася розмаїття багатьох

стилів різних епох, а жанр сонати для скрипки соло став своєрідним рефлексом величного образу Скрипалю – символу видатних музикантів-віртуозів – мети, здобуття якої є вирішальним у розвитку та досягненні щаблів досконалості.

Примітки

¹ Подібно, як виписав лейтмотиви фортепіанного циклу „Карнавал” Р.Шуман у „Сфінксах”.

² Цікаво, що конструкція цілої сонати дуже близька до першої балади Ф.Шопена (сонатна форма зі вступом та кодою, епізодом в розробці та дзеркальною репризою).

³ Доречними тут будуть аналогії з Ж.Бізе, Е.Ляльо, Е.Гранадосом, П.Сарасате.

Джерельні приписи

1. Гинзбург Л. Эжен Изаи / Л.Гинзбург – М.: Гос. Музгиз, 1959. – 198 с.
2. Из высказываний Изаи о музыке и музыкантах // Советская музыка. – М. – 1958. – № 8.
3. Катрич О. До питання визначення поняття „інтонаційна атмосфера музичного твору” / О.Катрич // Слово, інтонація, музичний твір: науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип. 27. – К.: НМАУ, 2003. – С. 38-47.
4. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В.Москаленко. – К., 1994. – 156 с.
5. Павлишин С. Музыка двадцатого столетия: навчальний посібник / С.Павлишин. – Львів: Бак, 2005. – 232 с.
6. Раабен Л. Эжен Изаи / Л.Раабен // Жизнь замечательных скрипачей. – Л.: Музыка, 1967. – С. 167-182.
7. Ямпольский И. Эжен Изаи / И.Ямпольский // Советская музыка. – М., 1958. – № 8.
8. Klanwell O. Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zum Genenwart / O.Klanwell. – Kohn, 1899. – 209 s.
9. Schaffer B., Wachowicz Z. Leksykon kompozytorow XX wieku / B.Schaffer, M.Hanuszewska, A.Trzaskowski, Z.Wachowicz – cz. II. – Krakow: PWM, 1963. – 359 s.
10. Shedlorc J.S. The string-sonata, its original and development / Shedlorc J.S.London, 1985. – 115 p.
11. Venmann W.S. A history of the sonata idea / Venmann W.S. – Vol. 1-2. – Chapell Hill, 1959-1963. – 290 p.

Резюме

Розглядаються новаторські риси циклу „Шести сонат для скрипки соло” Е.Ізаї. Подається виконавсько-стилістичний аналіз творів з огляду на формування жанрових різновидів та виконавсько-технічних засобів сонат для скрипки соло Е.Ізаї в контексті виконавсько-методологічних проблем й інтерпретаційно-художніх стильових аспектів.

Ключові слова: соната для скрипки соло, Е.Ізаї, полістилістика, необароко, віртуозність, символістично-імпресіоністична програмність, неофольклоризм, симфонізм, соната-балада, жанрові модифікації.

Summary

The article deals with the innovatory features of the „Six Sonatas for the Solo Violin” cycle by E. Ysaye. The performance and stylistic analysis of the works is provided in reference to the forming of the genre varieties, and performance and technical means of sonatas for the solo violin by E. Ysaye in terms of performance and methodologic problems, and interpretation and artistic style varieties.

Key words: sonata for the solo violin, E.Ysaye, polystylistics, Neo-Baroque, virtuosity, symbolistic and impressionist programming, neo-folklorism, symphonism, sonata-ballade, genre modifications.

ЖАНРОВІ МЕТАМОРФОЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СЮЇТИ 70-80-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

70-80-ті роки – етап зрілості української інструментальної традиції, стадія активного оновлення цілісної системи жанрів, розкріпачення творчого потенціалу українських композиторів середньої і молодшої генерацій. Панівною стає тенденція індивідуально-своєрідного осягнення семантичного потенціалу новітніх технік композиції, які здебільшого співіснують із традиційними, породжуючи плюралізм звукосистем. Порушується типологічна стійкість інструментальних жанрів, кожен з яких стає предметом послідовних новацій. Діалектична складність „буття” жанру в умовах сучасної композиторської практики загострює проблему збереження його сутності навіть у просторі найбільш несподіваних концептуальних рішень. Не залишаються сучасні українські автори байдужими до такого, здавалося б, скромного і консервативного жанру, як інструментальна сюїта.

Закоханими у сюїту були Р.Шуман, М.Мусоргський, П.Чайковський – останній особливо палко захоплювався специфікою сюїтної композиції, яка аж ніяк не обмежує фантазію автора. Ю.Розанова відзначає, що „сюїтний період П.Чайковського овіяно світлим світовідчуттям”, і виділяє його як час, що „привніс у творчу палітру композитора щось принципово нове” [6; 90]. І.Кунін пише, що сюїту характеризує „довільне і спонтанне розташування самостійних частин” [4; 130] – риса, несумісна з жорсткими субординаційним регламентом послідовності частин в межах сонатно-симфонічного циклу.

У ХХ столітті фрагментарність, властива сюїтній циклічності, поступово перетворюється у деяку естетичну норму – передусім йдеться про літературу „потoku свідомості”. Цей феномен сучасні літературознавці тлумачать як „поєднання різномірних, неспівставних фрагментів, коли ціле бачиться багатовимірним поєднанням декількох сюжетів, що розвиваються в один і той же час” [1; 244].

Залишаючись тривалий час затьмареною потужністю великих інструментальних форм, у 70-80-ті роки сюїта з маргінесу поступово переходить у центр мистецької уваги, по-своєму віддзеркалюючи постмодерну мозаїчність сучасного світобачення.

М. Калашник уперше в українському музикознавстві запропонувала оптимальну, переконливу класифікацію „нової” сюїти, диференціюючи її на танцювальну, програмну та ненормативну (очевидно, маючи на увазі несподіваність, а часом і парадоксальність трактовки принципу контрастного співставлення частин) [2]. Дещо іншу класифікацію сучасної сюїти пропонує В. Клин, більш чітко типологізуючи увесь масив створеного в даному жанрі на сюїту *узагальнено-програмну, картинно-програмну, пісенно-танцювальну та вільну* [3].

Незважаючи на значну кількість досліджень в обраному напрямі, постійно виникає більше питань, ніж відповідей. Декілька з них пропонує дана стаття. Її **мета** – розгляд жанрово-стильового різнобарв’я української камерно-інструментальної сюїти 70-80-х років ХХ століття. Враховуючи існуючі точки зору на проблему типології сюїтного жанру, обираємо стильовий та композиційно-драматургічний критерії поділу:

1. сюїта з ретроспективною жанрово-стильовою орієнтацією;
2. характеристична сюїта, позначена свідомою асиміляцією фольклорної стилістики;
3. програмна сюїта (узагальненого або сюжетного різновиду);
4. атипові художні рішення, що містять неординарні трактовки жанрово-семантичного інваріанту сюїти.

Отже, розглянемо декілька найяскравіших прикладів кожної з типологічних груп.

Партита для флейти соло Лесі Дичко (1972-1973 рр.) являє собою зразок *ретроспективної* жанрово-стильової орієнтації. Оригінальна інтерпретація старовинної жанрової моделі заснована на поєднанні необарокових та фольклорних лексем. Сама назва

твору свідчить про свідому орієнтацію композитора на барокову модель. Основний принцип циклізації – *діалогічність* – проявився в цьому опусі на усіх рівнях: інтонаційно-стилістичному, композиційному, жанровому. Партита складається з п'яти частин: Інтрада, Рондо, Діалог, Варіації, Монолог. Антитеза двох образних сфер здійснюється через контрастне протиставлення частин, які можна об'єднати у дві групи. Перша група (Інтрада, Діалог, Монолог) пов'язана зі станом психологічної заглибленості, суб'єктивними переживаннями. Друга група (Рондо, Варіації) тяжіє до національно-фольклорної лексики, танцювальних жанрово-побутових образів.

Співставлення різнопланових, різнохарактерних, різностильових частин органічно відтворює сутність сюїтної циклічної ідеї. Леся Дичко орієнтується на інструментальну танцювальну музику (II і IV частини) і на плачі-голосіння (V частина), однак первинний жанр докорінно трансформуються. Суперечливий „союз” особливостей фольклору з новітньою музичною мовою втілюється через „розщеплення” звуку, варіантність устоїв, мислення короткими мелодичними комірками та інші особливості авторського музичного словника. В першооснові кожної з образно-семантичних груп лежить танок і речитатив. Ритмічність співставлень танцювальних жанрів із нетанцювальними – одна з визначальних ознак своєрідного композиційно-драматургічного рішення флейтової Партити Л. Дичко. Основна драматургічна вага припадає на початкову і завершальну фази циклу, що властиво обраному композиторкою жанру. Єдине інтонаційне зерно (інтервали кварта, тритону, секунди) творить тематичні арки між II і IV частинами, що легко впізнаються на слух. Образно-емоційна арка між першою і заключною частинами також сприяє цілісності циклу.

Партита для флейти Я. Фрейдліна (1977 р.) – також п'ятичастинний цикл:

I – Пастораль (Sostenuto), II – Allegretto, III – Речитатив (Andante), IV – Staccato (Vivace), V – Rubato. Він має виразне внутрішньожанрове наповнення: лірична прелюдія (I), два скерцо (II і IV частини) і два монологи-речитативи (III і V частини). Окрім темпового контрасту композитор постійно співставляє різні динамічні потужності. Так, I і III частини витримано в межах динамічного відтінку – *p*, а II і IV – *f*. Контрастність посилюється співставленнями метрів: II і IV – регулярний, а III і V – перемінний. Невеликі за обсягом частини циклу написано в 3-частинній репрізній формі, окрім V-ї, яка має наскрізну будову.

Композиція опусу Я. Фрейдліна споріднена Партиті для флейти соло Л. Дичко, жанрово-характерні номери (II і IV) так само чергуються з монологічно-особистісними (I, III, V). Найбільше концептуальне навантаження несе V частина, яка є драматичним варіантом зосереджено-стриманого речитативу. Я. Фрейдлін свідомо зберігає характерну для сюїти лексичну однорідність частин, що полягає у використанні додекафонної техніки, перманентності дисонансів, що являють собою невід'ємну частку інтонаційного словника ХХ століття. Таким чином, композиційно-драматургічну ідею партити – чергування контрастних темпів, динаміки, лексики, метрів, жанрів втілено чітко і переконливо.

У камерно-інструментальній творчості **Я. Верещагіна** знаходимо дві моделі сюїтного жанру: „Маленька класична сюїта” для клавесину (1973 р.) та „Серпнева касація” для тріо духових інструментів (1978 р.). **„Маленька класична сюїта”** показова спрямованістю на німецьку модель старовинної барокової сюїти. Риси жанрового інваріанту у творі повністю збережено: наявні усі ланки чотиричастинного танцювального ланцюга (Алеманда – Куранта – Сарабанда – Жига); додатковий танець (Менует) із дублем традиційно вміщено між сарабандою і жигою; контраст метрів і темпів, дотримання періодичності чергування повільного і швидкого руху при послідовному зростанні ролі темпових контрастів (Moderato con moto – Con moto non troppo. Giocoso – Lento sostenuto. Mesto. – Presto agitato); моноінтонаційність, наявність єдиного тонального центру (h-moll), інтенсивність імітаційних поліфонічних прийомів.

У творі Я. Верещагіна на паритетних засадах співіснують авторський та наслідуваний стилі, органічно поєднуються два історичні плани – ретроспективний і сучасний. Перший виявляє себе через орієнтацію на жанрову модель барокової сюїти, другий – через прийоми новітньої композиторської техніки. Прагнення відтворити позаособистісне, позачасове,

позанаціональне начало, до чого тяжіло мистецтво неокласицизму, спричинило звернення автора до серійної техніки, позначеної тими ж ознаками. Серійність поєднується з передкласичним принципом тематичного розгортання, а також із прийомами імітаційної поліфонії, чітким відчуттям тонального центру. Згадаймо, що додекафонія послідовно відроджує деякі принципи поліфонії строгого стилю. Тональне мислення в сюїті викликає певні аналогії зі стилем Д.Шостаковича – передусім маємо на увазі розширене розуміння тональності. Як і у Шостаковича, найближчою однотерцевою тональністю до h-moll виступає B-dur. Тому в кадансах нерідко з'являється інтервал зменшеної октави.

Інтонаційне джерело сюїти міститься у перших тактах Алеманди, звідки виростають теми усіх наступних частин. Інтенсивно оновлюючи вихідне інтонаційне зерно, композитор зберігає інваріантні ознаки старовинних жанрових прообразів. Так, Алеманду написано у простій двочастинній формі; у рухливій Куранті переважає імітаційна поліфонія; енергійна Жига – заключна частина циклу – відтворює танцювальний прообраз характерним пунктирним ритмом та властивою для старовинних жиг формою двоголосного фугато; Сарабанда (варіації на basso ostinato) за бароковою традицією увінчує драматургічну вершину циклу.

Серед сюїтних циклів, відзначених ретроспективною жанрово-стильовою орієнтацією, особливе місце належить **„Музиці в старовинному стилі” для фортепіано (1973 р.) В.Сильвестрова**. Поза сумнівами, це – найбільш помітний і самобутній опус, написаний в сюїтному жанрі. Назва „музика” віддзеркалює тяжіння автора до жанрової незаангажованості, вільного, невимушеного музикування. Композитор створює символічний образ давньої музики, поєднуючи стилі кількох століть – від бароко через класицизм до раннього романтизму. За словами С.Павлишин, композитор визначає свій досвід метафорою „неокласичне поле”, на якому виростають нові явища, ідіоми, і порівнює її з переспівами старогрецької та латинської поезії у О.Пушкіна», ніби виправдовуючи фрагментарний характер використання музики попередніх епох [5; 58]. Загалом твір В.Сильвестрова апелює до сюїт французьких клавесиністів, що відійшли від чотиричастинної композиції в пошуках нових концепцій і створили цикли на кшталт „альбомів п'єс”. Такі альбоми включали, окрім танцювальних номерів, портретні, жанрові та пейзажні замальовки.

Цикл „Музика у старовинному стилі” складається з чотирьох мікроциклів, які, в свою чергу, поділяються на окремі частини: „Ранкова музика” (три п'єси), „Вечірня музика” (чотири п'єси), „Споглядання” (дві п'єси) та „Присвята” (дві п'єси). Спочатку кожна мініатюра мала свою програмну назву, від якої композитор згодом відмовився. П'єси виконуються *attacca*. Перший і останній мікроцикли об'єднані класицистською лексикою; в середніх виникають алюзії імітаційної поліфонії Й.Баха (№ 2 із „Вечірньої музики” та № 2 із „Споглядання”) та вишуканої орнаментики рококо (№ 1 зі „Споглядання”). Тематичний матеріал цієї п'єси композитор згодом включив у свою 5 симфонію. „Ранкова музика” (Allegro. Andantino rubato. Vivace rubato) творить внутрішньо завершений мікроцикл. Крайні п'єси побудовано на обігруванні моцартівських стильових знаків. Пластика модуляцій, спосіб виконання – rubato – з несподіваними ферматами, зміна метру в Vivace 4/4 на 5/4, фактурна і динамічна витонченість в межах – *p-pp* спрямовують уяву до образів і стилістики раннього класицизму. Модальні діатонічні звороти, повільний темп, плинність розвитку, варіантна повторність фраз, бурдонний супровід мелодії в Andantino викликають асоціації з п'єсами англійських в'юрджинелістів. Це, передусім, „Пісня трубадура”.

„Вечірня музика” складається з чотирьох частин: Andante, Allegretto, Allegretto, Vivace. В першій п'єсі виникає вельми широкий діапазон стильових алюзій - від „Солодкої мрії” П.Чайковського до орнаментики французьких клавесиністів. Органічність їх співіснування досягається суто бетховенським прийомом ланцюговості тематичного матеріалу. Тема незакінченої фуги (друга п'єса) початковим ритміноінтонаційним зворотом цитує до-мінорну фугу Баха з I тому ДТК; наступне Allegretto наспівним тематизмом, просвітленим колоритом і окремими інтонаційними зворотами кореспондує з початковим Andante. Заключне Vivace суто сонатною експозиційністю апелює до ранньокласичної доби: „головна” партія (F-dur)

нагадує фінал 103 симфонії Й.Гайдна, а „побічна” (Fis-dur) – тему повільної частини 15 сонати В.Моцарта.

Два завершальних розділи не контрастні за темпом. Гомофонне Allegretto і поліфонічне Moderato rubato у „Спогляданні” об’єднується у цикл, подібний до прелюдії та фуги. Перша п’єса має вільно-імпровізаційний виклад із несподіваними зупинками – кадансами в далеких тональностях (Des і Ges в F-dur). В. Клин порівнює образний зміст цієї мініатюри із ситуацією, коли людина вслуховується у тендітний ритм старовинного годинника [3; 270].

П’єси – „Посвяти” проникнуті задушевним ліризмом, інтимністю, лагідністю почуттів. Ці твори задумані як портрети Інги і Лариси – доньки та дружини композитора. Прихований голос двоголосної мелодії в Andante рухається вгору по звуках мажорної гами. Це можна інтерпретувати як символ романтичного поривання до ідеалу краси і досконалості. Вища, мудра простота виразових ресурсів кореспондує зі стилем Моцарта. Завершальне Moderato востаннє нагадує про недосяжність абсолютної краси, образ тане і поступово зливається з тишею.

Елегійність, недомовленість, ілюзорність тем-образів зрілих інструментальних циклів В.Сильвестрова спричинили кардинальне переосмислення обраної моделі барокової інструментальної сюїти.

Отже, в проаналізованих творах Л.Дичко, Я.Фрейдліна, В.Сильвестрова інваріантні ознаки сюїти виявлено вельми рельєфно. Зберігаються не лише іманентні „закони” жанрово-семантичного інваріанту (відкрита форма циклу, контрастні співставлення, відносно самодостатній характер кожної частини і водночас відчуття їх взаємозалежності), але й нова стилістика, збагачена духовним та мовним досвідом сьогодення. Від епохи бароко йде і принцип „заміщення” окремих ланок циклу доволіно обраними образами-символами: Антифони, Пастораль, Діалог, Речитатив, Ранкова музика та інше.

У другій типологічній групі **неофольклорної** сюїти пісенність і танцювальність є головним чинником смислоутворення циклічної форми. Цікаво, що саме даний тип сюїти інспірує звернення до великих інструментальних складів – це, зокрема, сюїти Жанни та Левка Колодубів, „Сюїта на українські народні теми” В.Рибальченка, „Подільська сюїта” Г.Цицалюка.

Серед камерно-інструментальних фольклорних сюїт 70-80-х років яскравим виявом індивідуально-самобутньої авторської позиції став твір **М.Колесси „В горах”** (1972 р.), пов’язаний з фольклором Карпатського регіону. Стилю видатного львівського майстра властива класична стрункість композиційного мислення, тяжіння до принципів симфонізації, застосування інтонаційних зв’язків „на відстані”. М.Колесса рідко послуговується цитатами, проте, спорідненість із фольклорними джерелами знаходимо у кожній темі. Наприклад, інтрадний мотив, що відкриває першу частину, виразно асоціюється з трембітними відозвами. Принцип інтонаційного проростання знаходимо у межах кожної частини сюїти: тематичний матеріал фіналу походить з вихідної теми, яка являє собою образ запального гуцульського танцю. Звідси бітональність, характерна синкопованість ритмоформул. Специфіка ладового мислення вплинула і на спосіб формування вертикалі, (тритони, акорди з розщепленим тоном і навіть кластери).

Таким чином, сюїтам **неофольклорного** стильового спрямування властиві наступні ознаки:

1. синтетичність стильової основи, що органічно поєднує етномузичний та авторський матеріал;
2. варіантно-варіаційний принцип розвитку тематизму;
3. експансія ритмічного фактору, що поєднує чітку пульсацію з нерегулярною акцентністю – як опосередкований вплив стилістики І.Стравінського та Б.Бартока.

Наступний – **програмний** тип інструментальної сюїти вирізняється особливою різноманітністю образно-стильових інтерпретацій. Це природно, оскільки зв’язок світу музики з екстрамузичним асоціативним простором є практично безмежним. Програмність сучасної сюїти позбавлена прямолінійних сюжетних асоціацій, логіки послідовного розгортання подієвої фабули.

Узагальнений тип програмності передбачає концентрований виклад думки. Достатньо авторського першої імпульсу (назва, епіграф, посвята), щоб спрямувати уяву слухача в необхідне русло. Як приклад можна згадати Сюїту для квартету Є.Станковича (1971 р.) з програмними підзаголовками частин: 1. Некролог пам'яті Стравінського; 2. Інтермецо; 3. Пастораль; 4. Ноктюрн; 5. Фінал.

Сюжетний різновид програмної сюїти, на відміну від попереднього, пов'язаний з більшою мірою конкретизації сюжетною логікою розвитку, значна увага приділяється звуконаслідуванню, акцентуються пейзажні, зовнішньо зображальні моменти. До найцікавіших творів даної типологічної групи належить цикл Ю.Іщенко „Акварелі” (1971 р.) для скрипки і фортепіано. За словами автора, він намагався об'єднати частини у такий спосіб, щоб це нагадувало розташування фарб на палітрі. Дев'ятичастинному циклу властиві мініатюрність кожної ланки, графічність фактури, використання елементів серіалізму. Образно-жанрова природа деяких частин циклу конкретизована через ретельно продумані авторські ремарки:

I. Andantino con eleganza	a-moll	вальс
II. Allegro scherzoso	g-moll	скерцо
III. Adagio misterioso	a-moll	балада
IV. Vivace giocoso	Es-dur	танець
V. Moderato con moto	B-dur – Es-dur	балада
VI. Presto	g-moll – fis-moll	скерцо
VII. Andante	a-moll	колискова
VIII. Allegro	a-moll – cis-moll	скерцо-танець
IX. Andante condolore	a-moll	постлюдія

Непарним частинам властиве використання остинатності. Єдності циклу надає інтонаційна спільність, яскраво відчутна між III, VI, VII, VIII частинами.

До „техніки акварелі” з домінуванням звукопису та сонористики наближується фортепіанний цикл „Погляди” Я.Фрейліна (1975 р.). П'єси „Подив”, „Пустощі”, „Сум”, „Лють”, „Посмішка”, „Іронія” продовжують традицію „Відображень” Б.Лятошинського. Окрім вищеназваних сюжетно-програмних сюїт слід згадати „Казкову сюїту” для струнного оркестру Л.Дичко (1971 р.), „Дитячу музику” для фортепіано В.Сильвестрова (1972 р.), цикли Ю.Шамо „Казки та історії” для фортепіано і баяна (1974 р.), „Дитячу сюїту” для баяна (1990 р.), „Лісові картини” для скрипки і фортепіано Я.Фрейліна (1990 р.).

Попри сміливість оновлення традиційних типів інструментальної сюїти знаковими для останньої третини ХХ століття є **ненормативні моделі** давнього жанру, які здебільшого утворюються в результаті синтезу програмності та узагальненості, дискретності та наскрізності циклічного руху, свободи та регламентованості лексики тощо. Серед найяскравіших взірців останньої типологічної групи „Серпнева касація” для тріо дерев'яних духових інструментів Я.Верещагіна (1982 р.), „Концертний дивертисмент” для камерного ансамблю І.Карабиця (1980 р.), „Поліфонічна сюїта” № 3 для фортепіано М.Тіца (1978 р.).

Охоче звертається до сюїти й Л.Грабовський, хоча у самих назвах не вказує на жанровий орієнтир. У 70-х роках композитор пише „Мікроструктури” для гобою (1975 р.) та „Маленьку камерну музику № 1” для 15-ти струнних інструментів (1975 р.). У кожному з цих творів автор у свій спосіб реалізує певну конструктивну ідею, пов'язану із застосуванням додекафонії. Так, у „Маленькій камерній музиці № 1” назви частин пов'язані з певним жанром (III – Хорал, IV – Ритурнель), типом фактури (I – Арпеджіо) чи історико-стильовими асоціаціями (II – Розряди – поліфонія строгого стилю). Принцип контрасту є визначальним драматургічним чинником циклу. Він діє не лише між ланками циклічного руху, але й на рівні протиставлення конкретних звукових структур, тембрових груп, штрихової та артикуляційної технік. Цікаво вирішується автором проблема єдності цілого: в I і III частинах серію подається у вертикальній проекції, а в II і IV частинах – у горизонтальній, III частина є фактурним варіантом першої, II і IV побудовано у формі варіацій, IV частина відіграє роль загального підсумку, в якому звучать ремінісценції з попередніх частин.

„Мікроструктури” для гобою Л.Грабовського є вибагливим звуковим експериментом. Автор демонструє віртуозну гру з найменшими звуковими елементами. Символ просторово-часового ущільнення спричинив застосування техніки пуантилізму: кожен окремий звук фігурує і як самостійна синтаксична одиниця, і як невіддільна частина цілого. Величезна концентрація думки спричинила граничну економію виразових засобів і надзвичайну семантичну наповненість найдрібнішої звукової деталі, штриха, динамічного нюансу. Мікрокомбінаторика розповсюджується і на композиційний план семичастинного циклу. Частини контрастують між собою за рахунок ледь помітних або вельми відчутних зрушень: I – М.М.84; II – 100; III – 46; IV – 76; V – 80; VI – 69; VII – 132; не меншої ваги набувають і співставлення різних психологічних модусів: відкрита експресія (III ч.) – напружений драматизм (IV ч., VII ч.) – лірична самозаглибленість (V ч.) – жанрова характеристичність (II ч.).

Отже, жанрово-семантична гнучкість сюїтного циклу надала українським композиторам 70-80-х років можливість втілення діаметрально протилежних художніх концепцій, що відповідало їх стремлінню відкоригувати апробовані часом усталені схеми і знайти індивідуальний композиційно-драматургічний профіль для кожного нового задуму. Композиційна свобода в партитах українських композиторів 70-80-х років нагадує ритурнельність, властиву композиційній структурі багатьох старовинних жанрів. Майже в кожному з репрезентованих в даній статті творів наслідуються така риса стилю бароко, як концертність. Її сутність – гра, реалізована через жанрово-побутове (зокрема, властиве сюїті танцювальне) начало, принцип побудови картини світу на основі мозаїки, калейдоскопічності вражень. Це – вагомий аргумент на користь плюралістичності мистецьких поглядів на світ як на найхарактернішу рису української музичної культури 70-80-х років минулого століття.

Джерельні приписи

1. Горалик Л. Собранные листья / Л.Горалик // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 2. – С. 240-246.
2. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века / М.Калашник. – Харьков: Форт, 1994. – 187 с.
3. Клин В. Синтетичні жанри / В.Клин // Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 234-304.
4. Кунин И. Идеальнейшая форма / И.Кунин // Советская музыка. – 1968. – № 11. – С. 112-115.
5. Павлишин С. Валентин Сильвестров / С.Павлишин. – К.: Муз. Україна, 1989. – 86 с.
6. Розанова Ю. История русской музыки. П.И.Чайковский. – Т. 2., Кн. 3 / Ю.Розанова. – М.: Советский композитор, 1987.

Резюме

Розглядаються жанрово-стильове різнобарв'я української камерно-інструментальної сюїти 70-80-х років XX століття. Проблеми втілення індивідуально-своєрідних художніх концепцій та збереження інваріантних жанрово-семантичних рис інструментальної сюїти в умовах сучасної композиторської практики досліджуються за допомогою типології моделей за стильовими і композиційно-драматургічними критеріями.

Ключові слова: жанр, стиль, типологія, національна традиція, фольклоризм.

Summary

Study of genre and style multicolor of the Ukrainian chamber-instrumental suite of 70s-80s of the XX-th century has been presented in the article. Issues of implementation of the individual-peculiar art concepts and preservation of the invariant genre-semantic features of instrumental suite in the conditions of the contemporary composer practice have been investigated with the help of typology of models according to style and compositional-dramaturgic criteria.

Key words: genre, style, typology, national tradition, folklorism.

СМИСЛОВІ МЕТАМОРФОЗИ „КРИВОГО ТАНЦЯ” ВІКТОРА ТИМОЖИНСЬКОГО

У структурі художнього тексту, на думку Юрія Лотмана, одночасно спостерігаються дві протилежні тенденції: одна – полягає в необхідності підпорядкування всіх її елементів певній системі, без чого є неможливим будь-який акт комунікації, інша – у руйнуванні системності, щоб таким чином зробити саму структуру носієм інформації. Механізм порушення системності отримує в художньому тексті особливе втілення: те, що в даній системі сприймається як „індивідуальне”, „позасистемне”, насправді виявляється фактом цілком системним, проте таким, що належить іншій структурі.

Сутність структури полягає в тому, що вона є не стільки сумою певних речей і властивостей, скільки – набором стосунків, побудованим не як багатоповерхова ієрархія без внутрішніх перетинів, а як складна структура, що складається із підструктур, які взаємоперетинаються, при цьому припускаючи багатократні входження одного і того ж елементу в різні конструктивні контексти. Саме ці перетини, за словами Ю.Лотмана, і складають „речовість” художнього тексту, яка відображає „хімерну безсистемність навколишнього світу з такою правдоподібністю, що в неуважного глядача виникає віра в ідентичність цієї випадковості, неповторної індивідуальності художнього тексту і властивостей реальності, що відображається” [2; 86].

Будь-який художній текст являє собою складно побудований сенс: оскільки „всі його елементи суть елементи смислові” [2; 24]. Суть кожного з елементів, на думку вченого, не може бути розкрита поза відношенням до інших елементів. Адже факт, який не може бути ні з чим співставлений і не включається в жоден клас, не може творити смислу, що виникає лише шляхом перекодування між певними парами елементів, різних за своєю природою та встановлення певних відповідностей, еквівалентів. Подібний перетин як мінімум двох ланцюжків структур (виразовий і смисловий) в якійсь загальній двоєдиній крапці Ю.Лотман називає знаком, зазначаючи, що проблема смислу завжди є проблемою перекодування.

Еквівалентність елементів на різних рівнях є одним з основних організуючих принципів художньої структури взагалі. Її можна прослідкувати на всіх рівнях, від нижчих (мелос, ритміка) до вищих (композиційна організація тексту). При цьому необхідно враховувати, що значно частіше, ніж повна семантична еквівалентність, зустрічається семантична еквівалентність певного рівня. Значення, що утворюються в результаті зовнішніх перекодувань визначаються вченим як парадигматичні, внутрішніх – синтагматичні.

М.Арановський розрізняє два види музичної семантики: інтрамузичну (синтагматичні значення за Ю.Лотманом) і екстрамузичну (парадигматичні). Під інтрамузичною вчений розуміє ті значення, які утворюються в тексті при взаємодії системи музичної мови і контексту (первинний, базовий семантичний шар музики, без якого не може бути ніяких інших видів значень). Під екстрамузичною, вторинною у ставленні до інтрамузичної, семантикою – сфера коннотацій, яка виникає в результаті виходу за межі чистої інтрамузичної семантики, чи до феноменів суто психічної природи (емоцій, відчуттів і т.п.) або ж – психічних віддзеркалень зовнішньої реальності (зорових образів, асоціацій, синестезій і т.п.).

Згідно з М.Арановським у музичному тексті існує чотири рівні семантики, що відповідають певним рівням структурної ієрархії – граматичний (мотив), контекстуальний (синтагма), енергетичний, психічний (речення), емоційний (надфразова єдність, форма).

За словами вченого: „Інформація в принципі континуальна, але при будь-якій передачі завжди квантується, йде „пучками”; останнім же властива тенденція до об’єднання з метою збільшення об’єму інформації і відновлення її континуальності. Так виявляє себе логічний зв’язок між структурними і семантичними процесами” [1; 337].

Спробуємо скористатися вищенаведеними положеннями, застосувавши їх з метою семантичного аналізу одного із показових текстів сучасного українського хорового мистецтва – „Кривого танця” В.Тиможинського¹ (даний текст уперше стає предметом докладного музикознавчого дослідження).

Завданнями даної статті є: 1) розглянути „Кривий танець” В.Тиможинського як складний багатозначний текст, підтвердивши гіпотезу наявності у ньому руху, перетинання різних структур, із відповідними перекодуваннями значень, – носіями рухомого смислу, гри смислів, смислових метаморфоз тощо; 2) виявити деякі смислові метаморфози, що відбуваються із даним музичним текстом у процесі перекодування значень у різних структурних контекстах, здійснюваного шляхом пошуку еквівалентностей в опозиціях різних рівнів ієрархії, спираючись на класифікацію видів музичної семантики М.Арановського; 3) довести необхідність віднайдення, співставлення, порівняння „текучих смислів” музичного тексту для вирішення проблеми його розуміння.

Із метою семантичного аналізу нами було проведено розбиття музичного тексту на рівні і групи за рівнями синтагматичних сегментів (мотив, синтагма, речення, надфразова єдність (розділ), композиція (форма) та семантичних сегментів (образи-символи), виділення всіх точних і неточних повторів (еквівалентностей), всіх пар суміжностей, повторів із найбільшою силою еквівалентності, здійснене взаємне накладання еквівалентних семантичних пар із тим, щоб виділити диференціальні семантичні ознаки, що працюють у даному тексті, і основні семантичні опозиції по всіх основних рівнях і т.ін.

У результаті проведених операцій було виявлено, що фундаментальні смислові посили „Кривого танцю” формує еквівалентність елементів таких структурних опозицій, як **народне – професійне, усна традиція – писемна традиція, гаївка – крупна хорова поліфонічна форма** (концерт, мотет, мадригал тощо). Точками перетину (перекодування) у даному випадку виявилися характерний виконавський склад (гуртовий /хоровий без супроводу/ спів), опора на пісенно-танцювальні жанрові джерела та специфіку модального інтонування. Часткова еквівалентність даних опозицій „орнаментована” контекстними розбіжностями – розвиненою системою поліфонічного мислення (прийоми контрастної та імітаційної поліфонії – послідовним застосуванням різноманітних мелодико-ритмічних контрапунктів, остінато, імітацій, політональності, поліфункційності) – у одному випадку, використанням фольклорного тексту, включно з різноманітними прийомами його варіювання – у іншому. Вказана ж опозиційність може бути розглянена і в культурологічно-філософській площині як **колективне – індивідуальне**. З одного боку, перед слухачем крок-за-кроком розгортаються драматичні перипетії *індивідуальної* долі героїв. Найкраще про це свідчить поява героїні-особистості (**соло сопрано** в коді), що одночасно є і засобом драматизації (театралізації) твору (всі інші образи – „матінка”, „любий – нелюбий” і ін. – від початку і до кінця подані у хоровому викладі). З іншого – **„розповідь про танець”** виявляється достатньо індиферентною щодо „імені”, „місця” та „обставин” дії, що в сукупності з хоровим епічним викладом спримається як посил до максимального узагальнення („колективізації”) образів, сюжету, жанрових інтонацій тощо.

Вагомим засобом смислотворення даного тексту виступає опозиційність жанрового типу: **пісня – танець**, пов’язана як і з попередніми смислами (пісня буває і вокальна, і хорова (колективна), включно з широким розумінням пісенності як жанрової ознаки), так і з парами наступних опозицій **епічне (розповідь від імені) – драматичне (сценка), статичне – динамічне** тощо. Тут необхідно відзначити, що танцювальні смисли „Кривого танця” містяться не тільки у заявленій назві, сюжеті твору, його напружений чіткій ритмічний організації, грі ритмікою – акцентною, часомірною, остінатними побудовами, ритмічними повторами і т. ін., але власне й у тому, що метро-ритмічна організація „Кривого танця”, її плинність, неоднаковість, мінливість, гнучкість, органічна варіативність, а водночас імпульсивність і бурхлива нестримність, після чого в черговий раз відбувається „повернення на круги своя” – сприймаються, до певної міри, як **відображення біологічного, фізіологічного, психологічного ритму, життєподібності і життєорганічності** даного

тексту. Саме таке відчуття, властиве ряду інших музичних текстів В.Тиможинського, нерідко спонукає інтерпретувати їх як танець-дійство (як це робить, наприклад, хор „Хрещатик” із хором В.Тиможинського „Дош”).

Метро-ритмічна організація „Кривого танця” сприймається як невіддільна від його словесного ряду, утворюючи опозицію **„ізоритмія – гетероритмія”** на синтагматичному рівні. Взаємодія двох типів ритміки – поетичної і музичної здійснюється в умовах вільного оперування фольклорними лексемами і фразеологічними зворотами: змінювання послідовності фраз, вживання різноманітних повторів, вставок, руху кожного голосу у своєму темпі, із своїми словесними варіантами.

Крізь увесь словесний текст твору, виконуючи функцію рефрену, при цьому довільно видозмінюючись, як це показано у вище наведеному прикладі, п’ять разів проходить перший чотирирядок пісні „А в кривого танця” (Allegro assai, Allegretto, від т. 134 і далі, Andante), утворюючи рондоподібну структуру (до речі, автор зазначає, що задум „Кривого танця” виник як задум словесного /вербального/ рондо).

Варто вказати, що рондальність як принцип формотворення переносить уже згадану щодо ритмічної організації опозицію „ізоритмія – гетероритмія” на композиційний рівень, де вона проявляється як протиставлення **„те саме – інше”, „повторення – неповторення”, „єдність – контраст”**. Суть рондальності, як і варіаційності, по великому рахунку полягає в тому, що, за відомим висловом Антона Веберна, „постійно звучить одне й те ж, проте водночас і інше”². З іншого боку, як зазначає М.Арановський, природною відповіддю на надмірну складність структури є тенденція до впорядкування і простоти синтаксису, опорою у реалізації якої є повтор – в діалектичній єдності зі зміною (варіантом або альтерантом). Таким чином повтор, на думку вченого, стає „нічим не замінимим засобом розрізнення цінностей, „точкою відліку” для всіх структур і системи їх об’єднання, тому що фактично градує цінності і завдяки цьому створює опору для сприйняття – формальну базу для семантичних процесів, які розгортаються у згоді з тими нормами повтору, які кодифікуються у вигляді стандартних синтаксичних схем” [1; 327]. Між іншим, те й інше широко використовується не тільки у „Кривому танці”, але й „Купайлі” та інших крупних хорових формах В.Тиможинського і як таке може вважатися стилістичною ознакою творчості композитора.

Важливим фактором смислотворення „Кривого танця” бачиться також співвідношення структурних еквівалентів філософської опозиції **життя** (народження, початок і розгортання символічного танця) – **смерть** (трагічне викривлення, ламання і кінець танця). Поміж цими полюсами простягається інтонаційно наповнена багатогранна картина власне самого життя (танця) – масштабної симфонізованої форми, наповненої гнучким інтонаційним розвитком. „Важкість”³ становлення-розвитку форми на початку („не виведу кінця”) поступово переходить у потужну енергетику побороення („треба його виводити”), яка, вмещаючи низку „ліричних відступів”, невідступно прямує до трагічного зламу („була б його розірвала та й в грьзь утоптала”) та катартичної прострації („червоними чобітками, золотими підківками”).

Експресивна **бітонікальна** основа (а – е || gis – dis) „Кривого танця”, що сприймається як своєрідне інтонаційне ядро даного музичного тексту, прямо чи опосередковано, горизонтально чи вертикально присутнє у кожному такті (порів., наприклад, основні теми твору: Приклади №№ 1 – 12), і є симультанно згорнутою, сутнісно нероздільною, при цьому максимально конфліктною опозицією двох світів (метафорично, за словами композитора – **мрії і дійсності**), інтонаційно, по суті – **діатоніки та хроматики**, ускладнених локальними стосунками квінтових, секундових і дещо менше терцієвих та тритонових інтервальних співвідношень, які виступають, без перебільшення, базисними, функціонально генеруючими структурними елементами.

Квінта як досконалий консонанс, уособлення ладу, гармонії, порядку, несе з собою двояку семантику: сприймається і як обсяг звукоряду, і як „аркова” опозиція устоїв показової для давнього українського фольклору (у П.Сокальського, наприклад, „епоха квінти”) архаїчної ладової структури – **пентахорду**, таким чином закладаючи семантичну присутність

і генези, і специфіки модального (діатонічного) мислення. Але квінта – це і третій тон обертонового ряду, і опора тризвука як центрального елемента класико-романтичної (функціональної, хроматизованої) тональності, а таким чином і **знак мажоро-мінорної системи**. Такою еквівалентністю підтверджується і сенс згаданої опозиції народне – професійне, але підрозумівається і метафорична всеоб’ємність міфопоетичної образності ТАНЦЯ.

Семантика малої секунди – дисонанс, дисгармонія, ***lamento*** (страждання, скорбота), ***„відчуженість”*** (не менше чотирьох знаків різниці між тональностями малосекундового співвідношення), „те, що потрібно подолати”, „від чого необхідно звільнитися” і т.ін. Секунда, крім того – це та частка, відтинок звукової матерії, якого бракує тритону (символ зла, гріха і т. ін.), для того, щоб досягнути „досконалості” квінти.

Семантична сутність терції – ***взаємодоповнення*** (квінта складається з двох терцій) і колообіг, рух по колу, „колесо фортуни” і т.ін.

Ієрархія вказаних семантичних відношень вибудовується наступним чином: квінта – базисна, організуюча і структурно-основоположна інтонація тексту, ***потовщується своїм двійником*** шляхом ***малосекундового розщеплення*** (символ фальші, похибки, роздвоєності). Терцієві і тритонові інтервали є рухливими і нестійкими і виконують роль „перевертнів” по відношенню до квінти і секунди відповідно (знаки зі знаком мінус). Інтерпретацію можна продовжувати і в напрямку невинноватості появи в якості фундаментального, концептуального для ТАНЦЮ ПРО ЖИТТЯ **чотиризвучного квінтakorду**, до речі, характерного для стилістики Тиможинського загалом (див. „Два хори rustico”, „Купайло”), символічного віддзеркалення **чотирьох основ життя** – води, вогню, повітря, землі і т. ін.

Схожість мотивів усіх чотирьох партій ТАНЦЮ, яку спостерігаємо у першому викладі теми (1 куплет, заспів), полягає в їхній корінній діатонічній ***ладо-мелодичній спорідненості*** („всі на одне обличчя”). Разом із тим, кожна партія сприймається як абсолютно самодостатня, адже рухається ***своїм метро-ритмічним шляхом*** („всі рівноправні”). „Крупний” ритмічний малюнок сопрано і баса, наприклад, протиставляється „дрібному” – альтів-тенорів, тональність „а” (сопрано-баси) – тональності „е” (альти-тенори) і т.д. (див.: тт. 12 – 14 /G – e /; тт. 18 – 20 /e – fis – G – D /), уособлюючи своєрідні „ситуативні об’єднання та конфронтації” груп всередині „родо-племінної общини”. Крім того, власне з перших тактів (особливо в партіях альтів-тенорів) розпочинається процес кристалізації теми ТАНЦЯ (Allegro assai).

„Приспів” 1-ї строфи (від т. 22 „Треба вести як плести”) (Див. Таблицю „Структурно-композиційна організація КРИВОГО ТАНЦЯ”) створює надзвичайно потужну інтенцію дії (хоча й відчувається сильний внутрішній опір матеріалу), відчуття акумуляції енергії, сконденсування сил у скандовано-поліфонізованому з дисонантними „тертями” та переплетенням голосів *divisi*, функція якого – остаточна кристалізація теми ТАНЦЯ.

Слід звернути увагу, що наступний елемент „приспіву” (тт. 26 – 30, „Ой, ой, веду, веду”) – багаторазове повторення „щільного” політонального співзвуччя h – fis – a || cis – e – gis, викладеного терцієво-квінтовими ланцюжками сопрано-альтів на фоні гри опорними звуками у чоловічих партіях – набуває колоритно „юного”, „весняного” (гаївки водяться лише молоддю і лише навесні) забарвлення, викликаючи асоціації із щебетом птахів, дзюркотінням струмків, шумом листя. Водночас, виходячи із композиційно-архітектонічних особливостей твору, необхідно зауважити: даний момент структури функціонально тотожний початку, тобто „весні” ТАНЦЯ-ЖИТТЯ. Красномовною вважаємо його рідкісну образно-емоційну єдність, що шляхом активних пошуків-намацувань gis (весна = мрії) приводить до завершення строфи „прорізаюче-світлим” Gis-dur.

Друга строфа (Allegro assai) являє собою симфонізовано-варіантний розвиток надзвичайно яскравої, знакової, дуже сильної образно і функціонально теми „кривого танця”. Доручена басам, вона, окрім інших примітних ознак – виразної ритмічності, пружності, квазі Т – D співвідношень у закінченнях фраз тощо, виразно заакцентує ефект порушення періодичності (2 т. + 2 т. + 2 т. + 3 т. + 3 т.), який можна інтерпретувати і як одну із прикмет

властивої ТАНЦЮ неформальності, глибинної життєвості, образно-емоційної правдивості⁴. Необхідно зазначити й те, що оскільки в умовах патріархальної традиції саме чоловік уособлює активне начало, ініціює початок життєдіяльності, то використання в творі єдиний раз надзвичайно виразного звучання **чистого чоловічого тембру** (партія басів), сприймається як початок-ведення танця-життя, з характерним для цього приматом ритмічного фактора, схилиючи до рецепції даного елемента в опозиції із соло сопрано (функція жінки є традиційно пасивною: пов'язаній із емоційно-чуттєвою сферою, їй належить функція оплакування, що виявляється у музичному тексті через домінування мелодичного начала).

Наступна важлива смислова коннотація стосується репрезентації образу вінка – символу долі („Повісила тебе на золотім кілочку”, до речі, вдруге тема проводиться двічі підряд /es – e/ в рамках РБ (Див. Таблицю: Структурно-композиційна організація „Кривого танця”) із текстом „Та нелюбому дала”, втретє – з'являється непрямом, як інтонаційний контур трагічного соло сопрано у коді). Ритмічна заповільненість, хоральний виклад, никнучі мелодичні фрази вперше так виразно вносять у семантику ТАНЦЮ відтінок зі знаком мінус – семантику молитовного зосередження, смирення, згасання почуттів.

До певної міри еквівалентним хоральній темі („Повісила тебе”) в образно-смисловому контексті виявляється центральний епізод твору „Моя матінка йшла”. З одного боку, така еквівалентність формується шляхом „сюжетного ув'язування” (матінка віночок знайшла і нелюбому дала), з іншого – інтонаційного зближення – суттєвої мелодизації „Моя матінка” (у партії сопрано), використання гомофонно-гармонічного викладу (на відміну від насиченого поліфонізму інших розділів), алюзії секвенціювання (h, c) як прийому, характерного для розвитку романтичного тематизму і т. ін. Не можна не зазначити, що важлива смислова коннотація виникає і шляхом протиставлення семантики даної синтагми (матінка) із заключним соло сопрано (донька). Так у даний текст проникає характерна для української музики образно-інтонаційна міфологема „мала мати дочку” (для Тиможинського це не тільки знак М.Леонтовича (так само в h-moll), але і власної ранньої творчості)⁵.

Між іншим, з точки зору інтонаційно-смислової наповненості саме заключне соло сопрано мислиться таким собі вузлом усіх можливих коннотацій і остаточною метаморфозою ТАНЦЮ, до якої тягнуться і в якій збираються воедино усі можливі смисли, своєрідною „одиною зіркою” твору, яка випромінює світло контroversійно.

4 строфа (від т. 134, = 60) бачиться як така, що розпочинає останню, „критичну фазу” розвитку теми. Вихідна секвенція (тт. 140 – 147), досягаючи a², намагається вести боротьбу за цю вершину, однак „зривається” в a¹ (такі „зриви” багатократно повторюються, у різноманітних ритмічних та регістрових варіантів (див.: тт. 148 – 151; 156 – 157, 161 – 162, 167): всі спроби опанувати вершину – безрезультатні.

Трагічним усвідомленням вичерпаності енергій, своєрідним пароксизмом безсилля стає в таких умовах Allegro molto, інтонаційний зміст якого акумулює в собі і „ой веду, веду та, ой, не виведу” (тт. 26 – 30; т.т. 34 – 38), і „на золотім кілочку” (тт. 68 – 71), і „та нелюбому дала” (тт. 121 – 124; 125 – 127), і багато-багато інших знакових інтонацій твору.

Покірні, никнучі, позбавлені життєвої сили мотиви коди, напливаючи один на одного, творять образ протрації-марення. Як і в попередньому випадку їх пов'язаність із мелодичними зворотами попередніх частин – „не виведу” (тт. 27 – 30), „золотім кілочку” (тт. 68 – 71), „та нелюбому” (тт. 121 – 124; 128 – 133), і особливо „була б його розірвала” (тт. 163 – 166) – є достатньо відчутною. З поміж „знеособлених” декламаційних інтонацій, що асоціюються із заупокійною месою (символ смерті), лише на мить виокремлюється останній проблиск ЖИТТЯ – болісно-печальна скарга „якби знала, розірвала...” (альти, тт. 175-179).

У результаті проведеного семантичного аналізу ми переконалися, що:

1) „Кривий танець” В.Тиможинського природньо піддається інтерпретації як складний багатозначний текст, в якому можна спостерегти рух і перетинання різних структур, унаслідок перекодування (дешифрування) між певними парами елементів яких, виникають

рухомі смисли, смислові метаморфози, (букв. – перетворення, термін – метафора) гра смислів даного тексту;

2) зважаючи на поетично-музичну синкретичність хорового жанру, значна кількість перекодувань спрямовується в образно-сюжетну, філософсько-культурологічну, мистецтвознавчу площину, тобто виникає на т. зв. емоційному (за М.Арановським) рівні (сюди, окрім усього іншого, слід віднести й запропоновані родо-жанрові характеристики тексту), проте слід зазначити, що й інші рівні семантики більшою чи меншою мірою знайшли відображення у даному аналізі. Зокрема, граматичний рівень семантики представлений аналізом лейтінтонацій ТАНЦЮ (квінта, секунда, терція, тритон, пентахорд і т. ін.), їхніх функцій у даній структурі; контекстуальний – аналізом способів об'єднання окремих синтагм у композиційні структури (строфічності, сонатності, рондальності) і їх взаємодії; енергетичний – аналізом (хоча й доволі пунктирним) процесу формування „сильних” і „слабких” участків структури („потенціалу напруженості”, психічної складової музичної мови, за Арановським) і утворення різних видів залежності між ними (соло сопрано – „зірка, промені якої сягають кожної синтагми даної структури” і т.п.).

3) рухомі, процесуальні (за Арановським) смисли КРИВОГО ТАНЦЮ формуються на перетинах опозицій ряду контекстних структур, які, дотримуючись ієрархії, можна класифікувати наступним чином:

- інтонаційні: „ритмічне – мелодичне”; „соло – хор”; „повтор – варіантний повтор”, „діатоніка – хроматика”, „модальність – хроматична тональність”, „квінта – терція”, „секунда – тритон” і т.ін.;

- композиційні: „варіантна строфічність – рондальність”, „сонатність – рондальність” і т.ін.;

- жанрові: „гаївка (веснянка) – хоровий концерт (мотет, мадригал)”, „епічне – драматичне”, „пісня (хорал) – танець”, і т.ін.;

- образно-сюжетні: „вона – любий (нелюбий)”, „вона – матінка”, „вона – вінок”, „вінок – матінка” і т.ін.;

- культурологічні: „усна творчість – писемна традиція”, „народне мистецтво – професійна культура”, „Тиможинський – Леонтович” і т.ін.;

- філософсько-психологічні: „колективне – індивідуальне”, „жіноче – чоловіче”, „життя – смерть” і т.ін.

Із запропонованої класифікації можна помітити як разом із зростанням ієрархії структур зростає і обсяг породжуваного ними смислу, досягаючи граничних величин у момент утворення первинних цілостей. Відносини відносин, як зазначає М.Арановський, і що доводить проведений аналіз, народжують новий, вищий рівень музичної семантики, причому у міру зростання масштабу структур проявляється здатність цього рівня створювати ще вищі види відносин між відносинами. Так утворюється шлях до цілого, тобто фактично до того моменту, коли, за словами М.Арановського, ми отримуємо право замінити поняття семантики поняттям вищого порядку – зміст. Зміст, на думку вченого, не є сумою значень, але принципово новою якістю у сфері духовного пласту музики (відповідно, він не розкладається на дискретні значення; чисто аналітичним шляхом нам виявляється доступним лише визначення залежності цілого від його вихідних частин). Якщо семантика складових тексту залишається переважно в рамках специфічно музичних значень, то для змісту вже можливий вихід за ці межі, співвідношення з будь-яким позамузичним сенсом.

Отже, як підтвердив проведений нами аналіз, дослідження смислового рівня музичного тексту, по-перше, спрямовується ієрархією текстових структур, по-друге, виявляється процесом перекодування одних значень в інші. При цьому кожне нове ніби „знімає” попереднє, поглинаючи його. Таким чином відбувається не просто зростання, укрупнення значень, але їх якісна зміна, і чим стійкішим, міцнішим є рівень апіорного знання, тим швидше і непомітніше відбувається цей процес.

Примітки

¹ Твір написаний для мішаного хору а cappella у 2002 році. З того часу часто виконується камерним хором „Оранта” (кер. В.Мойсіюк), зроблений аудіозапис у студії П.Завади (Луцьк).

² Див.: цикл лекцій „Шлях до нової музики”.

³ „Важкість” ТАНЦЯ, його внутрішня конфліктність зумовлені частою зміною метру, в т.ч. тривалості долі в кожному такті; використанням хорового *divisi*, дисонантністю вертикалі і т.ін.

⁴ Між іншим, підкресленню цього служить і наявне у завершенні теми (останньому шеститакті) „спресовування” експозиційної і розвиткової функції форми: у стретному порядку на незвершений ще виклад теми накладається її варіація-контрапункт у тенорів (з новою ритмікою, несподіваним переключенням з *a-moll* у *f-moll* і т. ін.), інтонації якої знайдуть остаточне утвердження у наступному розділі форми („Ой вінку мій, ой вінку”), що є непоодиноким прецедентом застосування композитором кінематографічних прийомів – зокрема феномену „напливу”. Початок 2-ї строфи в *a-moll* – також символічний, з огляду на багатократні повторення танцювальних „па” як спроби „почати все спочатку”.

⁵ До речі, початок наступної, 4-ї строфи танцю в *h-moll* можна інтерпретувати і як результат впливу тональності попередньої сильної „теми матінки”. Тут напрошується ще один семантичний нюанс: реприза ТАНЦЮ маркується знаком мінус, у т.ч. і за рахунок „чорної” барви *h-moll*, відомої ще з часу Л.Бетховена.

Джерельні приписи

1. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике // М.Арановский. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – С. 315-342.

2. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю.Лотман // http://www.gumer.info/bibliotek_buks/literat/lotman/_index.php. – 285 с.

Резюме

Розглянуто „Кривий танець” В.Тиможинського як складний багатозначний текст, підтверджено гіпотезу наявності у ньому перетинання різних структур із відповідними перекодуваннями значень, – носіями рухомого смислу, гри смислів, виявлено деякі смислові метаморфози, які відбуваються із даним музичним текстом у процесі перекодування значень у різних структурних контекстах, доведено необхідність віднайдення, співставлення, порівняння „текучих смислів” музичного тексту для вирішення проблеми його розуміння.

Ключові слова: опозиція, еквівалентність, семантика, перекодування, структура, смисл.

Summary

„Crooked dance” of V.Timozhinskogo was investigated in the article, as difficult significant text. The hypothesis of crossing of different structures availability in it is confirmed, with appropriate values transcoding, – mobile sense carriers, game of senses, some semantic metamorphoses which take a place with this musical text in the process of values transcoding in different structural contexts, was proved the necessity of searching, comparison, similarity of „fluid senses” of musical text for resolving the problem of its understanding.

Key words: opposition, equivalence, semantics, transcoding, structure, sense.

Структурно-композиційна організація „Кривого танцю” В.Тиможинського

[illegible]

ЖАНРОВА ДИНАМІКА РЕПЕРТУАРУ СПІВАКА-БАНДУРИСТА

Національно-культурне відродження належать до важливих чинників становлення і розвитку української державності. Зокрема потребує глибокого вивчення кобзарсько-лірницька творчість, як джерело сучасного бандурного виконавства, що відобразила у вокально-епічних (мистецьких) образах фундаментальні риси менталітету українців протягом усього часу свого існування, виступаючи важливим аспектом національної ідентичності та самоутвердження народу.

Кобзарське мистецтво – явище глибоко національне. Тому науковий підхід до аналізу репертуарних засад, інструментарію, способів гри, основ навчання кобзарів та лірників, розпочавшись із кінця XIX століття, продовжується й до наших днів. Серед фундаментальних дослідників кобзарського мистецтва особливої уваги заслуговують праці Ф.Колесси, К.Грушевської, С.Грици, К.Гуслистою, М.Драгоманова, В.Мішалою та ін., присвячені проблемам походження та розвитку кобзарського мистецтва, як феномену української культури.

Низкою науковців (С.Баштаном, А.Горняткевичем, М.Дейчаківським, В.Ємцем, В.Дутчак, М.Гримич, Н.Супрун та ін.) проводяться творчі пошуки, присвячені новим сторінкам мистецького життя видатних кобзарів.

Деякі питання вокальної проблематики репертуару бандуристів у XX століття розглянуто в дисертаційних дослідженнях Н.Яремко-Супрун, В.Дутчак, М.Долгою, А.Омельченка, О.Богданової, О.Дубас, Н.Морозевич, К.Черемського, Л.Мандзюк, І.Панасюка.

Як одна з ланок української музичної культури, кобзарське мистецтво розвивалось в умовах залежності від складних політично-соціальних обставин та художньо-естетичної атмосфери, притаманних різним періодам історії нашого народу, тому зумовлювало значний вплив на формування та зміни репертуару виконавців. Розвиток бандурного мистецтва, активні зміни в інструментарії, визнання виконавцем митця-жінки, вихід бандури на концертну сцену, поява нових форм виконавства (ансамблі, капели) призводять до яскравих змін репертуарної політики. Поступово до традиційного кобзарського репертуару долучаються народні пісні, романси, пісні-романси, балади, арії сучасних та старовинних композиторів (в перекладі для бандури) тощо.

Метою запропонованої статті є розгляд процесу розвитку жанрової динаміки співака-бандуриста від найдавніших часів до сьогодення.

Зародження кобзарського мистецтва в Україні припадає на XV-XVI ст., що зумовлено певними історичними обставинами: часті війни проти турецько-татарської навали, виникнення козацтва з його специфічним устроєм. Оспівуючи у власних творах минулі і сучасні військові звияти, пропагуючи козацьку славу серед народу, співці виховували в людях національну гідність і пробуджували прагнення до свободи та незалежності. Історичним фактом є те, що кобзарі іноді виконували й особливі військові доручення. Користуючись тим, що сліпі чи покалічені співці не привертають увагу ворога, вони ходили вулицями Кафи, Стамбула, Трапезунда, приносячи в Україну вісті про невільників.

Традиційними творами для виконання кобзарів того часу були думи та історичні пісні.

Епіцентром появи дум можна вважати Середнє і Південне Подніпров'я та Причорномор'я, орієнтуючись на топоніміку цього жанру. „Невольницькі плачі”, в яких згадуються Царгород (Константинополь) та Чорне море відходять ще більше на південний схід. Яскравим прикладом жанру невольницьких дум є „Плач невольника в турецькій неволі”, „Невольники на каторзі”, „Втеча трьох братів із міста Азова”, „Про піхотинця”, „Федір безродний, бездольний”, „Буря на Чорному морі” [5].

Крім дум, до репертуару співаків того часу входили історичні пісні. Предметом оспівування в них були конкретні історичні події, особистості. Події, як правило, відображалися у межах реально-можливого, а використання гіпербол потрібне для переведення образу в площину надзвичайної героїки: „В Цареграді на риночку” (Байда, підвішений турками за ребро на гак, має силу нап’ясти лук і влучно стріляти в мучителів), „Була Варна здавна славна”, „Гей на горі там женці жнуть” та ін. Були там і сатиричні пісні, в яких підкреслювалися недоліки характеру того чи іншого козака (жадібність, заздрість, вайлуватість, поспішливість і т.д.) та кумедні випадки з життя: „Про пияка”, „Щось то в небі загриміло”. Часто прізвисько, дане козакові на Січі, переходило по роду з покоління в покоління, перетворюючись на прізвище: Давимуха, Сивуха, Свербигуз, Задерихвіст, Тягнирядно, Голопупенко, Непийпиво та ін.

Національно-визвольна війна 1648-1654 рр. послужила причиною виникнення нового пласту дум, пов’язаного вже із Правобережною Україною. Пересуваючись із військовими загонами зі Сходу на Захід, кобзарі, впливаючи на музичну та поетичну творчість цих земель, одночасно зазнавали впливу місцевої пісенної творчості Правобережжя. Створені в цей час думи, пов’язані з добою Хмельниччини, передавали настрої та прагнення учасників національно-визвольного руху, оспівували найбільш пам’ятні події та героїв того часу („Хмельницький і Барабаш”, „Корсунська перемога”, „Богдан Хмельницький і Василь Молдавський”, „Іван Богун”, „Білоцерківський мир і нове повстання проти польської шляхти” та ін.).

У народних переказах збереглася пам’ять про безстрашних кобзарів-козаків, характерників чи чаклунів, яких ані шабля, ані куля „не бере”. Оберегом для легендарного Козака Мамаю була кобза (або бандура), що завжди знаходилась при ньому поряд із шаблею. На Січі кобзарі користувалися особливою пошаною. Під час військового походу кобзар мав їхати за гетьманом – цей давньоруський звичай відродив Богдан Хмельницький. Згідно гетьманському універсалу від 26 вересня 1652 року, музики бралися під опіку молодшої козацької держави і гетьман наказував ставитися до кобзарів справедливо [1; 275].

Християнська ідеологія на основі української ментальності стала причиною прихильності до благочинності і аскетизму, моральності, побожності і, як результат – лицарського кодексу честі, що пропагувався співцями історії України – кобзарями та лірниками. Архидиякон П.Алепський в 1654 році відмітив: „Ми запримітили в козацькому благословенному народі побожність, богобоязнь і благочестя, що приводить розум до здивування” [7; 403]. Наслідком нових рис духовності стала поява людей з чітко сформованими новими естетичними нормами людського буття та психологічно-моральних ідеалів. Підтвердження цього є в працях М.Грушевського: „...якщо основна маса, як говорено, приймала християнство більш чи менш зовнішнім чином, то люди, наділені особливим духом і моральним почуттям, ставилися до нього з усім жаром неофітів, повністю віддаючись засвоєнню нової релігії та справді досягали високої духовної і моральної досконалості” [9; 412]. Таким чином, важливе місце в репертуарі кобзарів та лірників посідали твори релігійного характеру, канти і псалми. В основу їх лягли сюжети зі Старого та Нового завіту, про людину та її страждання: „Про Георгія Побідоносця”, „Про багатого і бідного Лазаря”, „Про блудного сина”, „Про Христові муки” і т.д. Якщо думи, історичні пісні та сатиричні пісні – жанри творчості кобзарів, то канти і псалми – запозичені жанри з писемних джерел, що вивчалися кобзарями і лірниками на слух, тому так багато „перекрученого” тексту в псалмах.

Із християнством в Україну прийшли й богослужбні книги. Найбільшою популярністю серед них користувалися Давидові псалми. Їх читали або співали як вчені люди, князі, бояри, так і простолуди. Одна з найдавніших псалм – „Про Страшний суд” – збереглася у багатьох варіантах до наших днів. Характерною особливістю цього жанру є певний емоційний характер виконання, зумовлений радісним чи жалісним змістом твору і високою метою – утішення, просвітлення душі.

У XVII ст. популярність кобзи-бандури набула свого розквіту; бандура стала дійсно народним інструментом, за висловом П.Куліша, на якому грали і молодь, і старше покоління [6]. Репертуар виконавців збагачувався за рахунок творів любовної, соціально-побутової, родинної та жартівливої тематики. Професійні бандуристи, так звані „божі люди”, „пророки”, „барди” набули загальної пошани. З кінця XVII – початку XVIII ст. бандура і її різновид – торбан, стають інструментами аристократичного середовища. Проте, репертуар придворних бандуристів відрізнявся від репертуару козаків-бандуристів та народних кобзарів відсутністю гострої соціальної спрямованості, героїки та закликів до волі. Велика увага приділялася популярним оперним аріям, кантам, ліричним пісням, що не лише розширило репертуарні межі бандурного виконавства, але й вимагало нових вокально-технічних та художньо-виконавських навичок. В епоху розквіту бандурного мистецтва грою захоплювались гетьмани І.Мазепа, Б.Хмельницький, висока старійшина.

На жаль, у другій половині XVIII ст., під дією нових політичних умов, кобзарське мистецтво змушено трансформуватися. Ліквідація у 1775 році Запорізької Січі, захоплення чужоземним мистецтвом (особливо в період царювання Катерини II) та розвитком інших видів виконавства, зокрема, симфонічної музики, не сприяло збереженню бандури у придворному середовищі. Введення панщини призвело до того, що серед сільського населення грою на бандурі могли займатися лише звільнені від неї незрячі та каліки [4; 347].

У XVIII-XIX ст., політичне та економічне безправ'я, переслідування владою в період реакції сліпців-кобзарів стало причиною створення фахових об'єднань (кобзарських цехів) на зразок стародавніх ремісничих цехів. Ці братства виробили свої правила, звичаї і навіть особливу „лебійську” мову та репертуарні „закони”, згідно яких специфіка кобзарсько-лірницького репертуару періоду XIX ст. пояснювалася декількома причинами: кожен цех оберігав свої традиції передачі знань від вчителя учневі, що позначалося на прихильності до тих чи інших творів у різних регіонах; члени кобзарсько-лірницького цеху виконували тільки „свій” репертуар; спів світських пісень їм заборонявся; за кожним членом братства закріплювалася певна територія для кобзарства, куди без його згоди не заходили інші кобзарі. Основу репертуару складали думи, історичні пісні, псалми.

Територіально кобзарські цехи були розміщені, в основному, у трьох губерніях України – Полтавській, Чернігівській та Харківській. Саме ці територіальні осередки й стали основоположниками виконавських традицій, характерних для певного регіону стосовно принципу гри (типу інструментального супроводу) та репертуару (з перевагою конкретних жанрів манера виконавства яких відобразилася у певному комплексі вокальних інтонацій).

У дослідженнях П.Куліша „Записки о Южной Руси” (т. 1. – 1856 р.; т. 2. – 1857 р.) можна ознайомитися з репертуаром народних співців – кобзарями Андрієм Шутом з Олександрівки Чернігівської губернії, Миколою Ригоренком із села Червоний Кут Харківської губернії та лірником Архипом Никоненком з Оржиці Полтавської губернії – які репрезентували традиції трьох губерній. Дослідник відмітив, що ці виконавці на професійному рівні володіли відмінною пам'яттю, яка зберігала велику кількість пісень та дум, а також добрими голосовими даними. Що ж стосується репертуару, то він значно різнився. Велику роль тут відігравали регіональні особливості, традиції, власні уподобання співаків і запит слухацької аудиторії.

У репертуарі лірника Архипа Никоненка були історичні пісні та думи, серед яких „Дума про козака Голоту” (яку П.Куліш видав уперше), „Дума про вдову і трьох синів”, „Дума про сестру і брата”, „Дума про бурю на Чорному морі” та „Дума про втечу трьох братів з Азова” [6; 8-42]. Ліра залишалася традиційним інструментом на весіллях того часу, тому до репертуару виконавця входила велика кількість жартівливих та ліричних пісень, танцювальна музика.

Кобзар Андрій Шут, будучи глибоко віруючою людиною, виконував переважно псалми на честь Ісуса Христа та всіх святих, а також надавав перевагу історичним пісням і думам, до яких ставився з пошаною. З його уст дослідником записані: „Дума про вдову і її синів”, „Про Ганджу Андибера”, „Про Хмельницького і Барабаша”, „Про Хмельницького і

Василя Молдавського”, „Про Івася Вдовиченка (Коновченка)”, „Про Білоцерківський мир і нове повстання проти польської шляхти”. Однак, у „Записках о Южной Руси” видавець помістив тільки дві останні [6; 51-63]. Інші думи 1845 року опубліковано у збірнику А.Метлинського.

Не будучи прихильним до любовних та обрядових пісень, жартівливих творів Андрій Шут практично не включав їх до свого репертуару.

До репертуару Миколи Ригоренка входили тільки історичні пісні та думи, які кобзар перейняв від попереднього господаря своєї бандури – запорожця. В його виконанні звучали „Дума по Марусю Богуславку”, „Дума про козацьке життя”, „Дума про перемогу під Корсунем” та „Дума про Ганджу Андибера” [6; 200-228].

Специфіка кобзарського репертуару періоду ХІХ ст. пояснювалася декількома причинами. Кожен кобзарський цех оберігав свої традиції передачі знань від вчителя учневі, що позначалося на прихильності до тих чи інших творів у різних регіонах. Члени кобзарсько-лірницького цеху виконували тільки „свій” репертуар, спів світських пісень їм заборонявся. Політичні переслідування професійних кобзарів за „волелюбні ідеї” призвели до того, що псалми становили значно більшу частину їх репертуару. Знаменитий кобзар цього часу, якого називали „Гомером в українській свиті”, „прямим спадкоємцем Бояна” – Остап Вересай виконував 6 дум та 11 духовних віршів: „Про страшний суд”, „Михайлова псалма”, „Про муки Христа”, „Про Миколая”, „Розставання душі з тілом”, „П’ятниці”, „Про Правду”, „Ой горе, горе на цім світі жити”, „Пустельник-скитальник”, „Про блудного сина” та „До часного живого чоловіка”. Не менш відомий Михайло Кравченко виконував 5 дум та 14 духовних віршів, серед яких „Розплачеться мати сира земля”, „Лазар”, „В славнім граді Єрусалимі”, „Сидить Господь на небеси”, „Сотворив Бог небо” та ін.

Нове століття принесло нові імена знаменитих співців-музикантів: О.Маркевича, Є.Адамцевича, С.Пасюги, П.Носача, Є.Мовчана, П.Гузя та ін. Кобзарські традиції зберігались і продовжувались не зважаючи на те, що радянська влада під гаслом „про винищення націоналістично-буржуазного елементу” жорстоко репресувала багатьох народних музикантів [8].

ХХ століття характеризується активним процесом удосконалення бандури, збільшенням кількості струн та хроматизації інструменту (що дозволило збільшити виконавські потенції технічного рівня виконавців) [3]. До початку ХХ ст. належать й перші спроби створення ансамблів бандуристів. Якщо в минулому народні співці-кобзарі виступали в основному як солісти, то з виходом бандури на концертну сцену набуває розвитку хорове виконання в супроводі бандур, що стимулювало появу нового ансамблевого напрямку виконавства і відповідно нового репертуару. Особлива заслуга у створенні такого репертуару для камерного ансамблю та капел бандуристів належить Гнату Хоткевичу. На жаль, його творчість після жорстоких репресій була надовго вилучена із виконавської практики.

Репертуар, зазнавши впливу традицій хорового співу, збагатився великою кількістю радянських пісень, а в другій половині ХХ ст. важко було уявити капелу, в репертуарі якої б не звучали „Пісня про Дніпро” (муз. М.Фрадкіна), „Смуглянка” (муз. А.Новікова), „Бухенвальдський набат” (муз. В.Мураделі), „Пісня про Партію” (муз. О.Білаша) і т.д. [10]. Особливої популярності набувають „віночки народних пісень”. Для радянського періоду характерною рисою є фемінізація багатьох видів творчої діяльності. Поява на концертних сценах жінок-виконавиць дозволила урізноманітнити репертуар бандуристів та внести в нього розмаїття тембральних фарб жіночих голосів. Проте, вокальні твори, що виконувалися жіночими тріо того часу Микола Литвин охарактеризував, як „любовно-рослинний” репертуар.

В останні десятиліття ХХ ст., коли в атмосфері пробудження національної свідомості провідні ідеї стародавніх дум – боротьба за волю та визволення, прагнення до власної державності, стають співзвучними настроям народу, спостерігається активне зацікавлення виконавців творами епічного репертуару, тому думи все частіше звучать у репертуарі

кобзарів-бандуристів нового покоління – Василя і Миколи Литвинів, Людмили Посікіри, Василя Нечепи, Олега Созанського, Геннадія Нещотного, Віктора Мішалова, Тараса Лазуркевича, Галини Берези-Топоровської та ін. Вони залучають до репертуару такі відомі думи, як: „Буря на Чорному морі”, „Про козака Голоту”, „Плач невільників на турецькій каторзі” та ін. Незважаючи на те, що з появою різноманітних інформаційних вісників роль думи, як основного інформатора життєвих подій в суспільстві змінилася, вони залишаються своєрідною фольклорною енциклопедією історичних подій України. Про це свідчить поява низки сучасних дум, до яких належать „Дума про Сорочинську трагедію”, „Дума про козацькі могили” А.Кос-Анатольського, „Дума про кобзу” Й.Янівського, „Кров людська – не водиця” П.Майбороди, „Дума про голод” Є.Мовчана, „Дума про матір Україну” Ф.Глушка, „Чорнобильське село” Ю.Олійника, „Дума про Чорнобиль” Г.Берези-Топоровської.

Стосовно традиційних релігійних кобзарських псалмів („Про Лазаря”, „Блудний син”, „Плач, душе моя”, „Сотворив Бог Адама” та ін.), на сьогодні вони ще залишаються поза увагою виконавців. Пояснюється це тим, що зразки цього жанру, в основному, зберегла усна традиція, тож введення їх до репертуару потребує великої дослідницької роботи, розшифрування та аранжування для сучасних модифікацій бандури [2]. Але в останні роки все частішими стають виступи співаків-бандуристів біля церков із релігійним репертуаром псалмів та духовними віршами-молитвами на латинській мові – „Ave Maria”.

Для репертуару сучасних бандуристів характерною є зацікавленість історичними піснями козацького періоду („Про Нечая”, „Ой Морозе, Морозенку”, „Ой п’є Байда”, „Віє вітер, віє буйний” та ін.) та творів заборонених (пісні січових стрільців, вояків УПА).

Значне місце в репертуарі посідають обробки українських народних пісень (родинних, побутових, ліричних, жартівливих, сатиричних, історичних), які часто здійснюють самі виконавці-бандуристи: С.Баштан, Ф.Жарко, Ю.Гамова, М.Гвоздь, В.Войт, Л.Ковальчук та ін.

Значним стимулом для відродження традиційного репертуару (дум, історичних пісень) і появи нових обробок народних пісень стало вдосконалення інструментарію, зокрема відродження харківського типу бандури. Це відбулося під впливом діяльності виконавців із діаспори, так і завдяки роботі майстра-професора Василя Герасименка. Сучасні виконавці на харківській бандурі О.Созанський, Т.Лазуркевич, Д.Губ’як, Б.Баглай пропагують старовинні кобзарські жанри (думи, псалми, історичні пісні).

Відродження в виконавській практиці автентичних інструментів (кобзи Вересая, старосвітської діатонічної бандури, торбана) також розширює можливості для повернення до сучасного репертуару традиційного кобзарського репертуару.

Таким чином, репертуар співака-бандуриста охоплює жанри, які можна класифікувати за групами:

- 1) епічні – думи, історичні пісні, псалми, канти;
- 2) пісенні – ліричні, соціально-побутові, сатиричні, жартівливі.

Цей жанровий репертуар, викристалізувавшись у XVII ст., доповнюючись та розширюючись у XVIII-XIX ст. набуває нових ознак. Упродовж цього періоду змінюється питома вага тих чи інших жанрів у залежності від соціально-політичних умов, запитів слухацької аудиторії.

У XX ст., унаслідок таких факторів, як удосконалення бандури, фемінізація, вплив ансамблевого репертуару на сольний, відбуваються зміни і в репертуарі. Так, до традиційних епічних жанрів додаються сучасні авторські думи, балади; до пісенних – складні обробки, що вимагають професійного володіння голосом і з’являється нова жанрова група – переклади. Хоча переклади зумовлені інструментальною стороною виконавства, вони вплинули і на вокальний репертуар (старовинні арії, українські та зарубіжні романси, популярно-естрадні твори мовами народів світу). Великої популярності набули твори „Соловейко” М.Кропивницького, „Ой три шляхи широкі” Я.Степового, „Айстри” М.Лисенка, „Ave Maria” Баха-Гуно та Ф.Шуберта, „Dignare” Г.Генделя, „Caro mio ben” Т.Джордані, „O cessate di piangermi” А.Скарлатті та ін.

Для виконання такого репертуару сучасний співак-бандурист повинен володіти голосом на рівні професійного вокаліста і майстерно володіти бандурою для акомпанементу.

Джерельні приписи

1. Документи Богдана Хмельницького / [упор. І.Крип'якевич, І.Бутич]. – К., 1961.
2. Дутчак В. Кобзарсько-лірницьке мистецтво у контексті християнських ідей / Віолетта Григорівна Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтво. – Івано-Франківськ: Плай, 2000. – Вип. III. – С. 56-64.
3. Дутчак В. Удосконалення бандури в контексті історичного розвитку кобзарства України та діаспори / В.Г. Дутчак // Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ, 2004. – Вип. 4 (8). – С. 64-72.
4. Ємець В. У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандуристів / Василь Костюкович Ємець. – Торонто, 1961. – 341 с.
5. Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум / Ф.М. Колесса / [підг. до друку, вступ. стаття та прим. С.Й. Грици]. – К.: Наукова думка, 1969. – 591 с.
6. Кулиш П. Записки о Южной Руси / Пантелеймон Александрович Кулиш. – С.-Петербург, 1856. – (Препринт / – К.: Дніпро, 1994. – 719 с.).
7. Огієнко І. Початок християнства на Україні / митрополит Іларіон. – К., 1993. – 128 с.
8. Стратілат А. Про стійкість традицій кобзарства в Україні / Анатолій Стратілат // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 1-2. – С. 79-82.
9. Українська художня культура: Навч. посібник / [За ред. І.Ф. Ляшенка]. – К.: Либідь, 1996. – 416 с.
10. Яценко Л. Державна заслужена капела бандуристів Української РСР / Л.І. Яценко. – К.: Музична Україна, 1970. – 84 с.

Резюме

Стаття розглядає основні чинники впливу, притаманні різним періодам історії нашого народу, на формування та зміни різних жанрів репертуару співака-бандуриста. А також пов'язані з цим питання аналізу репертуару, інструментарію, способів гри та співу.

Ключові слова: бандурне виконавство, вокал, репертуар, кобзарські думи, інструментальний жанр.

Summary

The article tells about the main types of influence of different genres of repertoire of singers and bandore player, which are characteristic for different periods of history of our people. Also one can find here questions concerned which the analysis of the repertoire, instrumentarium, modes of playing and singing.

Key words: bandore playing, vocal, repertoire, instrumentarium, genre.

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ЕВОЛЮЦІЯ РІВНЕНЩИНИ В ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІЙ БАЗІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Сучасне життя вимагає все більшої уваги до соціально-культурного розвитку регіонів, які й надалі залишатимуться важливим чинником зміцнення держави і не лише в її економічному, але й культурно-мистецькому контексті. Проте трансформаційні процеси й досі відбуваються здебільшого стихійно, при інерційній, часто непослідовній політиці держави та практичній відсутності єдиної регіональної політики в Україні загалом. Це пояснюється як *другорядністю* (все ще) *культурної проблематики в очах правлячих структур, депутатського корпусу усіх рівнів, так і браком чітких уявлень про те, як потрібно трансформувати власне культурну сферу* (і то не лише серед широких мас, а й у самому культурно-мистецькому середовищі), про що неодноразово йшлося у фаховій літературі [1] та був розроблений навіть проект „Концепції державної культурної політики України” (ще 1994 р.), так і не реалізований через певні, переважно організаційно-політичні обставини. Поки й надалі продовжує домінувати думка, що більшість проблем культури можна вирішити простим збільшенням бюджетних асигнувань, а обов’язок самої культури пролягає лише в тому, аби слугувати незалежній українській державі більш-менш так само, як вона у попередню добу обслуговувала радянську політичну систему.

У той же час засоби масової інформації дедалі сміливіше втручаються у питання державного будівництва, спонукаючи управлінців усіх рівнів постійно враховувати у своїй діяльності точку зору ЗМІ. Тож визначати тенденції культурно-мистецького розвитку регіонів країни сьогодні вже неможливо без урахування ставлення до тієї чи іншої події, що там відбувається, широкого загалу, який в умовах сьогодення залишається важливим показником громадської думки. Адже остання є переконливим чинником не лише демократичності проведення реформ, зрілості самої держави, а й необхідності того чи іншого кроку цієї держави стосовно забезпечення культурно-мистецької практики в суспільстві. І в цьому контексті періодика краю залишається достатньо важливим регулятором суспільних відносин.

Отже, метою нашої розвідки (і ще одним аспектом вивчення джерельної бази дослідження є аналіз культурно-мистецьких процесів крізь призму періодики Рівненщини, на шпальтах якої представлено розгляд культурно-мистецького життя сучасної доби.

Періодика – це досить специфічний блок інформації, адже в періодичній пресі завжди відбивається дух часу; вона дає своєрідний зріз (бачення) проблеми на момент її виникнення; ставлення до неї і самих авторів (журналістів), і читачів. Тож зібрана тут інформація лише згодом може скласти основу для подальших узагальнень, висновків або наступних, більш глибоких студіювань.

Загальна кількість періодичних видань області досить значна – 389. Зрозуміло, що частина з них носить виключно комерційний характер, спрямована на рекламу будь-якої продукції і таких є понад 27%; чимало видань подають інформацію про теле-радіо-простір краю, розміщуючи на шпальтах відповідні програми; певна їх кількість виконують функцію своєрідного соціального замовлення, оскільки репрезентують позицію політичних партій, блоків, окремих осіб і подана тут інформація теж є досить специфічною і не є предметом нашої уваги.

Серед тих, що складають інтерес, – обласна періодика загальнокультурного спрямування – „Зміна” та „Червоний прапор” (до початку 1991 р.), а згодом - „Вісті Рівненщини”, „Рівне вечірнє”, „Рівне-ракурс”, „Рівне”, „Вільне слово”, „Волинь”, „Сім днів”, „Провінційна Ого”, „Дзвін”, „Літопис Заходу”, „VIP: І-й ровенский журнал”, „Духовна нива” та ін. Саме тут найчастіше розміщується інформація, що становить наш професійний інтерес.

Достатньо глибока культурно-мистецька інформація зустрічається й у районній періодиці („Життя і слово”, „Замкова гора” (Острог), „Дубровицький вісник”, „Народна газета”, „Вічеве слово” (Костопіль), „Вісник Дубенщини”, „Голос Полісся” (Рокитне), „Надслучанський вісник” (Березне), „Гомін плюс” (Млинів) та ін.). У них публікується специфічна культурологічна інформація про відомих особистостей району, їх родоводи, зв’язки із діаспорою, участь у культурно-мистецьких проектах; про пам’ятки історії та культури, а також здійснюється спроба друку фрагментів художньої літератури місцевих авторів. Часто місцеві часописи виступають ініціаторами різноманітних культурних починань, звертають увагу владних структур на занепад культурної спадщини, переважно пам’яток дерев’яної архітектури, іконописного та садово-паркового мистецтва, на яке багата Західна Україна і які, як правило, розташовані у райцентрах та селах області. Ця інформація вирізняється достатньою конкретністю, насиченістю фактами, колоритною мовою тощо. І це є чи не основним чинником, що втримує високий інтерес до цих часописів місцевої громади.

Досить активно і регулярно подає культурно-мистецьку інформацію (переважно звітного характеру, „портрети” митців та художніх колективів) по районах області й газета „Народна творчість”, що поширюється по всіх установах культури. Вона постійно інформує культосвітніх працівників області про широке коло професійних питань, проблеми галузі, фрагменти місцевої нормативної інформації. Засновником її є обласний Центр народної творчості управління культури і туризму Рівненської ОДА.

Зрозуміло, що враховуючи „аграрну” специфіку області (брак високопрофесійних журналістських кадрів, не достатньо яскраві, у порівнянні зі столицею та крупними культурними центрами, події місцевого життя, невисокий наклад майже усіх видань, що унеможливорює залучення до публікацій справжніх майстрів пера та ін.), інформаційні повідомлення у періодиці краю теж досить строкаті; принаймні їхній контент-аналіз за останні майже 20 років дає усі підстави так стверджувати; фактично не зустрічаються розлогі аналітичні статті про ту чи іншу мистецьку подію, постать, творчі доробки художніх колективів, хоча аналізована доба демонструє потужний сплеск культурно-мистецьких подій, явищ, художніх зразків. Як це не парадоксально, більше подібної інформації концентрується у районних ЗМІ, автори яких є, як правило, з тієї ж місцевості і більше обізнані із аналізованою подією чи постаттю.

У той же час місцева преса досить специфічно реагує на події культурно-мистецького життя краю, тобто в різні роки по-різному періодика віддзеркалює подібні події, що помітно навіть у самій кількості опублікованих статей. Так, приміром, якщо на заходи в сфері образотворчого мистецтва у 1991 році з’явилося лише 4 відгуки, то у 1992 р. був лише один; натомість у 2000 році їх було вже 29, що, треба думати, відбиває загальну активність мистецького життя в області. Ситуація починає докорінно змінюватися з 2002 року, коли в періодичній пресі було опубліковано 65 відгуків на події у сфері образотворення. Стільки ж (64) відгуків було оприлюднено і в 2005 році. Натомість у 2006 році інтенсивність культурно-мистецьких подій в області значно збільшується, як збільшується і кількість опублікованих на них відгуків – 112. Це найвищий показник за майже 18-річний період української незалежності.

Далі інтенсивність і мистецького поступу у цій сфері починає поступово спадати, свідченням чого є й тотожна реакція преси: у 2007 році – 107, у 2008 р. – 66 інформаційних мистецьких повідомлень. А за I квартал 2009 року таких повідомлень було лише 12.

Подібні тенденції притаманні й реакції на ситуацію, що складалася у сфері декоративно-прикладного мистецтва, де найбільш інтенсивним щодо реакції ЗМІ виявився 2002 рік – 40 публікацій та 2006 рік – 31. В інші періоди преса реагувала на здобутки у цій сфері, відгукуючись традиційними „творчими портретами” майстрів, звітами про ту чи іншу експозицію достатньо спокійно – по 10-18 відгуків на рік. Однак стосовно якості повідомлень,

широти окреслених питань, ракурсу висвітлення проблеми ця інформація, на нашу думку, видається більш цікавою.

Проведений нами аналіз інших джерел („Хроніка культурно-мистецького життя Рівненщини”, що друкується обласною науковою бібліотекою) і їх співставлення з повідомленнями ЗМІ та й постійні власні спостереження дають підставу вважати, що відбувався не стільки спад у цій ділянці, стільки поява більш значущих, на думку преси, подій, що переорієнтували професійний інтерес в іншу ділянку, зайвий раз засвідчуючи відсутність у краї певної спеціалізації у сфері журналістики, коли б преса стабільно висвітлювала культурно-мистецький поступ області, а не лише реагувала на той чи інший художній захід.

Інша культурно-мистецька проблематика, зокрема музичне життя, у 1991 році лише 10 разів ставало предметом розгляду в обласній періодиці, то в 1994 р. – 55 і т.д., з тенденцією до суттєвого збільшення публікацій й надалі. Крім цього, враховуючи його надзвичайну розмаїтість, періодика розширила свої рубрикатори, акцентуючи увагу окремо на питаннях розвитку кобзарського та джазового мистецтва в історичній ретроспективі, фестивального руху, мистецького супроводу численних заходів тощо. Окремо сформовано навіть рубрику „художня самодіяльність”. І такі порівняння також можна легко продовжити. Взагалі цей напрям культурної творчості заслуговує на окремий розгляд. Утім, навіть побіжні співставлення публікацій на мистецькі теми перших років незалежності і сучасних розвідок помітно вирізняються тематично, змістовно, ракурсом висвітлення проблеми тощо. Останнім притаманне більш аналітичне ставлення до подій, бажання ширше „побачити” проблему, дошукатися до її витоків тощо.

Крім цього, якщо у перші роки незалежності культурно-мистецька інформація особливо не диференціювалася і подавалася епізодично, основна увага, натомість, концентрувалася виключно на історико-політичних проблемах, що цілком зрозуміло, то починаючи з перших років нового тисячоліття аналіз місцевої періодици дає можливість досить рельєфно виділити стале коло питань, що охоплюють проблеми розвитку хореографічного, образотворчого, декоративно-прикладного, музичного та інших видів мистецтва, або культурно-освітньої практики загалом, експериментів у сфері культурно-дозвілєвої діяльності, творчого життя місцевих відділень професійних мистецьких спілок. В окремих виданнях з'явилися навіть спеціальні рубрики – „Рецензії”, де все частіше помітні непоодинокі спроби аналізувати культурно-мистецький, а надто – літературний процес. У підтвердження наведемо такі статистичні дані: приміром, у 1998 році лише культурно-мистецькі (літературознавчі) видання ставали об'єктом аналізу 32 рази [16]. А загалом, як засвідчує наш конвент-аналіз зб. „Новинки краєзнавчої літератури”, підготовленої обласною науковою бібліотекою за період від 1991 до середини 2009 року, ця проблематика посідає друге місце серед кількості опублікованого, пропускаючи вперед події музичного життя в усьому його розмаїтті – 394 інформаційних повідомлень.

В області для цього є потужне інтелектуальне середовище: обласні відділення національних Спілок письменників, художників, композиторів, краєзнавців.

Досить міцно здобувають свої позиції в художній практиці краю й альтернативні художні об'єднання, які дбають не лише про власні здобутки, але й про встановлення зв'язків із світовою мистецькою спільнотою, як це роблять, приміром, місцеві фотохудожники, поступово перетворюючи наше провінційне в культурному контексті місто на осередок професійних змагань міжнародного рівня. Принаймні останні, проведені три роки поспіль, творчі звіти „в Рівному на Покрову”, що зібрали представників лише у 2009 році із 42 країн, дають усі підстави це стверджувати. Такої ж думки дотримуються і загальнодержавні засоби масової інформації [2].

Створено в місті декілька їх професійних „відгалужень” – спілок – кобзарів, театральних діячів, краєзнавців тощо, кожна з яких по-своєму реагує на культурний поступ населення,

певним чином навіть формуючи його основні засади. В частині з них відновилися перервані пануванням соціалістичної ідеології пошуки в царині художньої форми.

Приміром, якщо у 1991 році в місцевій періодиці було опубліковано лише 3 повідомлення на зазначену вище проблематику, а головна увага, зрозуміло, концентрувалася на політичних питаннях, у 2001, відповідно 15, то у 2008 році таких повідомлень було вже 29. Позитивну тенденцію засвідчує й 2009 рік. Змінився й обсяг та „формат” таких повідомлень. Окремі часописи ввели навіть спеціальні розділи – „Конкурси та фестиваліне життя”, „Мистецькі ювілеї” тощо; помітно більше стало подаватися інформації з хроніки подій, бенефісів, мистецьких презентацій, що дає змогу сподіватися й на подальше поглиблене висвітлення культурно-мистецької проблематики. Сьогодні в області жодна культурно-мистецька подія, ювілей художнього колективу чи окремого виконавця не залишається поза увагою ЗМІ. Та й саме місцеве населення, сподіваємося, цікавиться подібною проблематикою все більше, про що засвідчують спеціальні рубрики періодики. Мистецький відділ обласної наукової бібліотеки вже декілька років поспіль друкує щоквартальний спеціальний прес-реліз „Довідка про культурно-мистецьке життя в області”, що дає можливість відтворити усі його форми, вивчати, поступово вводячи в науковий обіг нову інформацію. Та й сама ОУНБ вже давно стала центром різноманітних наукових, культурно-мистецьких презентацій, творчих зібрань, літературних віталень тощо, поповнюючи і таким чином свій спеціальний краєзнавчий фонд.

Відповідно змінилася й насиченість культурно-мистецького життя. В області вже традиційними стали понад 10 міжнародних фестивалів та Всеукраїнських конкурсів („Древлянські джерела”, „Коляда”, „Тарас Бульба”, „Шоу-Західний регіон”, „Весняні пісні співи”, „Дивовижний світ органа”, „Я і гітара” та ін.), суттєво розширилася „географія” гастрольних подорожей місцевих мистецьких колективів і, відповідно, приїзд інших мистецьких груп та окремих виконавців до Рівного, зокрема й з бенефісними програмами останнім часом (Ф.Стригун із Львівським Національним Академічним театром ім. М.Заньковецької, Кубанський козацький народний хор та ін.).

Виникає, на перший погляд, дивна ситуація: чим складнішим стає суспільно-політичне та економічне життя в країні, чим більше у неї з'являється не розв'язаних питань у сфері державного будівництва, загострена міждержавна проблематика тощо, тим активнішою і різноманітнішою стає культурно-мистецька атмосфера її населення, яке, незважаючи на усі ці негаразди, продовжує активно займатися улюбленою справою.

Та й журналістський склад області, який підтримує ці процеси, помітно оновився і сформувався за зазначений період. Це переважно незаангажовані молоді особи, над якими не тяжіє ідеологічний багаж минулого.

Зрозуміло, що й надалі місцевій періодиці бракує глибоких аналітичних розвідок стосовно витоків того чи іншого культурно-мистецького явища, його місця у загальному культурному процесі, як це, приміром, помітно навіть у матеріалах найбільш поширеного народознавчого, етнографічного характеру. Подекуди й мовні питання також не втрачають своєї гостроти, причому не в контексті не актуальних для Західної України дискусій щодо доцільності використання української як засобу існування етносу, а виключно як фактора вираження професійної, фахової думки.

Проте, з іншого боку, навіть ті короткі повідомлення, що є реакцією на сучасну культурно-мистецьку або краєзнавчу палітру краю, теж дають змогу побачити фактичне ставлення до них пересічного глядача чи читача, рівень та тривалість професійного інтересу до неї, розголос у професійному середовищі чи серед широкого загалу і таким чином, виявити вплив ЗМІ на подальший перебіг культурного життя. А співставлення тематики повідомлень, фахового рівня розміщеного аналітичного матеріалу, інтенсивності публікацій та їх тематичної спрямованості і розмаїття тощо дають добру нагоду, власне, й побачити не лише кроки держави у реалізації

певних культурних потреб громадян, але й поступовий фаховий рівень зростання самої журналістики, як важливого стимулятора культурного розвитку країни загалом.

Аналізуючи періодику краю, слід зазначити, що поки що в ній відсутній і сталий контакт між журналістами (чи постійними дописувачами) та лідерами культурно-мистецького процесу, що не дає змоги тримати постійно в полі зору конкретне культурно-мистецьке явище, прогнозувати тенденції його розвитку тощо. Проте важливе значення інформації, розміщеної у періодичній пресі на регіональному рівні полягає, на нашу думку, у тім, що, приміром, на Рівненщині вона виступає важливим стимулятором зародження професійної критики, створення власних літературно-мистецьких альманахів, принаймні перші фахові часописи, що з'явилися у місті („Проріст”, „Погорина”) дають усі підстави думати саме так. У місті формується й відповідне коло читачів і шанувальників цієї літератури. Та й поява чималої кількості художньої публіцистики в області теж досить переконливий аргумент на користь подібної думки.

У той же час культурна політика держави на регіональному рівні дає добрий привід сподіватися, що саме регіонам належить майбутнє, адже саме тут концентруються не лише значні матеріально-фінансові ресурси, а й, що не менш важливо, культурний генофонд нації. Саме регіони зберігають яскравий мовно-культурний потенціал; тут – величезна скарбниця фольклору, художньої літератури, вокально-хорових та музичних зразків, інакше кажучи – нашої духовної спадщини, та й нові форми розвитку культурно-мистецької сфери пропонують також переважно регіони, формуючи власне багатонаціональне обличчя держави. Про це неодноразово наголошувалося вже навіть у наших розвідках [3], регулярних творчих звітах областей у столичному кіно палаці „Україна”. Саме в регіонах концентруються фактично забуті промисли та ремесла, якими принципово відрізняються західноукраїнський терени від усіх інших областей України, зокрема й Рівненщина і на подальший розвиток та збереження яких витрачаються чималі організаційно-фінансові зусилля органів державного управління, місцевих громад, зосереджуючись та втілюючись згодом у різноманітних культурних програмах [4]. І значною мірою їх подальший поступ і входження у суспільно-культурну структуру обумовлюється бажанням журналістів побачити у проведених заходах найбільш яскраве зерно, допомогти йому у подальшому становленні, звернути громадську думку до його підтримки і таким чином стимулювати культурну практику на місцях.

Серед інших видань, спрямованих на художню сферу – наукова періодика краю. Це, перш за все, наукові збірники кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету – „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки РДГУ” (фаховий мистецтвознавчий і культурологічний збірник) [5], що виходить друком із 1995 року та „Актуальні проблеми культурології: альманах наукового товариства „Афіна” (з 2004 року) [6], в яких станом на 1.12.2009 року опубліковано понад 1000 статей (чимало авторів яких акцентують увагу і на культурно-мистецьких процесах Рівненщини) загальним обсягом майже 540 др.а.

У першому з них оприлюднюються мистецькі розвідки про культурно-мистецькі процеси переважно західноукраїнських теренів. Тут зібрано достатньо унікальної інформації про композиторську школу Волині, Галичини, Донеччини різних часів, а надто – кінця ХХ – початку ХХІ століття, здобутки в царині музичного фольклору, про окремі оригінальні художні об'єднання, навчальні заклади художнього спрямування, систему художньої освіти загалом та її трансформацію в умовах сьогодення; окремі розділи складають дослідження культурно-мистецьких процесів в історичній ретроспективі, де зосереджено чимало також унікального матеріалу про духовне життя – від мистецьких зразків Київської доби на території краю до інформації про виконавські інструментальні (скрипкові, духові, ударні народно-інструментальні) та диригентські школи Західної України і Києва, еволюцію народного інструментарію (бандури, кобзи, цимбалів тощо), духовного хорового концерту, естрадної пісні та її носіїв, джазової культури, хореографічне мистецтво, фольклорних фестивалів тощо;

аналізуються творчі доробки яскравих, проте незаслужено забутих постатей з українського музичного простору – П.Сениці, М.Рославця та ін., або окремі грані їх творчості; художнє аматорство в умовах дії глобалізаційних процесів, іконописне малярство й портретний живопис Волині (зокрема портретна спадщина родини князів Острозьких за матеріалами вітчизняних архівів та художніх збірань Європи, мистецька Короленкіана рівненського періоду) й центральної України, ретроспектива народної керамічної іграшки Волині з найдавніших, доісторичних часів та у більш пізній період, її напрями, форми побутування; а також аналізується мистецька спадщина історичних міст Волині – Дорогобужа, Пересопниці, Дубна, Острога, Клевая та ін. За час друку зазначеного збірника в ньому опубліковані оригінальні матеріали про, власне, Рівненщину, зокрема й гончарство Волинського Полісся, художню вишивку і український костюм краю, обрядовість і пісенно-хорову спадщину.

В окремий блок можна вивести інформацію стосовно театральної культури різних періодів в інтерпретації різнополярних її представників, колективів, а також творчу взаємодію митців материкової частини республіки та діаспори тощо.

Інформація цього збірника базується значною мірою на матеріалах західноукраїнських архівів, музейних фондів, матеріалів, надісланих представниками українського зарубіжжя, тому до наукового обігу авторами введено чимало нових прізвищ, імен, творів, фрагментів рукописів нот, листувань тощо, чим розширено обрії вивчення вітчизняної культури. Авторський склад залишається майже постійним упродовж багатьох років, тому структура кожного випуску нагадує розлогі колективні монографії. Чимало авторів збірника завершили свої дисертаційні дослідження, відбулися як дослідники сучасної вищої школи.

„Актуальні питання культурології” – науковий збірник, що включає переважно матеріали Всеукраїнських та міжвузівських науково-практичних конференцій: „Доля молоді у XXI столітті: духовний аспект” (2004 р., 59 учасників), „Молодь і проблема входження України у світовий культурний простір” (2005 р., 127 учасників), „Культуротворчий потенціал молоді і проблеми культурної інтеграції людства у XXI століття” (2006 р., 167 учасників із 32 ВНЗ), „Стан і перспективи культурної інтеграції людства у XXI століття” (2007 р., 186 учасників із 43 ВНЗ), „Культура XXI століття: стан, проблеми, перспективи” (2008 р., 217 учасників із 45 ВНЗ України, у т.ч. 32 національних), „Українська культура в умовах глобалізаційних трансформацій” (2009 р., 265 учасників із 39 ВНЗ України). Загалом у роботі цих конференцій, згідно сформованих програм, взяло участь понад 1000 осіб, що дало змогу достатньо широко обговорити різноаспектну культурологічну проблематику, зокрема й регіональну.

У шести розділах збірки (друкується у 2-х томах кожен випуск) концентрується культурологічна інформація достатньо широкого сальдо. Декілька розділів кожного випуску відведено й матеріалам регіонального культурно-мистецького спрямування – трансформаційні процеси у народній творчості, жанрово-видова структура художньої культури, народне та професійне виконавство і його еволюція в сучасних умовах та історико-мистецька жанрово-видова ретроспектива на українських теренах тощо. Значна частка матеріалу охоплює педагогічну проблематику, базовану на мистецьких зразках у різних освітніх системах, закладах та історичних періодах.

Крім вищезазначених збірників, окремі розвідки мистецтвознавчої проблематики, однак подані в іншому – історико-культурному контексті, зустрічаються і в багатьох випусках ще одного наукового збірника, засновником якого є університет, – „Актуальні питання вітчизняної та всесвітньої історії”: наукові записки РДГУ (за останні 8 років вийшло друком 15 випусків).

Аналізовані вище збірники відрізняє широкий науково-допоміжний апарат, належне редагування, професійний підхід до випуску кожного тому.

Чимало результатів науково-дослідної діяльності репрезентується сьогодні в різноманітних збірниках без чітко визначеного спрямування та періодичності випуску. Однак бажання їх авторів долучитися до розробки історико-культурологічної проблематики

непереборне. У цьому зв'язку слід наголосити й на матеріалах, зосереджених у науковому збірнику „Волинь моя”: журналі міжнародного громадського об'єднання „Волинське братство”, що друкується вже декілька років столичним видавництвом „Київська правда” і часто вміщує на своїх шпальтах місцеву культурно-мистецьку проблематику.

Волинські терени – це край, де новітня доба започаткувала відродження різноманітних товариств, частина з яких (як от „Товариство дослідників Волині”) продовжила традиції своїх попередників, заснованих на початку ХХ століття у Житомирі. Решта виникла, враховуючи досвід собі подібних. І хоча їх ефективна діяльність була більш помітною на початку 90-х років, коли увага акцентувалася виключно на історичних та політико-ідеологічних чинниках, проте згодом вони через брак коштів, відсутність ентузіастів, незацікавленість самої держави у цьому процесі, спаданні ейфорії перших років незалежності тощо дещо уповільнили свою роботу. Однак час від часу їх зусиллями здійснюються помітні кроки на культурній ниві, як, приміром, це робить науково-краєзнавче товариство „Спадщина”, що є ініціатором декількох наукових конференцій: „Острог на порозі 900-річчя” (1990-1992 рр.), матеріали яких вийшли друком у 1992 році у 2-х частинах та інших подібних заходах, проведених у більш пізній період.

Аналогічні заходи притаманні й Волинському та Рівненському обласним товариствам краєзнавців з низкою науково-практичних конференцій в їхньому активі (на тему „Велика Волинь”) під загальною рубрикою надрукованих згодом матеріалів „Минуле і сучасне Волині: краєзнавство: історія, здобутки, перспективи”, „Минуле і сучасне Волині. Олександр Цинкаловський і Волинь”: матеріали ІХ міжнародної наукової історико-краєзнавчої конференції, тематичні збірники яких друкувалися в Житомирі, Луцьку, Хмельницькому, Ізяславу, Рівному у 1991-1996, 1998 роках. У друках зазначених вище товариств оприлюднювали культурно-мистецьку тематику регіонального характеру чимало дослідників із Острога, Луцька, Дубна, Києва, Дніпропетровська, Мелітополя, Рівного – Я.Боднарчук, Р.Михайлова, А.Лініченко, О.Сидор, І.Пашук, Ю.Нікольченко, О.Огнева, П.Обухович та ін.

Згадаємо й збірку „Дубровиці – 1000 років”: збірник матеріалів науково-практичної конференції до 1000-ліття першої писемної згадки міста, що вийшла друком у 2005 році, де також є окремі оригінальні розвідки історико-мистецького спрямування, пов'язані із проблематикою, взятою нами до розгляду (І.Пашук, Р.Михайлова, В.Войтович, О.Михайлишин та ін.).

„Архітектурна спадщина Волині” [7] – ще один збірник наукових праць, присвячений ХVІІ Всеукраїнському конкурсу-огляду дипломних проектів вищих архітектурних та мистецьких шкіл України, де крім, власне, самих проектів, вміщено й аналітичні статті мистецтвознавчого спрямування окремих дослідників нашого краю (П.Ричкова, Б.Колоска, О.Михайлишин, М.Смолина та ін.).

„Волення з Волині” – релігійно-суспільне видання Римо-католицької Луцької Дієцезії: двомісячник, що друкується з 1994 року і охоплює виключно питання церковні, однак час від часу тут також зустрічаються наукові розвідки Я.Боднарчук, згаданої вже О.Михайлишин, В.Рожка та ін., метою яких є розгляд сакрального портретного живопису, іконопису, художніх зразків, використаних в оформленні садово-паркового мистецтва волинських теренів ХVІІІ-ХІХ століть, архітектурній спадщині Волині, сучасних культурно-мистецьких процесів тощо.

До переліку періодичних видань, що виникли на хвилі національно-культурного піднесення слід віднести й наукові збірники, що друкуються Рівненським обласним краєзнавчим музеєм (РОКМ) (із 1996 р.) [8] і включають, крім фахової, музеєзнавчої проблематики, чимало матеріалу, що становить наш професійний інтерес і зібраних в окремому мистецтвознавчому розділі (мистецька спадщина у музейних фондах, іконописне малярство Волині в музейних зібраннях, питання реституції, атрибуції художніх пам'яток, творчий доробок окремих особистостей, Рівненська та Луцька колекції Волинської ікони тощо). Чимало дослідників, що є авторами статей у збірниках РОКМ, знаходяться за межами Рівного, втім вивчають саме

художню спадщину Волині, тож їх бачення культурно-мистецьких проблем теж видається достатньо актуальним. Чимало цінної інформації у контексті нашого бачення питання зберігає вип. 4, де опубліковано матеріали стосовно сучасного стану досліджень Волині і Полісся [9].

Окреслену проблематику продовжують й епізодичні збірники, що публікуються викладацьким складом інституту мистецтв РДГУ [10] з нагоди певних мистецьких подій (переважно Всеукраїнських конкурсів виконавців на духових та ударних інструментах, які передбачають й проведення науково-практичної конференції), ювілеїв, окремих етнографічних експедицій тощо. Основний їх напрям – здобутки переважно в ділянці інструментального виконавства, аранжувань, інструментовок, інтерпретації окремих, загальновідомих музичних творів та інші суто технологічні питання музичного мистецтва (адже сьогодні в Україні фактично припинено друк музикознавчої та, особливо, нотної літератури, тож подібні збірники й залишаються чи не єдиною формою обміну професійними думками). І лише поодинокі розвідки авторів цих збірників торкаються історико-мистецької проблематики.

Цінна мистецтвознавча інформація в контексті історико-краєзнавчого контексту подекуди зустрічається й у наукових краєзнавчих збірниках, що друкуються з нагоди ювілеїв окремих міст краю – Корця, Дубровиці, Дубна, Сарн, Пересопниці та ін., а також у збірниках історико-культурних заповідників Рівненщини [11]. Це, переважно, матеріали, що стосуються локальних культурно-мистецьких характеристик окремих осіб, художніх колективів чи мистецьких зібрань, висвітлення ролі того чи іншого виду мистецтва, особистості на значному краєзнавчому тлі. Тут зібрані матеріали й про керамічні традиції Корця, фарфорове виробництво Волині, спробу їх відродження, аматорський художній рух у краї, напрями розвитку декоративно-ужиткового мистецтва, що відроджуються на Рівненщині, форми культурно-мистецької діяльності населення загалом тощо. У подібних збірниках розміщується, як правило, культурно-мистецька інформація, що фактично не знаходить собі місця у мистецтвознавчій (професійній) періодиці чи монографічній літературі, а отже є чи не єдиним джерелом збереження інформації про розмаїття форм духовного життя в краї.

І хоча частина з аналізованих матеріалів (за виключенням інформації видань історико-культурних заповідників) має чимало хиб стилістичного, граматичного, подекуди й історичного та надмірно емоційного характеру стосовно тієї чи іншої події місцевого гатунку або її ролі в структурі духовної культури України, проте зосереджений тут матеріал складе згодом добре підґрунтя для подальшого вивчення культурно-мистецьких процесів держави і підготовки багатотомних праць з історії вітчизняної культури, яких так бракує сьогодні. Тим більше, що вже сьогодні окремі їх (історико-культурних заповідників – С.В.) відділи друкують каталоги мистецьких робіт за матеріалами своїх фондів, як це здійснив, приміром, художній відділ Державного історико-культурного заповідника м. Острога (доробок художника В.Мельничука).

В окремий блок слід винести інформацію, що зберігається у різноманітних збірниках кафедри музичного фольклору РДГУ, надрукованих за редакцією Ю.Рибак, що входить до складу творчої групи, заснованої при Львівській національній музичній академії ім. М.Лисенка з питань дослідження Полісся - Проблемній Науково-Дослідній Лабораторії Музичної Етнографії та збірниках, що редагує В.Ковальчук. Хоча це переважно збірники етнокультурної проблематики, значний обсяг інформації вони мають і з питань музикознавства, мистецьких традицій, практики інструментального виконавства тощо. Тут збирається яскравий матеріал стосовно створення майбутнього атласу фольклорної культури Полісся [12]. Про це неодноразово йшлося й на сторінках згаданих наукових збірників „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку” (вип.11-12-13) та „Актуальні питання культурології” (вип.8).

Наукові збірники Острога виходять друком переважно під патронатом Національного університету „Острозька академія”. Вони так само, як і збірники Рівненського інституту слов’янознавства Київського славістичного університету та Міжнародного економіко-гуманітарного університету ім. С.Дем’янчука, хоча й мають достатньо широку дослідницьку

проблематику (серії „Філософія культури”, „Культура і соціальні комунікації”, „Проблеми культурної ідентичності” тощо), проте мистецькі питання фактично оминають.

Національно-культурні процеси стимулювали й музейні установи області значно активізувати науково-дослідну діяльність, свідченням чого є започаткований ними друк власних наукових видань, що дає змогу їм активніше брати участь і у цій ділянці культурної творчості. Ця риса притаманна і згаданому вже неодноразово у наших публікаціях РКМ, і державним історико-культурним заповідникам міст Дубна та Острога – „Острозький краєзнавчий збірник” (з 2004 р.) та літературно-мистецько-краєзнавчий альманах „Над Ікрою-рікою” (з 2007 р.). І хоча там друкуються переважно музеєзнавчі матеріали, втім у них є також чимало інформації, яка нас цікавить із професійної точки зору [13].

Та й загальна статистика, подана зазначеними вище установами, засвідчує, що у науковій сфері сучасної України вони також посідають своє осібне місце. Приміром, якщо у 2005 році співробітниками цих (рівненських – С.В.) музейних установ було надруковано 125 наукових праць, то вже на початок 2009 року їх загальна кількість становила 174 одиниці [14]. А державний історико-культурний заповідник м. Дубно лише у 2008 році організував міжнародну наукову конференцію „Чехи і Дубенщина” та науково-теоретичну конференцію „Історико-культурна спадщина Дубна: правові, історичні, мистецькі і музейні аспекти” і видрукував відповідні збірки їх матеріалів. Його співробітники є ініціатори підготовки й навчального посібника з краєзнавства.

Регулярно Всеукраїнські науково-практичні конференції проводять і співробітники РОКМ.

Акцентуємо увагу й на матеріалах ще одного збірника, який вже формується зусиллями кафедри культурології РДГУ та Рівненської обласної наукової бібліотеки. Йдеться про матеріали міжнародної науково-практичної конференції „Волинь історична” (час проведення – вересень 2010 р.), мета якої зібрати матеріали дослідників різного сальдо наукового пошуку, утім об’єднаних спільною проблематикою достатньо широкого часового та тематичного періоду. Сподіваємося, що це значно розширить інформацію про наш терен навіть в умовах програми з однойменною назвою, зібраною Рівненською ОНБ. Принаймні, перші мистецькі розвідки, що надходять до редколегії, це засвідчують повною мірою.

Згадаємо й достатньо оригінальну працю під загальною назвою „Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся” (видрукувану до 70-річного ювілею створення Рівненської області), що побачила світ на початку 2010 року завдячуючи фінансовій підтримці обласної державної адміністрації та „Декоративно-ужиткове мистецтво Рівненщини” (ця серія друкується вже чимало років у різних варіантах назв зусиллями РДГУ, Палацу дітей та молоді, Товариства краєзнавців тощо). І хоча окремі положення в позиції її авторів та упорядника (зокрема формування проспекту видання, якості розміщеного матеріалу тощо) можуть викликати й певні заперечення, проте факт зібрання і оприлюднення подібної інформації має незаперечну користь.

Із певним застереженням до періодичних видань тотожного (культурно-мистецького) спрямування спробуємо віднести й серію (значною мірою суто біографічних) збірників, упорядкованих місцевим краєзнавцем, членом Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка, доц. РДГУ – Б.Столярчуком [15], друком яких поступово формується джерельна база стосовно окремих постатей, мистецьких колективів, художніх осередків чи явищ, що функціонували чи нині діють на Рівненщині. Цей матеріал, зібраний з повідомлень періодичної преси, особистих контактів упорядника з митцями, художніми керівниками колективів, а також по архівах установ культури і мистецтв, навчальних закладів тощо дає підстави побачити витоки й те соціально-культурне тло, на якому формувалася духовна культура сучасної Рівненщини. Згодом він повинен скласти широке підґрунтя для вивчення культурно-мистецького поступу регіону доби незалежності.

Завершуючи огляд наукових періодичних друків, слід звернути увагу на необхідність широкої презентації подібних видань. Адже вони досить часто знані лише серед незначної частки вітчизняної інтелігенції та студентства місцевих ВНЗ.

Тож, як свідчать наведені вище матеріали, національно-культурний поступ держави стимулював й активізацію наукового життя на регіональному рівні, в якому культурно-мистецький чинник посідає далеко не останню роль.

Сучасні умови диктують свої „правила гри” і в системі сприйняття відповідного мистецького продукту. І засоби масової інформації (періодична й наукова преса) посідають достатньо важливе місце в структурі доведення різноманітної інформації подібного ґатунку до особи, зокрема й інформації художньої, формуючи таким чином її (особи) естетичні смаки, певною мірою – ціннісні орієнтації, установки тощо. Важливе значення періодики (як складової ЗМІ) полягає ще й у тому, що вона виступає своєрідним „містком”, по якому інформація про професійне мистецтво, „високу” художню культурну практику швидше досягає широкого загалу і робить, таким чином, це мистецтво більш доступним, сприйнятливим цьому ж загалу в умовах відчутного занепаду професійної художньої освіти, інтересу до професійної (художньої) літератури тощо. Періодика дає, так би мовити, відповідний „кут зору” бачення проблеми.

А з іншого боку, періодика постійно підтримує (принаймні, повинна підтримувати) цей інтерес, ефективно впливаючи на рівень художньої свідомості населення. Саме цим певною мірою обумовлено і таке потужне зростання кількості періодичних видань на регіональному рівні, у яких культурно-мистецька проблематика постійно акцентується та розширення обсягу публікацій культурно-мистецького матеріалу. І хоча останнє меншою мірою стосується наукових часописів, оскільки коло їх впливу відносно локальне і спрямоване на достатньо обмежене за кількісним показником і вже підготовлене коло фахівців, проте загальні зауваження, висловлені вище, притаманні і їм.

Джерельні приписи

1. Див.: Романенко Г.О. Еволюція художніх і літературних об’єднань в Україні: історико-культурологічний вимір: монографія / Г.О. Романенко, В.М. Шейко. – К.: Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2008. – 208 с., а також численні розвідки І.М. Дзюби, М.Г. Жулинського, С.Д. Безклубенка та ін., вміщені у всеукраїнській періодиці останніх років.

2. Див.: Звіт у Рівненщині // Урядовий кур’єр. – 2009. – 15 вер.

3. Див.: Виткалов С.В. Культурно-мистецькі проблеми як об’єкт дослідження // Вісник державної академії культури. Вип. 25. – Харків: ХДАК, 2008. – С. 264-271; він же: Проблеми регіональної культури в контексті державного устрою країни. – Аркадія: Культурологічний та мистецтвознавчий журнал. – Одеса: національний політехніч. ун-т, 2008. – № 2 (20). – С. 58-61; Виткалов С.В. Театральне Рівне в періодичній пресі доби незалежності // Актуальні питання вітчизняної і всесвітньої історії: наук. зап. Рівненського держ. гуманітар. ун-ту. Вип. 14. – Рівне: РДГУ, 2009. – С. 150-156; Виткалов В.Г., Виткалов С.В. Культурно-мистецька панорама Рівненщини періоду незалежності // Аркадія: культурологічно-мистецтвознавчий журнал Одеського національного політехнічного університету, 2009. – № 2. – С. 3-11; Виткалов В.Г., Виткалов С.В. Культурологічна освіта як складова підготовки фахівців у контексті суспільно-історичних реалій // Кафедра культурології в структурі Рівненського державного гуманітарного університету. – Рівне: РДГУ, 2009. – С. 5-53 та ін.

4. Більш детально, див.: Реалізація державної політики в галузі культури. Аналітичний звіт Міністерства культури та туризму України за 2008 рік. – К.: ДАКККиМ, 2009. – 255 с.

5. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 1-15. – Рівне: РДК-РДГУ, 1995-2009.

6. Актуальні питання культурології: альманах наукового товариства „Афіна” кафедри культурології РДГУ. – Рівне: РДГУ, 2004-2009. – Вип. 1-8 (у 12 книгах).

7. Архітектурна спадщина Волині: зб. наук. праць. – Рівне: НУВГіП-М.Дятлик, 2008. – 167 с.

8. Див.: Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею. Вип. 1-8. – Рівне: Волинські обереги, 1996-2009.

9. Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею. Вип. 4. – Рівне: Волинські обереги, 2006. – 304 с.

10. Див., приміром: Історія становлення та розвитку духової музики в контексті національної культури України: мат. Всеукраїнських наук.-практ. конф. Вип. 1-4. – Рівне: Волинські обереги, 2005-2008; Динаміка фольклорного виконавства: мат. наук.-практ. конф. до 30-річчя кафедри музичного фольклору РДГУ. – Рівне: РДГУ, 2009; Мистецтво у духовному відродженні України: новації і перспективи. – Рівне: Волинські обереги, 2004. – 232 с.; Етнокультурна спадщина Волинського Полісся. Вип. 5. – Рівне: Перспектива, 2004. – 256 с.; Поліссязнавство. Наук. фольк.-етногр. студії. – Рівне: Волинські обереги, 2005. – 236 с. та ін.

11. Див., публікації у періодичній пресі з нагоди проведення у Корці науково-практичної конференції „Скарби української народної кераміки на Кореччині” // Вісті Рівненщини, 1993. – 12 бер.; 1 жовт.; Українець А. Поліські гончарі // Проблеми збереження матеріальної і духовної культури Полісся: мат. наук.-практ. конф. – Сарни, 1997. – С. 9-10 та ін.; Корцю 850 років: зб. матеріалів і тез наук.-практ. конференції. – Рівне-Корець, 2000. – С. 72-74; Яноші В. Корецький фарфор знала вся Європа // Там само. – С. 57-60; „Західне Полісся: історія і культура”: матеріали наук.-практ. конф. із нагоди 30-річчя Сарненського історико-етнографічного музею. – Рівне, 2004. – 274 с.; „Дубровиці – 1000 років”: зб. мат. наук.-практ. конф. до 1000-ліття першої писемної згадки. – Дубровиця, 2005; „Історико-культурна спадщина Дубна: правові, історичні, мистецькі і музейні аспекти”. – Дубно, 2005; Висоцьк: з глибини віків до сьогодення (1000-річчя історичної згадки, археологічні документи). – Рівне: Волинські обереги, 2005. – 180 с.; „Західне Полісся: історія та культура”: мат. краєзн. конф. до 60-ліття утвор. Зарічнянського р-ну. – Рівне, 2006. Вип. 2. – 204 с.; Острозький краєзнавчий збірник. – Острог, 2008; „Там, де Ікви срібні хвилі плінуть...”: мат. міжнар. наук.-теор. конф., присвяченої україно-польським взаєминам на Дубенщині. – Дубно, 2005; „Над Іквою-рікою”: літературно-мистецький-краєзнавчий альманах. – Дубно, 2007; „Магдебурзькому праву у місті Дубні – 500 років”: мат. міжнар. наук.-теор. конф. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2007 та ін.

12. Лірницькі пісні з Полісся: матеріали до вивчення лірницької традиції / Записи, впоряд. і прим. О.Ф. Ошуркевича; нотні транскрипції Ю.П. Рибак. – Рівне, 2002; Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне, 2002-2009 та ін.

13. Див.: Виткалов С.В. Музей як форма збереження історико-мистецької пам’яті в умовах сьогодення // Аркадія: Культурологічний та мистецтвознавчий журнал. – Одеса: національний політехніч. ун-т, 2010. – № 2 (24).

14. Більш детальну статистику, див.: Експрес-випуск „Про діяльність музеїв Рівненщини” // www.oblast.rivne.com від 6.04.2009. – № 06-2-09/209.

15. Див.: Столярчук Б.Й. „Фольклористи Рівненщини”. – Рівне, 1995. – 75 с.; він же: „Митці Рівненщини”: енциклопедично-довідкове видання. – Рівне: Ліста, 1997. – 279 с.; Він же: „Тетяна Перенчук. Записки. Спілкування. Діалоги”. – Рівне: вид. О.Зень, 2007. – 248 с.; Він же: „Контрабасисти Рівненщини”. – Рівне, 2008. – 79 с.; Він же: „В’ячеслав Старченко. Спогади, матеріали, документи”. – Рівне, 2008. – 132 с.; він же: „Валентин Колосов – живописець і скульптор”. – Рівне, 2009. – 87 с.; він же: „Дорогобужу на Волині – 925”. – Рівне, 2009. – 156 с.; він же: „Ритми рівненського джазу”. – Рівне, 2009. – 168 с. (у співав. з О.Гайдабурою); він же: „І.Ф.Жилінський: ...Як це було: театральне життя Рівненщини. Витоки та сьогодення”. – Рівне: вид. О.Зень, 2010. – 253 с. та ін.

16. Див.: Новини краєзнавчої літератури. Поточний бібліографічний покажчик за 1998 рік. – Рівне: ОНБ, 1999.

Резюме

Розглядаються питання культурно-мистецького життя Рівненщини доби незалежності на сторінках місцевих періодичних видань, зокрема й фахових часописів.

Ключові слова: культурно-мистецьке життя, Рівненщина, наукова періодика, часописи.

Summary

The questions of cultural and art life of edge of time of independence on the pages of local magazines are examined, in particular and professional magazines.

Key words: cultural and art life, scientific periodicals, magazines.

СЕМЕН ЛАСТОВИЧ-ЧУЛІВСЬКИЙ – ТЕОРЕТИК І ПРАКТИК УДОСКОНАЛЕННЯ БАНДУРИ В УКРАЇНСЬКОМУ ЗАРУБІЖЖІ (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИТЦЯ)

Проблеми походження кобзарського інструментарію завжди залишалися серед кола актуальних питань для фольклористів і музикознавців, оскільки визначали характер і еволюцію репертуару кобзарів-бандуристів, техніки гри, виконавських традицій і стилів. Упродовж XX ст. форма і стрій бандури став предметом розгляду в наукових і теоретично-методичних роботах як фольклористів, музикознавців, так і бандуристів-виконавців України і діаспори – Ф.Колесси, К.Квітки, П.Конопленка-Запорожця, З.Штокалка, С.Ластовича-Чулівського, А.Омельченка, Р.Левицького, П.Іванова, І.Шрамка, В.Мішалова, А.Горняткевича, І.Зінків, Н.Брояко, О.Ваврик, В.Кушпета та інших, у т.ч. й автора статті.

Актуальність інструментознавчої проблематики на сучасному етапі обумовлюється її зв'язком із виконавською практикою, репертуаром, що визначають засади академізації бандурного мистецтва. Проте аналіз бандурного інструментарію в українському зарубіжжі залишається маловивченою сторінкою. Це і зумовило **мету** пропонованої статті – дослідження постаті бандуриста і майстра бандур Семена Ластовича-Чулівського, визначення теоретичних засад запропонованих ним конструктивних удосконалень бандури та їх практичне втілення в інструментах.

Попередні публікації про С.Ластовича-Чулівського (В.Мішалова [15], Б.Шарка [19], [20]) носять інформативний характер, не містять наукових узагальнень напрямів його діяльності в контексті бандурного мистецтва України та діаспори. Новизна статті визначається введенням до наукового обігу відомостей про С.Ластовича-Чулівського (як бандуриста і майстра інструментів), його обробок народних пісень та танців¹, машинописів його теоретичних робіт та фото креслень бандур².

Семен Ластович-Чулівський народився 4 листопада 1910 р. у с.Чайковичі (тепер Самбірського району) на Львівщині в заможній багатодітній родині священика, родовід якої з багатой західноукраїнської шляхти. Закінчив академічну гімназію у Львові в 1930 р., був активним організатором хорів (світських й церковних) та драматичних гуртків. Семен ще у молоді роки виявляв неабиякі здібності до малювання (картин і декорацій), спорту (футболу), музики. Знайомство з відомим бандуристом К.Місевичем стало символічним для молодого митця. Він вчиться майстрування бандури у К.Місевича, освоює інструмент самотужки (Див. фото 1). Пізніше вивчав гру на бандурі у відомій в Галичині бандурній школі Юрія Сінгалеви́ча, де активно виступає з концертами (Див. фото 2).

Школа бандуристів Юрія Сінгалеви́ча розпочала свою діяльність у 1934-1935 роках. Ю.Сінгалеви́ч (1911-1947 рр.) – інженер, бандурист, педагог, організатор культурно-мистецького життя на Львівщині. Його захоплення бандурою, після ознайомлення з підручником Г.Хоткевича, виданого у Львові в 1909 році, визначило мету і основну справу його життя [6]. Слід зауважити, що для бандуристів Галичини не було можливості навчатися в офіційних музичних закладах, оскільки бандура в той час лише починала своє входження до інструментів академічного напрямку, тому школа Сінгалеви́ча мала приватний характер. У репертуарі Сінгалеви́ча чимало історичних пісень, побутових, жартівливих, інструментальних творів у власних обробках, декілька історичних кобзарських дум. Концертні виступи Ю.Сінгалеви́ч супроводжував бесідами про кобзарське мистецтво. Організовував щорічні концерти, присвячені роковинам Т.Шевченка, на яких виступав і сам, і в складі ансамблів, якими керував.

Юрій Сінгалеви́ч проявив себе як чудовий педагог та організатор. У кобзарській школі він не тільки вчив грати на бандурі, але й навчав мистецтва виготовлення інструмента, знайомив з історією виконавства, показував гру на таких народних інструментах, як ліра,

торбан, старовинна кобза. Мав колекцію старовинних інструментів, які прикрашали інтер'єр його кімнати. Крім того, Сінгалевич активізував учнів до самостійних обробок, творчості, імпровізації. Невипадково, що майже всі його учні посіли помітне місце у бандурному мистецтві ХХ ст., зокрема в українському зарубіжжі.

Крім своєрідного галицького способу гри, Сінгалевич навчав їх виконувати твори харківським способом. Він підтримував творчі контакти з волинською групою бандуристів на чолі з Костем Місевичем, до якої входили і кубанці Федір Діброва, Дмитро Гонта, Данило Щербина, які після розпаду „Кобзарського хору” В.Ємця осіли в Галичині. Співпраця С.Ластовича-Чулівського з бандуристами-виконавцями, майстрами інструментів вплинула на формування у нього особливого ставлення до інструмента, системи поглядів на форму і стрій бандури, її призначення в житті українського народу. Саме тоді, коли його побратим по школі Сінгалевича Зіновій Штокалко запланував видання власного підручника та репертуарного збірника для бандури, Семен починає обробляти народні пісні. Пізніше він продовжить цю працю в еміграції, а пісні увійдуть до його авторського збірника [10].

У 1939 р. Семен Ластович-Чулівський був арештований органами НКВС. Період перебування в тюрмі у Львові суттєво підірвав його здоров'я. Незабаром йому вдалося втекти за р. Сян і певний час переховуватися. Тим часом навесні 1941 року вся його родина (батько, мати, сестра Марта, брат Петро) була арештована і вивезена до Сибіру.

Вже під час німецької окупації, з метою збереження національної культури, Семен Ластович-Чулівський грав у бандурних ансамблях разом із С.Ганушевським, С.Малюцюю, Ю.Сінгалевичем, Г.Бажулом, а потім із З.Штокалком, Я.Бабуняком, В.Юркевичем та Г.Смирним. Паралельно приватно викладав гру на бандурі (серед його учнів, за спогадами сестри Марти, – Олесь Чайківський). У березні 1943 р. у Львові, в Інституті народної творчості відбувся з'їзд галицьких бандуристів, що зібрав 13 учасників, більшість з яких належали до ансамблю Ю.Сінгалевича, серед них і С.Ластович-Чулівський. Було організовано кілька концертних виступів солістів, ансамблів та об'єднаного колективу (під диригентурою о.С.Сапруна).

Вагомо підтримував виступи бандуристів Кабінет музики при Інституті народної творчості у Львові. За підтримки ІНТ відбулася велика подія для міста (листопад, 1943 р.) – виступ Капели бандуристів ім. Т.Шевченка (керівник Г.Китастих). Вечір-дебют капели перетворився на святкову зустріч львівської громадськості із бандуристами різних регіонів.

У 1944 році С.Ластович-Чулівський вступає до складу Української Капели Бандуристів ім. Т.Шевченка під керівництвом Григорія Китастого. Разом із нею восени 1944 р. покидає Україну, виїждить до Німеччини. На початку 50-х років він захворів на туберкульоз. Через неправильне лікування та надмірну дозу ліків поступово став глухнути. Погіршення здоров'я внаслідок перенесеного туберкульозу унеможливило практику Семена Ластовича-Чулівського не лише як виконавця-бандуриста, але й педагога. Саме тому вся його наступна діяльність пов'язана із збором та обробкою теоретичних матеріалів, написанням фахових узагальнень методики гри на бандурі, а найважливіше – виробництвом бандур. Відомості про його мюнхенський період життя скупі, оскільки він вів особливий спосіб життя, спілкувався з обмеженим колом людей. Неабияку допомогу в останні роки життя йому надавав відомий співак-бандурист із Мюнхена Богдан Шарко [5], який став й організатором поховань та збору коштів на надгробок могили митця. Помер С.Ластович-Чулівський 4 березня 1987 року. Похований у Мюнхені на цвинтарі Вальдфрідоф.

Відомості про С.Ластовича-Чулівського вперше опубліковані в журналі „Бандура” В.Мішаловим та Б.Шарком. А з інструментом С.Ластовича-Чулівського в Україні вперше познайомилися завдяки виданню 1992 року „Кобзарського підручника” З.Штокалка. Поява підручника стала відкриттям як для молодих бандуристів України, так і для багатьох зацікавлених майстрів. Адже переважаючий чернігівський (київський) спосіб гри, а відповідно й інструментарій, не давав уявлення про широкі можливості бандури, що ґрунтувалися на засадах харківського способу гри. Редактор видання п.А.Горняткевич сподівався, що „після виходу у світ „Кобзарського підручника” Зіновія Штокалка його

бандура набуде широкого розповсюдження й в Україні...”, харківська бандура „має стати альтернативним інструментом і існувати поряд, незалежно” [21; 45].

З.Штокалко рекомендував користувачам свого підручника для гри інструмент конструкції С.Ластовича-Чулівського. Пропонований інструмент – вдосконалена бандура харківського типу, що має 14 басів та 32 приструнки, містить систему індивідуальних перемикачів – на кожній струні (Див. фото 3).

Саме харківський тип інструмента С.Ластовича-Чулівського, використаний З.Штокалком, став основою для практичного аналізу в підручнику способів гри на бандурі (харківського, полтавського і київського) та узагальнення досліджень кобзарських строїв. Тому не випадково Штокалко констатує: „...підставова кобзарська табулятура має більш стандартизовані звукоряди, яким характерна особлива діятоніка. На базі цієї діятоніки допущена вільна мелодична надбудова зі своїми законами мелодики та гармоніки, що не раз протирічать європейським музичним законам” [21; 145]. Кобзарські, „лебійські” строї стають не лише результатом теоретичного аналізу, але й пропозицією для виконавської практики учнів, поряд зі строями сучасної („модерної”) бандури, способом перемикання, правилами настороювання інструмента на базі його харківського типу, удосконаленого С.Ластовичем-Чулівським.

Власне особисто Семену Ластовичу-Чулівському належать три важливі теоретичні роботи: дві – стосовно конструкції інструментарію, одна – практична (збірник пісень і мелодій з техніко-виконавськими коментарями). Перша з них, невелика за обсягом, носить назву „Листи про бандуру” [11]. Написана вона впродовж 1955-1956 років у формі листів на прохання одного з учнів Зіновія Штокалка, Мирослава Дяковського (США), який зацікавився виробництвом бандур. Саме М.Дяковський вже наступного року найважливіші узагальнення з адресованих йому листів упорядкував та видав окремою брошурою (див. фото 4) „з надією, що вона хоч частинно задовольнить потреби і зацікавлення бандурофілів” [11; 1].

Автор листів, класифікуючи інструменти за типами (способами гри) – харківським (полтавським) та чернігівським, паралельно відзначає потребу в укріпленні деки чернігівської бандури для утримування натягу більшої кількості приструнків (основного ряду і додаткового – хроматичного). Також аналізує потребу капел бандуристів в інструментах різної величини (і, відповідно, строю), вважаючи, що для капел інструменти повинні відрізнятися за кількістю басових струн і приструнків, що забезпечить багатотембровість звучання колективу.

Детально С.Ластович-Чулівський визначає матеріал деревини для виготовлення інструментів, враховуючи як національні традиції, так і можливості українців-емігрантів в Європі та Америці: для коряка бандури – верба, клен, пташиний клен, явір, американський білий дуб; для верхньої деки – різні сорти смереки і ялинки. Для дорогих інструментів (індивідуального замовлення) або ж для декорування рекомендує використання магагоні, палісандра, фіолетово-чорного клена. Автор вводить поняття „музикальності” дерева, яке можна визначити шляхом ретельного відбору матеріалу і простукування дерев’яним молотком.

С.Ластович-Чулівський обґрунтовує пропорції форми, величини, товщини коряка і кількості струн, їх розташування. Він пропонує виготовлювати нижню деку не цільну, довбану, а клеєну з двох частин, зі стінками і боками, а окремо доклеювати або кріпити гриф інструмента. Автор вважає найголовнішою таємницею інструмента, в т.ч. бандури, розташування поперечниць, які скріплюють верхню деку і розподіляють звукову вібрацію по ній рівномірно. Він зауважує: „...багато інших комбінацій із різними вимірами поперечниць... кожен майстер робив по своїй вподобі і здібності... Це тим сумнійше, що якраз правильне розміщення поперечниць, їх величина, товщина, як і число (кількість) мають незвичайно великий вплив на добре функціонування дейки (верхньої деки – В.Д.) і цілого інструменту...” [11; 15]. Автор зауважував й індивідуальний підхід до кожного інструмента на стадії його завершення – вкладання „душ” (кілочків між верхньою та нижньою деками), що зумовлювалося тривалими пошуками майстра і його акустично-слуховою майстерністю: „...при допомозі душ можна весь інструмент зробити в 3-4 рази звучнішим і сильнішим – іще важливіше вирівняти усі голосові партії усього інструменту, – так, що бандура звучить

тоді вповні гармонійно...” [11; 17].

С.Ластович-Чулівський запропонував і новий спосіб кріплення струн, щоб не допускати їх „заламування”, а витримування в єдиній площині вібрації.

Окрему сторінку роботи автор приділяє введенню хроматизму на бандурі, зауважуючи понад 14 його способів від часів Г.Хоткевича, і віддаючи незаперечну перевагу механізму братів Петра і Олександра Гончаренків, які запропонували індивідуальні перемикачі на струнах.

1959 року в Нью-Йорку побачила світ ще одна праця С.Ластовича-Чулівського – „Збірник українських народних пісень і мелодій для бандури: репертуар пісень і мелодій для голосу і бандури з полегшеним способом самонавчання” [10]. Збірник, упорядкований М.Дяковським, носить комплексний характер – як підручник та репертуарний збірник. Планувалося, що до друку будуть підготовлені ще два випуски з ускладненими творами, проте цим задумам не судилося втілитися в життя. Автором визначався збірник як „перша спроба в ділянці кобзарського мистецтва... засвоїти добірний і цінний кобзарський репертуар для дальшого поступу і росту” [10; 1].

Збірник С.Ластовича-Чулівського поділений на дві частини – техніко-методичну та практично-репертуарну. Перша „Завваги, пояснення і поучення” містить 5 розділів, серед яких „Загальні завваги про репертуар пісень і мелодій”, „Вступні завваги перед навчанням гри і виучуванням репертуару”, „Способи гри на бандурі правильним положенням руки та ударів пальців об струни”, „Деякі нотні знаки для бандури, їх значення та спосіб виконання”, „Кінцеві практичні поради як вивчати поданий у збірнику репертуар”. Крім того, автор додає таблиці строїв бандур (чернігівського і харківського типу), а у заключному слові пропонує своєрідні моральні заповіді – „істини-дороговкази на кобзарському шляху”.

Перша частина збірника має характер методичного підручника. Семен Ластович-Чулівський орієнтує початківців на чернігівський спосіб гри та тип інструмента, лише в окремих творах пропонує елементи харківського способу та його комбінування з чернігівським. Автор застосовує принцип поступового ускладнення позицій рук, апікатури, фактури, тональностей. Він пропонує 10-пальцеву апікатуру для правої руки, описує два способи гри лівою рукою на басах (що різнилися апікатурою і положенням руки). Підтримуючи позицію Гната Хоткевича, підкреслює значення для тембру гри положення нігтя, пучки, сили кожного пальця на руці, місця контакту пучки зі струною. Автор збірника зауважує можливості „вдаряти струну у всіх її місцях (від кобилки до обичайки) для надзвичайного багатства прецінної модуляції звуків” [10; 6]. Пропонуючи основи засвоєння інструменту типовими для бандури прийомами гри (арпеджіо, глісандо різних видів, тремоло – 4 способами, мелізмами), автор визначає і особливості строю інструментів, значення в грі особливих лебійських (кобзарських) строїв.

Усі включені до збірника пісні та танці становлять неперервний комплекс освоєння інструмента з різноманітними типами фактури як акомпанементу, так і інструментальної гри. Репертуар пристосований для всіх типів бандур і охоплює 22 твори переважно жартівливого, танцювального характеру. Кожна з пісень має методичні коментарі та роз’яснення. Більшість пісень – обробки самого Семена Ластовича-Чулівського народних зразків (кубанських „Гей, у мене був коняка”, „Ой при лужку”, історичних „Про Морозенка”, „Про Сагайдачного”, „Ой у полі вітер віє”, популярних „Взяв би я бандуру”, „Про русина й польку”, „Чи ти милий” та ін.) та пісень на авторські тексти („Невдалий обід” на сл. С.Руданського, „Коли втомлений” на тексти до Божої матері). Крім того, до збірника увійшли твори представників бандурного мистецтва першої половини ХХ ст. – Василя Ємця („Комарик”), Данила Щербини („Шумка”), Костя Місевича („Стоїть явір”, „Подільський козачок”, „Метелиця”), Михайла Теліги („Про Залізняка”), Зіновія Штокалка („Ой дивися дядьку”) та інших. Ці художні зразки є не лише методично обґрунтованими кроками поступового навчання гри на бандурі, але й прикладом репертуару галицьких бандуристів 30-40-х років.

Семен Ластович-Чулівський на базі запропонованого репертуару вибудовує поетапну методику вивчення пісень і танців як власний алгоритм опанування інструмента.

Використовує він для цього і традиційні методи: кількарразового повторення, гри партій окремих рук, гри в повільному темпі, окремого опанування партій вокалу і акомпанементу, особливої увагу до ритмічної та аплікатурної сторони фактури.

Автор збірника вважає кобзарське мистецтво „божеським первнем, який має силу ушляхетнювати людину, її серце і душу” [10; 15]. Для Ластовича-Чулівського очевидним було традиційне українське спрямування репертуару бандуриста як „найбільш виразіше”. Проте він лояльно ставився і до перекладів на бандурі, для яких рекомендував твори на основі народних мелодій пісень та танців, із репертуару таких інструментів, як лютня, гітара, арфа, цитра, клавсин, фортепіано, з якими бандура має близькі звукові та технічні спроможності [10; 15].

Автор наголошував, що історія кобзарства не лише пов’язана з давньою історією України, але й з новітньою, підкреслюючи її особливу роль в середовищі легіонів УСС, вояків УПА. Свою місіонерську роль як проповідника українського слова і пісні вона відіграла в місцях заслання і каторги українців, представляла нашу культуру на всіх континентах і країнах світу разом із мігрантами на чужині: „Вона голосить чужинцям добре ім’я і славу України, а вигнанцям-емігрантам служить розрадою в тузі, зберігає і зпхоронює їх і їхні родини від винародовлення, щоб не пропали для України” [10; 16].

Наступна теоретична праця С.Ластовича-Чулівського „Кобза-Бандура” мала підсумовуючий характер і написана впродовж 1964-1966 рр. у Мюнхені. Складається вона з 2 томів, її обсяг (653 сторінки тексту та численні таблиці й ілюстрації) вражає не лише загальним масштабом роботи, але й широтою напрямів його досліджень [12].

У першому розділі розглянуто походження кобзи-бандури, новітнє кобзарство, проблему хроматизму на бандурі, способи гри на ній, проблеми розвитку бандури в Україні, її розвиток в еміграції, майстрів бандури.

Другий розділ носить технічний характер, розглядає інженерні параметри виробництва бандури, зокрема, матеріали для її виготовлення (дерево, лаки, фарби, шліфування), порядок майстрування, специфіку підбору струн для інструмента та їх кріплення. Крім того автор порівнює бандуру з іншими спорідненими інструментами у площині історії, виробництва, акустичних властивостей і можливостей, визначає наукові засади аналізу звукової вібрації.

Третій розділ „Конструкція сучасної бандури та проблема її удосконалення” – наймасштабніший за обсягом (понад 300 сторінок). В ньому розглянуті всі сучасні автору варіанти конструкцій бандур в Україні та за кордоном; запропоновані для вирішення проблемні питання у виробництві й виконавстві на бандурі з метою її удосконалення. Автор аналізує полтавську (харківську) бандуру (братів Гончаренків, Г.Хоткевича, аналог в Україні), чернігівську бандуру (неудосконалену та удосконалену в Україні, власний зразок).

Семен Ластович-Чулівський пропонує власну типологію бандур: 1) за устроєм, пов’язаним із регіоном вжитку, способом тримання інструмента і гри на ньому, а в XX ст. додатково ще з іменем майстра; 2) за призначенням (дитячі й дорослі, для домашнього вжитку і концертні, „сольові” та оркестрові); 3) за строєм (діатонічним чи хроматичним). Аналізуючи типи поширених бандур, автор підкреслює змінність зовнішньої форми і величини інструментів, сфери їх використання – „народно-театральну” чи „академічно-оркестрову”.

Суттєвого значення Семен Ластович-Чулівський надавав акустиці в конструкції бандури, підкреслюючи її зближення з фізично-акустичними нормами і прикметами споріднених струнно-щипкових інструментів та клавішних (фортепіано, клавесин). На його думку, резонанс бандури – результат щільної взаємодії трьох складових: резонансу суміжних струн (обертонового ряду), резонансу повітряного простору в корпусі інструмента та резонансу дерев’яних частин. Автор виводить поняття „питомого” (власного) тону бандури, обґрунтовуючи їх „число і акордний порядок... від пропорцій резонансового тіла інструмента” [12; 466]. Він вважав, що „впливати та характер і тембр звучання бандури можна головно через збільшення або зменшення глибини корпусу” [12; 457].

Джерельна база роботи поділена на три групи: література з виробництва інструментів (в якій переважають сучасні автору німецькі видання та часописи); про кобзу-бандуру,

кобзарів-бандуристів і кобзарство, ліру і лірників; про українські пісні й думи. Серед першої групи важливе значення мають роботи з музичної технології, електроакустики, звукової структури музики, конструкцій чембало, скрипки, гітари, статті з більше як десятирічної підписки журналу „Instrumentenbau Zeitschrift” (німецького щомісячника 1955-1966 pp.).

Робота і до сьогодні залишається актуальною, хоча деякі її частини втратили своє значення.

Таким чином, Семен Ластович-Чулівський – знакова постать в історії бандурного мистецтва українського зарубіжжя. У його життєвому і творчому шляху розрізняємо два періоди: львівський (1910-1944 pp.) та мюнхенський (1944-1987 pp.). Перший період став визначальним для митця в його професійній присвяті бандурному мистецтву, він закладав основи синтезованого способу гри на інструменті, що об’єднував як ознаки традицій харківської школи гри, пропагованої Г.Хоткевичем, так і концертної манери, притаманної школі В.Ємця, що і визначило особливості галицької школи Ю.Сінгалеви́ча, т.зв. „галицького” способу гри. Саме у львівський період формуються основні напрями фахової бандурної діяльності С.Ластовича-Чулівського: виконавський, конструкторський, навчально-педагогічний.

Для мюнхенського періоду пріоритетним стає саме конструкторський напрям пошуків митця. Завдяки його послідовникам, зокрема, М.Дяковському, спадщина С.Ластовича-Чулівського не лише не загубилася, а набула поширення серед бандуристів українського зарубіжжя, доступна для вивчення. С.Ластович-Чулівський запропонував системний підхід до засад конструктивного удосконалення бандури в контексті органологічних пошуків майстрів середини і другої половини ХХ ст., що поєднує наукові засади розрахунків розмірів і пропорцій „резонансового тіла бандури” та його урівноваження в пропорційному співставленні до сили напруження „струнної маси” з практично-експериментальним використанням всіх фізичних, акустичних і статичних законів. Крім того, він визначив оптимальне репертуарне коло для початкового навчання гри на бандурі, враховуючи як традиції кобзарства, так і необхідні для опанування інструмента способи інструментальної гри та навички акомпонування.

Ім’я Семена Ластовича-Чулівського стоїть поряд із відомими майстрами бандур України (В.Тузиченка, О.Корнієвського, І.Скляра, В.Герасименка та ін.), а його діяльність – невід’ємна складова розвитку бандурного мистецтва ХХ ст.

Примітки

¹ Оригінал „Збірника українських народних пісень і мелодій” С.Ластовича-Чулівського автор статті опрацювала у фондах п.В.Луціва в Музеї історії Надвірнянщини (Надвірна, Івано-Франківська обл.).

² Автор статті висловлює вдячність п.Віктору Мішалову (Торонто, Канада), п.Богданові Шарку (Мюнхен, Німеччина) та п.Людвіні Москаль – сестрі С.Ластовича-Чулівського (Борислав, Львівська обл.) за надані матеріали і фото, що послуговували джерельною базою статті.

Джерельні приписи

1. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста / Н.Брояко. – Івано-Франківськ, 1997. – 150 с.

2. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні / О.Ваврик. – Тернопіль: Збруч, 2006. – 221 с.

3. Горняткевич А. Ще про одну кобзу /А.Горняткевич // Бандура. – 2001. – січень–травень. – № 75. – С. 52.

4. Дутчак В. Динаміка конструкцій бандури в Україні та діаспорі / В.Дутчак // Вісник Прикарпатського університету ім. В.Стефаника. Серія „Мистецтвознавство”. Випуск VI. – Івано-Франківськ: Плай, 2004. – С. 157-167.

5. Дутчак В. Богдан Шарко – співак-бандурист українського зарубіжжя / В.Дутчак // Вісник Прикарпатського університету ім. В.Стефаника. Серія „Мистецтвознавство”. Випуск

Х-ХІ. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2007. – С. 122-127.

6. Жеплинський Б. Юрій Сінгалевич і відродження кобзарського мистецтва в Галичині / Богдан Жеплинський // Наук. записки. Серія „Мистецтвознавство”. – Тернопіль-Київ, 2006. – № 1(16). – С. 19-22.

7. Зіньків І. Бандура як історичний феномен / І.Зіньків // Зписки НТШ: Праці Музикознавчої комісії. – Т. ССXLVII. – Львів, 2004. – С. 392-401.

8. Конопленко-Запорожець П. Кобза і бандура / П.Конопленко-Запорожець. – Вінніпег, Канада. – 1963. – 167 с.

9. Кушпет В. Самовчитель гри на старосвітських народних інструментах. Кобза О.Вересая, бандура Г.Ткаченка, торбан Ф.Відорта / В.Кушпет. – К.: Літсофт, 1997. – 148 с.

10. Ластович-Чулівський С. Збірник українських народних пісень і мелодій для бандури: репертуар пісень і мелодій для голосу і бандури з полегшаним способом самонавчання / Семен Ластович-Чулівський. – Вип. 1. – Нью-Йорк: машинопис, 1959. – 58 с.

11. Ластович С. Листи про бандуру: найновіші технічні відомості, вказівки і поради про конструкцію і будову бандури (Упор. М.Дяковський) / С.Ластович. – Нью-Йорк: машинопис, 1956. – 23 с.

12. Ластович-Чулівський С. Кобза-Бандура / С.Ластович-Чулівський. – Мюнхен: машинопис, 1964-1966. – 1-2 тт. – 653 с.

13. Левицький Р. Еволюція бандури / Роман Левицький // Бандура. – 1984. – № 7-8. – С. 26-30.

14. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М.Лисенко. – К: Мистецтво, 1955. – 62 с.

15. Мішалов В. Семен Ластович-Чулівський та його праця „Кобза-бандура” / В.Мішалов // Бандура. – 1989. – № 29-30. – С. 11-26.

16. Скляр І. Київсько-харківська бандура / І.Скляр. – К: Музична Україна, 1971. – 115 с.

17. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Гнат Хоткевич. – Харків: ДВУ, 1930 (репринтне видання. – Харків, 2002): загальна ред. В.Мішалова. – 255 с.

18. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти / Леонід Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с.

19. Шарко Б. Сл.п. бандурист С.Ластович-Чулівський / Б.Шарко // Бандура. – 1988. – № 23-24. – С. 38.

20. Шарко Б. Подяка / Б.Шарко // Бандура. – 1988. – № 23-24. – С. 2.

21. Штокалко З. Кобзарський підручник (заг. редакція А.Горняткевича) / Зіновій Штокалко. – Едмонтон-Київ: Вид-во Канадського інституту українських студій, 1992. – 343 с.

Резюме

Систематизовані дані життєвого і творчого шляху бандуриста і майстра інструментів українського зарубіжжя Семена Ластовича-Чулівського (Німеччина). Проаналізований його доробок конструктивного удосконалення бандур, методико-практичного опанування інструментом, формування репертуару бандуриста-початківця. Введено до наукового обігу маловідомий доробок митця.

Ключові слова: Семен Ластович-Чулівський, бандурне мистецтво, діаспора, конструкція бандури, репертуар.

Summary

The vital and creative way of bandura-player and folk-instruments master of Semen Lastovich-Chulivskiy (Germany) is systematized in the article. His achievements is analysed in the structural improvement of bandura, methodic and practical capture of instruments, forming of repertoire for the bandura-player-beginner directions. The little-known documents are entered to the scientific handling.

Key words: Semen Lastovich-Chulivskiy, bandura art, diaspora, construction of bandura, repertuare.

Фото-додатки



Фото 1. Семен Ластович-Чулівський з бандурою, початок 30-х років



Фото 2. Семен Ластович-Чулівський (крайній зліва) разом із бандуристами школи Ю.Сінгалевича, середина 30-х років

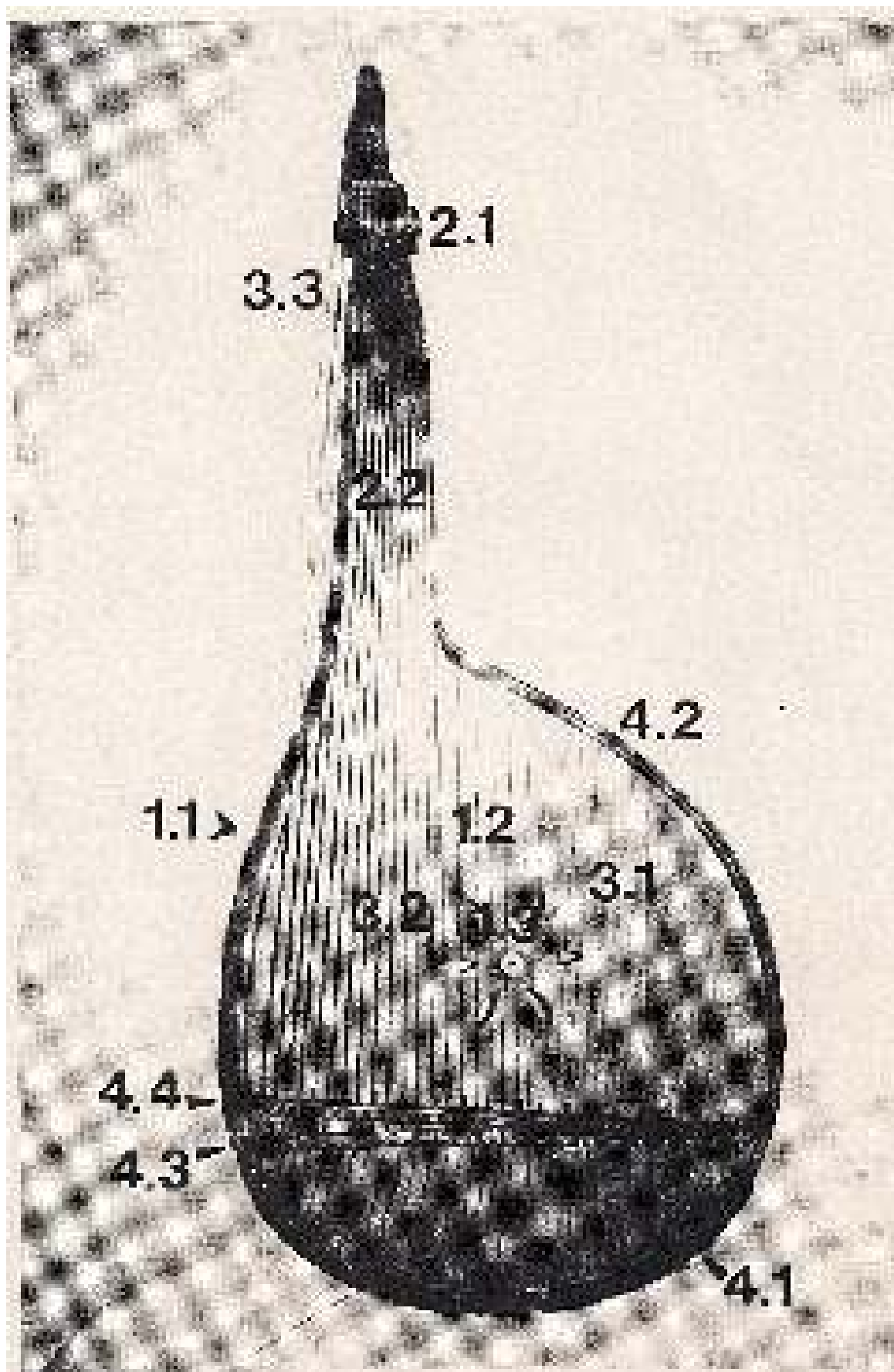


Фото 3. Бандура Семена Ластовича-Чулівського (з „Кобзарського підручника”
З.Штокалка)

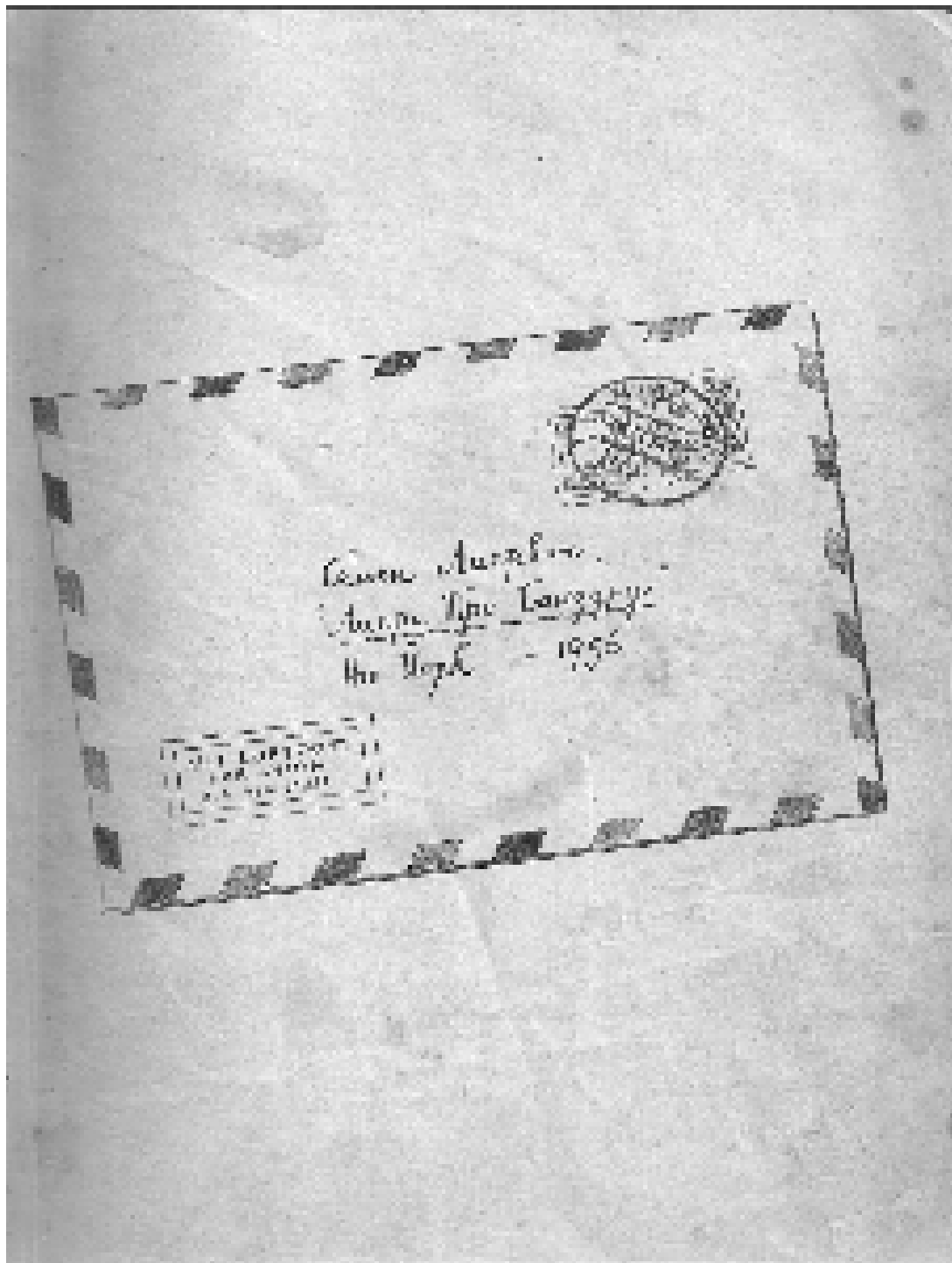


Фото 4. Титульна сторінка „Листів про бандуру” Семена Ластовича-Чулівського

КАРОЛЬ МІКУЛІ ТА ЙОГО ЗВ'ЯЗКИ З БУКОВИНСЬКИМ КРАЄМ

На Буковині середини-другої половини XIX століття розвиток музичного життя, налагодження діяльності мистецьких організацій і товариств, становлення концертного й театрального руху, формування системи музичної освіти та виховання заслуговують особливої уваги з огляду на багатонаціональний склад населення й співіснування різних релігійних конфесій. У цьому ж контексті слід розглядати творчі постаті представників окремих етнічних груп, доля яких тісно пов'язана з буковинським краєм.

Серед найвідоміших митців – як уродженців Буковини, так і тих, хто активно сприяв розквіту її музичної культури, почесне місце посідає Кароль Мікулі. Аналіз життєвого та творчого шляху видатного музиканта знайшов своє відображення в німецьких, польських, румунських джерелах та публікаціях. Висвітлення різних аспектів його музично-громадської діяльності та композиторської творчості зустрічаємо також у дослідженнях українських науковців: Л.Мазепи, Г.Блажкевич, Т.Старух, Л.Кияновської, В.Козлова та ін.

Мета даної статті – акцентувати значення К.Мікулі у розвитку багатонаціональної музичної культури буковинського краю. Новий ракурс у висвітленні тих чи інших фактів біографії К.Мікулі, окремі штрихи в характеристиці його ідейно-естетичних поглядів, мистецьких, громадських вчинків, творчих досягнень, розглянутих крізь призму полікультурних зв'язків, заслуговують уваги з огляду на значення цього діяча в історії музичного мистецтва. Характеристика творчої постаті К.Мікулі в контексті взаємодії та взаємовпливу різних національних культур сприяла б розумінню „буковинського феномену” середини-другої половини XIX століття.

Як відомо, родовід сім'ї К.Мікулі має вірменське коріння. Предки майбутнього композитора носили прізвище „Аксанян” (Axpian). Тривалий час вони проживали в Яссах – історичному центрі Молдавського князівства, де успішно займалися комерцією [9; 165]. Прадід К.Мікулі – Микола – одружений на польці з родини Джапських (Dzapski). Їх син – Христоф (1733-1822 рр.) – отримав значний спадок і став власником великого торгового дому. У 1797 році він із дружиною Катериною, що походила з родини Якубовичів (Jacubovici) та сином Стефаном (1777-1836 рр.) переїхав до Чернівців, а Буковина стала для них новою батьківщиною. Слід підкреслити, що батько К.Мікулі вважався одним із найбагатших комерсантів. Він підтримував дружні стосунки як з місцевими жителями, зокрема родинами Гормузакі та Александрі, так і з віденським панством. Саме в австрійській столиці він одружився з Марією Терезою Гульманн (Gullmann, 1791-1841 рр.) – дочкою поважної німецької родини [5; 154]. Дослідження предків К.Мікулі свідчить про вірменське, польське, німецьке коріння майбутнього композитора. Водночас, на думку Л.Мазепи, буковинець за національністю „був напіврумун, напіввірменин із роду Аксанянів” [4; 117]. Стосовно ж прізвища „Miculi” („Mikuli”), то в неопублікованій дисертації М.Бежінаріу стверджується, що воно походить від слова „малий” („малюк”), оскільки більшість представників цієї родини були низькорослими [9; 164]¹.

Кароль Нарцисс Мікулі народився 20 жовтня 1821 року у Чернівцях та був наймолодшим в багатодітній сім'ї (п'ятеро синів та п'ятеро доньок). Майбутній композитор шанував віру своїх предків. Про це свідчить хоча б той факт, що згодом обидва його сини – Фрідріх та Генріх – були охрещені у вірменській церкві Львова. Самого ж К.Мікулі, як стверджує викладач Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича О.Залуцький, спираючись на архівні джерела, хрестили в римо-католицькому костьолі Воздвиження Чесного Хреста в Чернівцях. І в цьому немає нічого дивного, адже, незважаючи на полікультурний та багатоконфесійний склад населення, на Буковині зберігалася повага до традицій, звичаїв та вірувань інших етнічних груп.

Відомостей про дитинство і юність К.Мікулі збереглося небагато [2]. У ранньому віці проявились його музичні здібності, зокрема, вміння підбирати на слух різні мелодії. Сім'я К.Мікулі приятелювала з багатьма відомими на Буковині діячами, а дід майбутнього композитора у Чернівцях став осередком музичного життя. Навчаючись у чернівецькій гімназії, К.Мікулі познайомився з українцем Костянтином Ключенком, який належав до греко-католицького віросповідання. Дочка К.Ключенка – Стефанія (1850-1923 рр.) – згодом стала однією із чисельних учнів та учениць К.Мікулі та його дружиною [5; 155]. До речі, прославлений музикант прекрасно володів декількома мовами, у тому числі українською.

Справжнім потрясінням для молодого юнака стали концерти в столиці Буковини відомого піаніста-віртуоза Ф.Кольберга (Franz Kolberg), який вперше познайомив місцеву публіку з творами Ф.Шопена. Як вказують музикознавці [1; 13], батьки переконали Ф.Кольберга залишитися на Буковині і опікуватися музичним вихованням Кароля. Про значні успіхи молодого музиканта свідчить його перший публічний концерт, що відбувся у Чернівцях уже через рік.

Незважаючи на прагнення присвятити себе мистецтву, К.Мікулі у 1839 році залишає Буковину і за наполяганням матері здобуває професійну медичну освіту у Відні. Тільки після її смерті здійснюється його мрія. Як свідчать численні матеріали, в 1844 році К.Мікулі приїжджає до Парижу, де стає одним із найулюбленіших учнів Ф.Шопена, чудовим інтерпретатором його фортепіанних творів та справжнім другом. Творчо досягнувши основні методичні засади фортепіанної гри та педагогічного мистецтва свого геніального вчителя, К.Мікулі згодом розкрив себе не тільки як виконавець, але й педагог. Окремої уваги заслуговують його редакторські примітки до повного видання творів Ф.Шопена, здійсненого в 1879 році лляппцігським видавництвом Ф.Кістнера.

Повертаючись до періоду навчання К.Мікулі у столиці Франції, нагадаємо, що молодий двадцятиріхрічний буковинець вдосконалює свої знання гармонії та контрапункту (композиції) у А.Ребера – директора Паризької консерваторії. Загальновідомим фактом є його знайомство з видатними діячами культури та мистецтва – А.Мюссе, Г.Гайне, Ж.Санд, Ф.Лістом, Р.Вагнером. В Парижі, який став європейською музичною столицею, К.Мікулі відвідує театри й концерти, що сприяло формуванню його творчої особистості та становлення як професійного музиканта. Румунські дослідники особливо підкреслюють контакти буковинця з румунською діаспорою в Парижі, представники якої стали активними учасниками національного руху. Серед них – Н.Балческу (Nicolae Balcescu) – один із керівників революції 1848 року у Валахії, який в листі до В.Александрі від 1 жовтня 1847 року згадує фортепіанну гру К.Мікулі [9; 168].

Після початку революції, він у липні 1848 року повертається на батьківщину і розгортає активну музично-просвітницьку та виконавську діяльність. Із чисельними концертами К.Мікулі виступає у Чернівцях, Львові, Хотині, Києві, Яссах, Кишиневі, Бухаресті, Кракові та користується у публіки великим успіхом [15; 24]. Протягом десяти років К.Мікулі гастролує в Австрії, Франції, Італії, Румунії. Як вказують музикознавці, „яскравий виконавський талант відразу ж висунув Мікулі в когорту першорядних піаністів. Преса захоплена відгукувалась на його гру, милуючись красою звуку, філігранною технікою, витонченою поетичністю” [1; 14].

Не забуває К.Мікулі і Буковину. Більше того, він демонструє високу громадянську позицію, коли на заклик Крайового президента Буковини А.Геннігера (Henniger) зібрати кошти на створення публічної бібліотеки, влаштовує протягом зими 1851-1852 років низку концертів. 1030 флоринів були передані на цю важливу справу з умовою закупити відповідну літературу [3; 11]. Крайова публічна бібліотека з її багатими та цінними фондами стала одним із факторів відкриття австрійською владою у 1875 році Чернівецького університету. К.Мікулі глибоко хвилювала доля обдарованої місцевої молоді. Як благородний меценат, він передає виручені з концерту кошти (1000 флоринів) на створення фонду стипендій для бідних гімназистів. Всі ці факти яскраво характеризують його не тільки як суспільно-громадського діяча, але також як непересічну особистість.

У роки перебування на Буковині К.Мікулі здійснив чимало подорожей, маючи нагоду познайомитися з життям та побутом людей, почути народну музику, зокрема, румунських циган. Його особливо вразив високий професійний рівень „лаутарів” – народних музикантів-інструменталістів. Доречно згадати, що їх самобутнє мистецтво гідно оцінив Ф.Ліст під час свого концертного туру Україною 1847 року. К.Мікулі також із великою насолодою слухав румунські пісні і танці, намагаючись досягнути їх мелодичну, ритмічну та ладову специфіку, фіксуючи на нотний папір окремі фрагменти. Про значний інтерес К.Мікулі до музичного фольклору, зокрема, його роботу над обробками народних мелодій для голосу та фортепіано, вперше згадується в листі Є.Петріно (Eufrosina Petrino) – сестри А.Гормузакі – до одного із керівників Трансильванії Г.Барита (Cheorghe Baritiu) від 4 листопада 1849 року [12; 437].

Влітку композитор часто гостював у священика Іраклія Порумбеску – батька класика румунської музики Чипріяна Порумбеску, який проживав у гірському буковинському селі Шепіт на Путильщині. Зафіксовані документи, зокрема чотири листи К.Мікулі до І.Порумбеску, свідчать про їх дружні стосунки [9; 174-175]. К.Мікулі був одним із перших, хто звернув особливу увагу на непересічний талант і музикальність шестилітнього Чипріяна. Як вказують румунські дослідники, „настанови цього чоловіка... допомогли Чипріяну правильно тримати смичок і видобувати із вібрації струн чисті звуки. З того часу, коли Чипріяну показали ноти, їх розміщення та нотний стан,... навчили їх проспівувати та перетворювати в акорди на скрипці, він втратив спокій і не зміг повернути в ті короткі роки, які дарувала йому доля. Скрипку він буде називати „своєю нареченою” і вона назавжди стане подругою його життя” [11; 27].

У цей час К.Мікулі мав можливість познайомитись із багатьма цікавими зразками фольклору. Підсумком фольклорних розвідок К.Мікулі на Буковині стала збірка фортепіанних п'єс під назвою „48 національних румунських мелодій”, над якою композитор працював після завершення концертного турне Румунією та Молдавією наприкінці 1851 року. Чотири зошити збірки містять різноманітний матеріал, створений під впливом румунської народної музики, зокрема, таких жанрів фольклору, як „дойна”, „хора”, „балада”, циганські награвання, пісні пастухів і т.д. Оскільки творчий процес у композитора відбувався дуже повільно, значну допомогу та підтримку він отримав від К.Гормузакі та його сестри – С.Стурдца (Saftica Elisaveta Sturdza), якій присвячений четвертий зошит [14; 8-10]. У повному обсязі нотний матеріал опубліковано львівським видавництвом Ч.Вільда у 1854 році².

Кожна із 48 п'єс циклу є яскравою фортепіанною мініатюрою, що розкриває один музичний образ. Тихий смуток, світлі мрії, грайлива скерцозність – ось провідні настрої музики цієї збірки. Незважаючи на досить обмежений емоційний діапазон, у п'єсах відчутні тонкі градації ліричного почуття. Як представник романтичного стилю, К.Мікулі спирається на фольклорні джерела та демонструє типові для середини XIX століття особливості художнього мислення. Не випадково, деякі мініатюри викликають асоціації з „Піснями без слів” Ф.Мендельсона та іншими зразками салонно-побутової музики, популярної серед широких аматорських кіл того часу. Твори К.Мікулі і сьогодні не втратили своєї поетичності завдяки майстерності композитора в переосмисленні народнопісенного тематизму, його суб'єктивної трансформації. Водночас, характерні особливості румунської народної музики збагачені іншими національними джерелами, що своїм корінням сягають не тільки румунського, але й українського, болгарського, турецького фольклору.

Мелодика більшості фортепіанних п'єс побудована на плавному поступеному русі з неодноразовим повторенням поспівок. Часто зустрічається оспівування квінтового звуку, що є характерною особливістю багатьох народнопісенних зразків. Своєрідна ладогармонічна мова музики К.Мікулі. Автор використовує колоритні гармонічні послідовності, як-от, ладову перемінність, співставлення однойменного мажору-мінору, чергування тоніки, подвійної домінанти та октавних унісонів. А підвищені IV та VI ступені надають окремим п'єсам специфічного „місцевого колориту”. В акомпанементі часто зустрічаються ритмічні остінато, синкоповані та пунктирні ритми. Водночас невимушеність імпровізаційного

викладу, ритмічна вибагливість, варіантно-варіаційний розвиток тематизму є характерними рисами народної музики. Традиційною залишається фортепіанна фактура більшості п'єс із чітким поділом на мелодію та акомпанемент. У супроводі переважають витримані фігурації, акорди або органні пункти, що також впливає з особливостей музичного фольклору.

Незважаючи на скромні завдання, які ставив перед собою К.Мікулі працюючи над обробками народних мелодій, він досяг значного художнього результату. Щирість ліричного вислову та теплота почуттів пов'язують цю музику з досягненнями європейського салонно-побутового мистецтва того часу. Як вказують дослідники, музичний доробок К.Мікулі витриманий в романтичному дусі і позначений великим впливом Ф.Шопена, що визначило певну вторинність його власних творчих пошуків. Проте у творах, що спираються на фольклорні джерела, композитор яскраво демонструє свою майстерність та фантазію [4; 120]. Не випадково, вищезгадана збірка викликала захоплення В.Александрі, який також займався збиранням румунського фольклору і першим у 1855 році відгукнувся про свого „співвітчизника” в газеті „Літературна Румунія”³.

Дружні та творчі стосунки К.Мікулі й В.Александрі – одного з класиків румунської літератури, заслуговують особливої уваги. Їх перша зустріч відбулася завдяки ініціативі А.Гормузакі відразу ж після повернення шопенівського учня з революційного Парижу. Митці були однолітками, що полегшувало спілкування. В.Александрі завжди прагнув до співпраці з К.Мікулі і зауважував, що тематика цих творів могла б бути досить широкою – історичного, фантастичного, романтичного змісту – „за вибором музиканта” [14; 10-11]. Серед кращих хорових творів К.Мікулі на слова В.Александрі – „Хора Союзу” („Hoга Unirii”), створена напередодні переїзду композитора до Галичини. Доречно зауважити, що вірш В.Александрі також покладений на музику А.Флехтенмахером (Alexander Flechtenmacher) і деякий час виконував функцію національного румунського гімну. Стосовно ж твору К.Мікулі, то він зберігся в перекладі для соло баритона, флейти, скрипки, віолончелі та фортепіано, який автор здійснив у Львові в 1882 році [9; 176].

К.Мікулі пише пісні, створює музику до драматичних вистав В.Александрі, зокрема водевіль „Piatra din casa”, мріє про написання опери на слова румунського поета. Проте більшість творчих планів так і залишилися в проекті. Адже, незважаючи на непересічний талант і професійну майстерність, всю свою енергію К.Мікулі спрямував у царину громадсько-просвітницької, виконавської та педагогічної діяльності, ніж композиторської творчості. Із теплотою та любов'ю згадує В.Александрі ім'я прославленого маестро в новелі „Маргарита” („Margarita”). Головний герой цього твору – Алексин Лунчяну – через зимову негоду змушений затриматися в Молдові і виконує на фортепіано „милу симфонію, що складалася з румунських мелодій ... один з творів його друга Шарля Мікулі” [14; 12].

І після свого від'їзду до Львова в 1858 році на посаду керівника польського Галицького музичного товариства (ГМТ) та керівника консерваторії, К.Мікулі не забував про свою „малу батьківщину”. Незважаючи на велику зайнятість чи проблеми зі здоров'ям, він завжди відчував обов'язок відвідати рідний край, підтримати місцевих музикантів, виступити з концертами перед земляками. Враховуючи незаперечний авторитет та внесок К.Мікулі у розвиток культури, буковинське „Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині” в 1863 році обрало композитора своїм почесним членом. А його ім'я було вигравіюване в концертній залі посеред Н.Гаде і Р.Шумана та навпроти улюбленого вчителя – Ф.Шопена [6; 28]. У своїх спогадах керівник „Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині” Адальберт Гржімалі називає К.Мікулі „освіченою та геніальною людиною, неперевершеним педагогом гри на роялі” [8; 16]. Дружні стосунки обох музикантів тривали протягом багатьох років. А.Гржімалі та К.Мікулі неодноразово зустрічалися, брали участь у спільних концертах на Буковині, були справжніми соратниками на мистецькій ниві. Не випадково останній присвятив чеському музиканту один із своїх творів⁴.

З нагоди відкриття влітку 1864 року чернівецького греко-православного кафедрального собору К.Мікулі створив Месу, котру В.Александрі назвав „великим мелодичним твором”. А барон Н.Мустатца (Nikolaus Mustatza) нагородив автора премією у розмірі ста золотих монет

[9; 175]. Виконана вихованцями місцевої семінарії під керівництвом композитора, Меса згодом прозвучала під час урочистостей, пов'язаних із закладкою фундаменту будівлі німецького музичного товариства 29 травня 1876 року. К.Мікулі був присутнім на святкуванні 20-річчя „Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині” за участю румунського товариства „Армонія”, українського „Союзу” та оркестру капели 41 піхотного полку під керівництвом В.Костелецького. Тісна співпраця музикантів різних національностей, усвідомлення високої естетичної та виховної ролі музики пом'якшували політичні суперечності, сприяли міжетнічній згоді та порозумінню між народами. І в цьому є певна заслуга К.Мікулі, який з прихильністю ставився до всіх буковинців. Він радо навчав своїх земляків, серед яких були доктор Корн (Korn), М.Гоян (Michael von Gojan), п.Кляйнвехтер (Kleinwachter) та ін. [7; 27].

Оскільки львівський період життя та творчості К.Мікулі достатньо висвітлений у відповідних публікаціях, констатуємо винятково важливу роль митця у розвитку польської музичної культури. Ще раз згадаймо редагування повного зібрання творів Ф.Шопена чи боротьбу за перехід викладання в консерваторії Галицького музичного товариства на польську мову. Незаперечним є також той факт, що багатьма нитками К.Мікулі пов'язаний із традиціями австро-німецької музики. Значна частина пісень композитора написана саме на німецькі тексти. А в обробках народних мелодій для різних виконавських складів (для солістів у супроводі фортепіано або камерного ансамблю, для хору, для фортепіано) використані німецькі, французькі, румунські фольклорні зразки. К.Мікулі не тільки отримав широке визнання як музикант, але й нагороджений кавалерським хрестом ордена Франца Йосифа, котрий отримав із рук австро-угорського цісаря.

Значна частина румунських дослідників трактує К.Мікулі як національного композитора, яскравого представника румунського музичного мистецтва⁵. Не випадково, у 1875 році прославленого музиканта запросили на посаду викладача фортепіано та композиції Бухарестської консерваторії, яке той люб'язно відхилив [9; 175]. У своїй творчості К.Мікулі неодноразово звертався до традиційних для фольклору жанрів. Поряд із „48 національними румунськими мелодіями”, це заключна п'єса „Reverie” фортепіанного циклу ор.9, №6, побудована на співставленні повільного речитативу в дусі молдавської „дойни” та швидкого танцю „аркан” [6; 304]. Дві п'єси із десяти фортепіанного циклу ор.24 (з присвятою Е.Гансліку) визначені автором як „Alla rumena”. Загальновідомими є дружні стосунки композитора з представниками румунських дворянських родин. Так, існує думка, що „Мікулі не написав би ні одного із своїх творів без підтримки Гормузакі” [10; 14]. Останній брав активну участь в організації конкурсів та преміюванні за найкращі музичні композиції.

Не менш значний внесок К.Мікулі у розвиток української культури. Загальновідомі симпатії видатного музиканта до українців. Як вказують музикознавці, „творчість Мікулі переходить межі національного. Вірменин по крові предків, румун за місцем проживання, Мікулі більшу частину життя прожив на українській землі і чимало зробив для розвитку української і польської культур” [1; 24-25]. Таким чином, композитор репрезентує новий тип митця, який сформувався у полікультурному середовищі і може розглядатися своєрідним феноменом музичного життя того часу.

Не випадково, що на смерть К.Мікулі 21 травня 1897 року відгукнулися львівські, віденські, чернівецькі часописи. Серед учасників поховання, яке перетворилося на грандіозну маніфестацію і засвідчило всенародну любов та шану до померлого, були й представники буковинської громади – Є.Гормузакі, С.Гормузакі, брат Якоб, інші родичі та друзі. К.Мікулі спочатку був похований у львівській Вірменській церкві, а згодом – Личаківському кладовищі. Не забули нащадки прославленого музиканта і після його смерті. У 1921 році урочисто відбулося вшанування 100-річного ювілею К.Мікулі у Львові та Чернівцях⁶.

Життя та творчість К.Мікулі, як одного з найвидатніших музикантів середини – другої половини XIX століття, без сумніву, буде привертати увагу музикознавців і надалі.

Примітки

¹ Mircea Bejinariu, Teza de doctorat. Carol Miculi, viata si activitatea, Conservatorul de Muzica „Cheorghe Dima” Cluj-Napoca 1987.

² Quarante-huit air nationaux roumains (1848-1854 pp.), Caietele I-IV, Leopold, Ed. Charles Wild. Також збірка вийшла друком в інших містах – у Києві (А.Коціпінський), Чернівцях (Г.Пардіні), Варшаві (М.Глюкберг), перевидана у Львові (Губріновіч і Шмідт), Ляйпцігу (Ф.Вагнер), Бухаресті (К.Гебауер), знову у Львові (Г.В. Калленбах), Парижі (Г.Фляксланд), Яссах (Д.Безницький).

³ Alecsandri Vasile. Melodiile romanesti ale lui Sarl Miculi, in: Romania literara din 27 febr. 1855.

⁴ Paraphrase sur un ancien chant de Noel Polonais op.31, для чотирьох солістів, хору, струнного оркестру, органу або фортепіано в 4 частинах. Твір опублікований 1880 року видавництвом Ф.Кістнера.

⁵ Такої думки, наприклад, дотримувався Октавіан Бей (Octavian Beu) – відомий румунський музикознавець, юрист та дипломат [13; 46].

⁶ На жаль, значна частина музичної спадщини К.Мікулі втрачена. Так і не була надрукована Меса на посвяту храму в Чернівцях, рукопис якої зберігався у сина композитора – Генріха. Відомо, що багато матеріалів опинилися у Сторожинцях у В.Флондора. Але під час наступу російських військ на Буковину в роки Першої світової війни вони загинули у вогні.

Джерельні приписи

1. Блажкевич Г. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи / Г.Блажкевич, Т.Старух. – Львів: Сполом, 2002. – 225 с.

2. Державний архів Чернівецької області. – Ф. 228. – Оп. 3. – Спр. 6.

3. Жалоба І. Завдяки бібліотеці австрійський уряд вирішив відкрити університет у Чернівцях / І.Жалоба // Львівська газета. – 11.03.2004. – № 44.

4. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. / Л.Кияновська. – Тернопіль: СМП „Астон”, 2000. – 339 с.

5. Andre Clavier. D’apres des copies non publiees de Frzderzk Mikuli//Dans l’entourage de Chopin. Destine a l’edition en juin 1981. Acheve d’imprimer en avril 1984 sur les presses de Narodowiec, Ets Kwiatkowski, a Lens-France. Copyright 1982 by Andre Clavier. Depot legal 2 eme trimestre 1984. – S.154-157.

6. Cosma Viorel. Muzicieni romani. Compozitori si muzicologi: Lexicon. – Bucuresti: Edit. Muzicala, 1970. – 473 p.

7. Die Musik in der Bucowina vor der Grundung des Vereins zur Forderung der Tonkunst 1775-1862 von Prof. A. Mikulicz. Der Verein zur Forderung der Tonkunst in der Bukowina 1862-1902 von Dr. Anton Norst. Czernowitz, 1903.

8. Drei?ig Jahre Musik in der Bukowina. Erinnerungen vom Jahre 1874 bis 1904 von Adalbert Hrimaly. Czernowitz, 1904.

9. Ferenc Laszlo, Carol Miculi in der musikgeschichtlichen Literatur Rumaniens, Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 5. – Gudrun Schroder Verlag, Chemnitz, 1999. – P. 163-177.

10. George Onciul. Din trecutul muzical al Bucovinei (Cu referii la miscarea muzicala din Romania de azi). Cernauti, 1932. Tipografia Mitropolitul Silvestru. Proprietatea „Socsetatii prntru cultura si literatura romana in Bucovina”. – 36 p.

11. Horia Stanca. Ciprian Porumbescu. Portretul unui mare animator. Editura Dacia. Cluj-Napoca, 1975. – 241 p.

12. Mihail Grigore Poslusnicu, Istoria muziceii la romani. De la renastere pina-n epoca de consolidare a culturii artistice. – Bucuresti; Ed. Cartea romaneasca, 1928.

13. Octavian Beu, Carol Miculs, un prieten roman al lui Chopin, in Studii muzicologice, Bd.VI, Bukarest, 1957.
14. Paunel Eugen. Vasile Alecsandri si Carol Miculi: Cu doua scrisori inedite din 1879. – Cernauti, 1935. – 16 p.
15. Rusu L. Muzica in Bucovina//Muzica romanesca de azi. Cartea sindicatului artistilor instrumentisti din Romania (scoasa de prof. P.Nitulrscu). – Bucuresti: Marvan, 1940.

Резюме

Висвітлюється музично-громадська та композиторська діяльність Кароля Мікулі в контексті розвитку музичного життя Буковини. Творча постать митця розглядається крізь призму полікультурних зв'язків середини-другої половини XIX століття.

Ключові слова: Кароль Мікулі, музичне життя, міжнаціональні зв'язки, полікультурне середовище.

Summary

In the article musically public and composer's activity of Karolya Mikuli lights up in the context of development of musical life on Bukovina. The creative figure of artist is examined through the prism of polycultural connections of middle-second half of XIX age.

Key words: Karol Mikuli, cultural environment, multinational connections, musical life.

ЖИТТЄВІ ДОМІНАНТИ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Життєво-творчий шлях дрогобичанина, професійного композитора, педагога, музично-громадського діяча, директора Дрогобицького державного музичного училища ім. В.Барвінського Миколи Адамовича Ластовецького дає підґрунтя для музикознавчого дискурсу. Митець плідно працює в різних ділянках композиторської та науково-педагогічної творчості.

Враховуючи те, що формування творчої особистості композитора від сходження на мистецький олімп до сьогоднішнього дня не розглядалося в спеціальній літературі, окреслення головних домінант „пасіонарного заряду” (О.Забужко) його життєтворчості є актуальним. Творчість композитора інспірована усвідомленням власної причетності до історичного процесу, яскраво виражає гостре прагнення залишатися самим собою, водночас широку жанрову амплітуду художніх пошуків.

На жаль, про М.Ластовецького написано дуже мало. Окрім автобіографічних даних, уміщених у довіднику „Композитори України та української діаспори” в упорядкуванні доктора мистецтвознавства А.Мухи, невеличкого нариса „Штрихи до творчого портрета Миколи Ластовецького”, присвяченого 60-річчю від дня народження митця (укладачі – викладачі-методисти Дрогобицького музичного училища ім. В.Барвінського – Л.Соловей і О.Дмитрієва), низки статей у місцевій періодиці, що торкаються передовсім авторських концертів (Фрайт О., Пиц Б.), творчого портрета митця (Ярко М., Ластовецька Л., Мойсеєнко Н., Терлецька О.), відгуків на прем'єри вистав, музичних комедій із музикою митця (Ярко М.), рецензій на окремі видання творів (Мойсеєнко Н., Семків Н., Сторонська Н.), вступних статей науковців до різних нотних видань (Дика Н., Сов'як Р., Грабовський В., Дацюк С., Ластовецька Л.) та музикознавчого аналізу деяких композицій (Ластовецька Л., Рудзінська І., Путятицька Л., Семків Н.) досі не має ґрунтовної праці про композиторську практику М.Ластовецького.

Мета статті – визначити визначальні життєві принципи М.Ластовецького та домінуючі теми його композиторської практики.

Микола Ластовецький – композитор, музикознавець, педагог, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів, Спілки театральних діячів України, голова науково-культурологічного товариства ім. В.Барвінського. Народився на Поділлі, в м.Дунаївці (Хмельницька обл.) 1947 року. Подільський фольклор, мальовничі звичаї приваблювали його змалку. „Музична атмосфера подільської землі сприяла активному виявленню... музичних здібностей”, – слушно зауважують Л.Соловей і О.Дмитрієва [9; 3]. На формуванні майбутнього композитора певним чином позначилися і мистецькі традиції краю й атмосфера рідного дому, позаяк батьки любили музику, з благоговінням ставилися до народної пісні.

Хоча й успішно займався музикою, після закінчення школи в Дунаївцях, обрав іншу життєву дорогу: точні науки та інженерію. Впродовж трьох років навчається в Хмельницькому технологічному, відтак – Львівському політехнічному інститутах. Однак „музика вабила його так владно, що він (М.Ластовецький – І.Б.) покидає навчання” [9; 3]. Її величність музика, на щастя, перемогла! Своє мистецьке покликання сприймав як долю. Маючи неабиякі музичні здібності, тонку душу й бажання вчитися, молодий хлопець за рекомендацією видатного композитора Л.М.Ревуцького вступає на теоретичне відділення Хмельницького музичного училища (1967-1971 рр.), згодом до Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка на композиторський факультет. Опановує композицію у Романа Сімовича – відомого композитора, музикознавця, педагога. Цей високоавторитетний митець відразу помітив непересічний талант свого студента, його наполегливість і жагу до знань. Р.Сімович уміло вів М.Ластовецького до висот композиторського фаху, допомагав йому

розкритися. Це було не складно, бо майбутній композитор усіляко допомагав у цьому: наполегливо вчився, творчо підходив до виконання завдань. Завжди мав власну думку і вмів, за необхідності, її відстояти.

Справжній мистецький дух, що панував у стінах навчального закладу, високофаховий професорсько-викладацький склад (С.Людкевич, А.Кос-Анатольський, М.Колесса, В.Флис, Я.Якуб'як, С.Павлишин) позитивно позначалися на формуванні майбутніх музикантів. Учителями М.Ластовецького були і С.Людкевич, А.Кос-Анатольський, В.Флис, Я.Якуб'як, Е.Кобулей. Усі вони спричинилися до його становлення як композитора.

Закінчивши консерваторію, М.Ластовецький дістав скерування до Дрогобицького державного музичного училища, де вже понад 30 років працює спочатку на посаді викладача музично-теоретичних дисциплін, голови циклової комісії з теорії музики, а з 1984 р. – директора. Велика відповідальність як за адміністративно-господарську ділянку, так і педагогічну в училищі не заважає М.Ластовецькому працювати за сумісництвом у Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І.Франка на посаді доцента кафедри музикознавства та фортепіано.

Показово, що М.Ластовецький – єдиний в Україні керівник навчального закладу композитор за фахом. Його твори різних жанрів постійно виконуються на фестивалях, форумах, концертах художніми колективами навчальних закладів Дрогобича, передовсім музичного училища і музично-педагогічного факультету педагогічного університету.

Саме М.Ластовецькому належить ідея увічнення пам'яті видатного українського композитора В.Барвінського. Клопотання про присвоєння його імені Дрогобицькому державному музичному училищу було порушено перед Міністерством культури і туризму України в 1995 р. – ювілейному півстолітньому в діяльності навчального закладу.

М.Ластовецький – один з ініціаторів заснування в Дрогобичі науково-культурологічного товариства ім. В.Барвінського, метою якого є вивчення, дослідження та популяризування творчості видатного композитора. З 1998 року М.Ластовецький обраний головою цієї організації, йому належить чимало задумів стосовно її успішного функціонування.

Як високий професіонал, талановитий керівник він дбає, щоб у Дрогобицькому музичному училищі працювали висококваліфіковані фахівці, ретельно добирає кадри. Саме тому педагогічний персонал училища – досвідчений, працелюбний, потужний. „У колективі панує атмосфера високого професіоналізму, інтелігентності, толерантності”, – підкреслюють Л.Соловей і О.Дмитрієва [9; 5]. Безмежно любить викладацьку роботу та своїх студентів, які відповідають йому взаємністю. Ставиться до учнів із повагою, щирістю, „вміє підмітити іскринку таланту і розвинути її, заохочує кожну крихту самостійності, прагне допомогти студентам якомога повніше розкрити свої здібності, вміє зацікавити, запалити їх бажанням до знань” [9; 5].

Як член правління Спілки композиторів України, М.Ластовецький активно займається композиторською творчістю, проводить велику музично-громадську роботу. Він неодноразово очолював мистецькі делегації та художні колективи музичного училища, що репрезентували взірці української музики в зарубіжних країнах: Румунії (1985 р, 1991р.), Польщі (1987-1991 рр.), Англії (1992 р.), Канаді (1997 р.), Австрії (2000 р., 2006 р.).

Бере активну участь в організаційних заходах і проведенні всіх мистецьких імпрез, що відбуваються в місті: голова оргкомітету фестивалю класичної та сучасної музики „Дрогобич Музик Фест – 97”, першого обласного (згодом регіонального) конкурсу юних піаністів ім. В.Барвінського (Дрогобич – 1998, 2002, 2005 рр.), заступник голови оргкомітету першого Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах ім. А.Онуфрієнка (Дрогобич, 2007, 2009 рр.).

Найважливішою та характерною ділянкою практики митця є, як уже наголошувалося, композиторська. Вона вирізняється жанрово-стильовим розмаїттям, багатством тематики й образності. В особі М.Ластовецького акумулюється й індивідуалізується суспільне життя з усіма його проявами – тому він звертається до історичних і філософських тем, а з іншого

боку, – в процесі творчості формується так звана „друга дійсність” (Г.Ігнатченко) – музичний твір, який виражає стан душі автора. Саме за такими композиціями цінують творчу особистість, вельми часто і реальність.

Початки творчості М.Ластовецького в традиціях української класичної музики, так само галицької композиторської школи. Провідною стильовою прикметою, природно, є опертя на національний фольклор. Як і чимало українських композиторів, М.Ластовецький слушно вбачає в народній пісні „єдине і справжнє джерело своєї композиторської творчості” [9; 10].

Великий композиторський доробок (понад 100 творів) є матеріалом для досліджень у різних аспектах. Пріоритетними для М.Ластовецького залишаються сфери музики для театру та симфонічна творчість, що завжди еволюціонували в тісному взаємозв’язку. Одним із найбільш плідних і вельми типових для композитора є театральний жанр, очевидно, як данина творчої співпраці з колективом обласного музично-драматичного театру ім. Ю.Дрогобича. М.Ластовецький написав музику до понад 20 театральних вистав, які побачили світло рамп в Дрогобичі. Музику до п’єс, водевілів, мюзиклів, комедій, казок за творами І.Франка, Г.Квітки-Основ’яненка, І.Карпенка-Карого, М.Кропивницького, І.Котляревського, М.Коцюбинського, Р.Іваничука, В.Канівця, Я.Стельмаха, В.Шекспіра, Ю.Коженювського та ін., створену цим композитором, мали змогу почути мешканці Хмельницького, Тернополя, Івано-Франківська й інших міст, де проходили гастролі Дрогобицького театру. Маючи достатній досвід практичної співпраці з колективом, М.Ластовецький добре знає „кухню” театральної вистави, тому головне для нього – осмисленість і органічна цілісність вистави, прагнення переконливо „прочитати” авторський задум, передати драматургію твору в музичному викладі. Адже музика для театру – це не тільки зацікавлення суто творчими питаннями, а це ще й свого роду лабораторія – благодатна основа для вдосконалення та пошуків.

Одним з унікальних витворів людського духу й інтелекту є симфонічний оркестр, тому зацікавлення М.Ластовецького цим колективним видом виконавського мистецтва є природним для його світобачення. Темброве багатство симфонічного оркестру дозволяє композитору „створити сильний ефект” [2; 256], тобто виразну „мову” музичного твору. Виявом симфонічного мислення митця є низка композицій цього жанру: „Sinfonia rustika”, симфоніста „Пам’яті героїв Крут”, поеми „Галичина”, „Львів”, „Лірична поема”, увертюра „Бойківська”, „Memento”, „Варіації”, симфонічний прелюд „Пісня про Кармалюка”, „Елегія пам’яті В.Барвінського”. Симфонічна музика М.Ластовецького – один із „вершинних способів музичного висловлювання та драматургійного розвитку загалом”, – акцентує В.Грабовський [1; 7].

Як свідомий громадянин Української держави, патріот, якому не байдужа доля країни, М.Ластовецький відгукується на животрепетні проблеми, небуденні події тощо. Так, відгуком на трагічну смерть Вячеслава Чорновола стала кантата для солістів, жіночого хору та капели бандуристів „Пісня про Чорновола” (2000 р.), скомпонована на слова дрогобицького поета, публіциста, літературного критика, професора Дрогобицького педагогічного університету ім. І.Франка Михайла Шалати. В ній автори висловили „всенародну любов, визнання, шану та пам’ять... через призму сучасного бачення”, – наголошує Н.Семків [7; 5]. Зауважимо, що це перша в українській музиці спроба змалювати „портрет” поборника незалежності держави Україна – В.Чорновола – в кантатному жанрі та ще й у неординарному вирішенні складу виконавців і художніх засобів. Кантата віддзеркалює „органічний зв’язок музики та поетичного тексту” [4; 4].

Подоланин, який понад 30 років живе і працює в Дрогобичі, не тільки полюбив це провінційне галицьке містечко, а й присвятив йому і високославним дрогобичанам низку своїх творів. Це – сюїта „Дрогобицькі сурми” для чотирьох труб, „Славень Дрогобичу” (сл. М.Белея) для мішаного хору в супроводі фортепіано та кантата „Повернення Дрогобича” для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру на слова Ф.Малицького, Р.Пастуха і М.Ластовецького. Розгорнута, монументальна композиція написана до промовистої події –

відкриття пам'ятника визначному вченому, дрогобичанинові Юрію Котермаку (1999 р.). У ній композитор максимально використав вокально-хорову специфіку і багатство симфонічного розвитку, монолітність барв хорової колористики з інструментальною, виразність двох тембральних пластів.

Цікавою та актуальною сторінкою творчості М.Ластовецького є омузичення канонічних біблійних текстів, що зумовлено „культу Богочитання в композиторській інтерпретації” [10; 115] й яскраво відтіняє індивідуальні прикмети почерку митця. Кантата „Псалми Давида” написана для солістів, мішаного та дитячого хорів і симфонічного оркестру.

Псалтир (дослівно з єврейської „книга хваленій”, із грецької – psallo – співаю) був і залишається джерелом натхнення багатьох композиторів, представників різних національних шкіл і стилевих напрямів, починаючи з XVIII століття. Ще представники „золотої доби” української музики Д.Бортнянський, М.Березовський й А.Ведель інтерпретували тексти цього поетичного збірника. Відтак книга псалмів прочитувалася основоположником української класичної музики М.Лисенком, його послідовником К.Стеценком, митцями XX століття – Л.Ревуцьким, В.Барвінським і нашими сучасниками – М.Скориком, О.Козаренком, В.Камінським, Ю.Ланюком, М.Кузаном й ін. Молитовний настрій Псалтиря, глибинна особистісна духовність спонукали і М.Ластовецького до написання кантати на тексти, автором яких здебільшого вважають царя Давида – неперевершеного псалмоспівця, котрому „сам ангел небесний шептав слова”. Кантата „Псалми Давида” відзначається широким діапазоном засобів у втіленні найтонших відтінків тексту Псалтиря. Вона приваблює щирістю висловлювання.

Оскільки хорова музика відіграла в духовному розвитку нації значущу роль, а її розвиток протягом століть був домінантним, це й можна вважати підґрунтям появи низки творів у хоровому жанрі різних форм саме в період незалежності Української держави. Тому й не зустрінемо в хоровій творчості М.Ластовецького взірців, дедикованих „світлому сьогоденню”, натомість знайдемо вишукані, глибокі як оригінальні твори, так і обробки народних пісень. Їх понад 30 – вони приваблюють національно-характерними елементами музичного мислення й опорою на класичну модель західноєвропейської традиції. До кожного з поетів – І.Франка, Лесі Українки, В.Романюка, П.Перебийноса та ін. – М.Ластовецький підходить із глибоким розумінням внутрішньої сутності віршів. Тому вельми витонченими є хори на слова І.Франка „Червона калино, чого в лузі гнешся?”, „Дивувалась зима”, на слова Лесі Українки, „Нічка тиха і темна була”, „Горить моє серце”, на слова В.Романюка „Отча криниця”, „Мужицька доля”; обробки народних пісень, зокрема із записів І.Франка „Ой світи, місяченьку”, „Гей, а ворле, ворле, сивий соколе”, лемківські „Кед єм так пасала”, „Над водов кряк” тощо.

Хорова творчість композитора об'ємна, тісно пов'язана з естетичним світом національної культури і виражає себе в нерозривному зв'язку з ним. Це прослідковується і в засобах музичної мови, серед яких фольклорні елементи посідають вагоме місце, і в образному характері поетичних текстів, до яких звертається композитор.

У творчості М.Ластовецького значне місце посідає й вокальна музика. Для своїх вокальних композицій автор обирає тексти, пов'язані з темою природи чи ліричного настрою. Здебільшого це поезії українських авторів – класиків і сучасних (Лесі Українки, П.Грабовського, О.Олеся, В.Самійленка, В.Симоненка, П.Тичини, В.Чумака, Й.Фиштика та ін.). Винятком у цьому списку є лише поезія білоруського поета Янки Купали. Вишуканий музичний зміст, витончені виразові засоби – важлива передумова активного функціонування вокальних композицій на концертній естраді. І хорова, і сольна музика митця зручна для співу, виявляє добре знання природи людських голосів, їхню тембральну палітру.

Не оминув композитор і камерно-інструментального жанру, адже ним написано майже 10 творів: для струнного оркестру – „Adagio”, „Сюїта”, „Гаївки”; інструментальних ансамблів – сюїта „Дрогобицькі сурми” (для 4 труб), Квартет (для 4 тромбонів), „Скерцо” (для фагота та фортепіано), „Поліська легенда” (для кларнета та фортепіано); для струнного

квартету – „Дві п'єси” і „Квартет”. Камерно-інструментальні твори – ще одна цікава сторінка творчого доробку М.Ластовецького. В них виразно поєдналися національні традиції з досягненнями професійного музичного мистецтва другої половини ХХ століття. Деякі з них – програмні („Дрогобицькі сурми”, „Поліська легенда”), що „конкретизує творчий задум, чітко визначає образний зміст, емоційний світ твору” [6; 30]. „Гаївка” для струнного оркестру свідчить про звернення композитора до мистецької практики народу.

М.Ластовецький належить до того покоління українських композиторів, які дбають про виховання юних музикантів. У його творчому доробку першорядної ваги набули інструментальні твори, зокрема для фортепіано. Фортепіанна музика композитора включає дві сонати, кілька циклів прелюдій („Настрої”), мініатюри (близько ста), варіації (ля-мінор, соль-мінор). Цикл „Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва”, що складається з семи розділів (понад 40 творів) є прекрасним дидактичним матеріалом, так необхідним сьогодні, коли нові видання – рідкість. Про зміст „Фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва” Н.Дика наголошує: „Це сфера відтворення психологізму характерів і вчинків, емоційного та духовного світовідчуття людини, філософських роздумів, де виразно простежується феномен багатовимірності синтезу „фольклорного – індивідуального – сучасно-експериментального” [3; 4]. П'єси М.Ластовецького пов'язані з естетичним світом національної культури, на цьому акцентує й композитор: „Музична мова ...позначена специфічним західноукраїнським колоритом як в ритмічному, так і в ладово-гармонічному аспектах” [5; 6]. Навчальний посібник є взірцем поєднання специфіки образності музичної мови на підставі принципів навчання і виховання: наочності як основи вдосконалення техніки гри; системності викладання з використанням різних форм роботи з дітьми (ілюстрація, пояснення тощо); доступності як вирішення проблеми „бар'єру” психічних навантажень; послідовності як основи поступального засвоєння музичної культури і усвідомлення її значущості для формування духовного світу дитини.

Індивідуальність почерку М.Ластовецького виявляється не в застосованих засобах виразності, а в способах їхнього використання та поєднання. Музично-виразові прийоми вирізняються раціональністю, водночас вони елегантно вишукані.

М.Ластовецький – всебічно обдарований. Він – високоосвічена людина. Його блискуча музична пам'ять вражає навіть професіоналів. Митець однаково добре обізнаний із надбаннями вітчизняної та зарубіжної музичної літератури, і з новітніми досягненнями музики початку ХХІ століття, і з теоретичними дисциплінами, художньою літературою. Він вільно володіє фортепіано. М.Ластовецький музикант широкого загальнокультурного кругозору і колосальної професійної ерудиції.

Педагогіка стала другим покликанням митця, їй він віддає багато сил і творчої енергії, тому й знаходить радість у вихованні молодих музикантів. Він критикує систему „формального натаскування” і особливого значення надає ефективному використанню передових технологій навчання і виховання, бачить своїм завданням забезпечення високої художньо-естетичної освіченості студентів. На його заняттях із аналізу музичних форм, поліфонії панує доброзичлива, творча атмосфера.

Як директор музичного училища і педагог, митець чимало уваги приділяє різнобічному вихованню студентів. Його батьківське піклування виявляється у зміцненні матеріальної бази. У добре обладнаних і затишних аудиторіях з'являється необхідний емоційний настрій для натхнення й творчості. Дбаючи про якісну організацію навчального процесу, маючи великий досвід викладання, М.Ластовецький укладає навчальні програми, хрестоматії, пише методичні праці, розробляє лекції з курсів „Аналіз музичних творів”, „Інструментознавство”, „Поліфонія”. Його роботи „мають широке практичне застосування”, – відзначають Л.Соловей і О.Дмитрієва [9; 6].

Як педагог і музично-громадський діяч, М.Ластовецький здобув глибоку повагу серед викладачів і студентів, громадськості міста. Відвертість, підкреслений демократизм у стосунках із колегами, друзями, студентами, водночас і вимогливість до них, дозволяють безпомилково розпізнати в митцеві типові риси корінного подолянина.

Широкоосяжним і різноманітним є коло професійних зацікавлень М.Ластовецького. Він чудовий педагог-практик, методист і теоретик музичного мистецтва, талановитий дослідник української музики, вмілий адміністратор і організатор.

Надзвичайно цікавим залишається музикознавчий доробок М.Ластовецького – теми, що їх піднімає митець, торкаються як процесу становлення та розвитку національної музичної культури, так і важливих проблем її сьогодення. З одного боку – це думки композитора з великим практичним досвідом, з іншого – зрілі міркування митця, котрий правдиво осмислює мистецькі процеси, розкриває невідомі сторінки життя і творчості музичних персоналій. Такі статті в наукових виданнях, як „Вчитель Миколи Колесси – видатний чеський композитор Вітеслав Новак”, „Микола Колесса про С.Людкевича та В.Барвінського”, „Про деякі різночитання біографії С.Людкевича”, „Хто ви, професоре Шін? (або чи варто пам’ятати про першого празького вчителя композиції М.Колесси, Р.Сімовича, С.Туркевич-Лісовської-Лукіянович)”, „Друковане слово Миколи Колесси: *Non multa, sed multum*”, „Тарас Шевченко в житті Миколи Лисенка”, „Галина Грабець – бранка ГУЛАГу, учениця В.Барвінського”, „Закоханий у рідну пісню” (про Ю.Корчинського) та ін. – свідчать про глибину і неординарність мислення М.Ластовецького.

У полі зору митця й питання навчального процесу, зокрема викладання спеціальних дисциплін у музичних навчальних закладах. Маючи на меті удосконалення методики викладання, М.Ластовецький радо ділиться досвідом і пропозиціями на сторінках наукових і методичних видань: „Про деякі особливості викладання предмету інструментознавства та інструментування в музичному училищі”, „Заняття з основ композиції як дійовий засіб розвитку творчого потенціалу студента” та ін.

Чимало науковців, педагогів-практиків навчальних закладів Дрогобича, Львова та інших міст України звертаються до М.Ластовецького з проханням про редагування чи рецензування їхніх напрацювань і він добросовісно справляється й із цим обов’язком.

В історії світової музичної культури маємо чимало прикладів, коли митці одночасно займалися не тільки своїм основним фахом – композицією, а й іншими музичними спеціальностями. Згадаймо хоча б Б.Бартока – композитора, фольклориста, піаніста, Ф.Ліста – композитора, піаніста, диригента, Р.Вагнера, Г.Берліоза, С.Рахманінова – композиторів і диригентів та ін. Поєднання композиторства з диригуванням і навпаки – не рідкість і в українській культурі: М.Лисенко, М.Леонтович, К.Стеценко, О.Кошиць, Г.Верьовка, Д.Котко. Винятковим феноменом є М.Колесса, для якого характерним був „рівномірний розподіл творчого часу між різними музичними спеціальностями” [11; 3]: композицією, диригуванням і педагогікою. Диригував і С.Людкевич, але ця царина не була для нього суттєвою.

Талановитий музикант, якому не байдуже виконання своїх творів (можливо, й інтерес випробувати себе в диригуванні!), М.Ластовецький також займається цим видом виконавського мистецтва. І це йому, дійсно, вдається. Керівництво училищним камерним оркестром „Кредо” свідчить про диригентський хист. Колектив став творчою лабораторією митця – для нього він створює композиції, з ним удосконалює диригентську майстерність. Успішні виступи камерного оркестру під орудою М.Ластовецького продемонстрували універсальність митця. Йому як непересічній особистості притаманне духовне багатство, широта душі. Він завжди готовий прийти на допомогу, вислухати, порадити, підтримати. М.Ластовецький користується авторитетом як серед колег музикантів, викладачів, так і студентів училища.

Плідні творчі контакти М.Ластовецького з українськими композиторами Л.Дичко, Б.Фільц, В.Камінським, О.Козаренком, музикознавцями Л.Кияновською, О.Бенч, М.Юрченком, Н.Дикою та ін. дають насагу до творчості в різних царинах – композиції, педагогіці, диригентурі.

Вражає багатогранність громадської діяльності: немає практично жодної галузі музичного життя, якою б не цікавилася ця особа. Він активний і в Спільці композиторів України, і Спільці театральних діячів України, відповідальний і вимогливий як голова

науково-культурного товариства ім. В.Барвінського, директор музичного училища, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка.

Світовідчуттю митця у житті та в композиторській творчості притаманна кордоцентричність (за Б.Паскалем „логіка серця” первинна щодо „логіки голови”). М.Ластовецькому близька філософія Г.Сковороди, котрий ототожнює серце з душею, вважаючи, що „істинною людиною є серце в людині, а глибоке серце, одному лише Богові пізнання, є ніщо інше як необмежена безодня наших думок, просто сказати: душа – це справжнє єство, і суцтя справжність, і сама есенція (як кажуть), і зерно наше, і сила, в якій тільки і є життя та існування наше...” [8; 169]. Тобто, М.Ластовецькому властиві чистота серця, багатство духу, гармонія з великим світом (макрокосмосом), іншими словами, з природою, рідним краєм, малими світами інших людей.

Композиторська, громадська і педагогічна діяльність Миколи Ластовецького – взірць чистого, безкорисливого служіння мистецтву. Значні здобутки митця в різних ділянках були відзначені Міністерством культури і туризму України: грамотою „За досягнення у розвитку культури і мистецтв” (2002 р.), медаллю „Незалежність України” в номінації IX міжнародного академічного рейтингу „Золота фортуна” (2003 р.).

У роки незалежності Української держави сформувалися нові горизонти творчості композитора. Він пише багато і плідно. Найголовніше, що композитор перестає сприйматися як локальний талант, його ім’я відоме не тільки в Україні, а й за її межами, а музика – звучить як на столичних сценах, так і обласних і районних.

Творчість М.Ластовецького є важливим здобутком української музичної культури, вона сформувалася в контексті національно-європейських традицій та культурно-мистецьких процесів кінця XX – початку XXI ст.

Джерельні приписи

1. Грабовський В. Сурми творчості Миколи Ластовецького (про автора) / В.Грабовський // Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва: Навч. посібн. – Львів: Сполом, 2007. – С. 7-8.
2. Денисов Е. Ударные инструменты в современном оркестре / Е.Денисов. – М.: Советский композитор, 1982. – 346 с.
3. Дика Н. Переднє слово // Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва: Навчальний посібник. – Львів: Сполом, 2007. – С. 3-4.
4. Ластовецька Л. Вступне слово // Ластовецький М. Пісня про Чорновола: кантата для солістів, жіночого хору та симфонічного оркестру. – Дрогобич: Вимір, 2006. – С. 3-4.
5. Ластовецький М. Методичні зауваження // Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва: Навчальний посібник. – Львів: ТеРус, 2007. – С. 5-6.
6. Ніколаєва Л. Камерно-інструментальна творчість / Л.Ніколаєва, К.Колесса // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: зб. статей / Упоряд. Я.Якуб’як. – Львів, 1997. – С. 30-43.
7. Семків Н. Присвятні кантати М.Ластовецького // Галицька зоря. – 2001. – № 9.
8. Сковорода Г. Наркис. Розмова про те: пізнай себе // Григорій Сковорода. Твори у двох томах. Т. 1. – Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. – К.: АТ Обереги, 1994. – С. 150-196.
9. Соловей Л. Штрихи до творчого портрету Миколи Ластовецького / Л.Соловей, О.Дмитрієва. – Дрогобич, 2007. – 25 с.
10. Шипайло Я. Молитва „Отче наш” у творчості композиторів-класиків М.Березовського, Д.Бортнянського, С.Дегтярьова / Я.Шипайло // Вісник Прикарпатського університету. – Вип. XII-XIII. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 115-119.
11. Якуб’як Я. Передмова // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: Збірка статей / Упоряд. Я.Якуб’як. – Львів, 1997. – С. 3-4.

Резюме

У статті відображено ключові домінанти життєвого та творчого шляху сучасного українського композитора Миколи Ластовецького.

Ключові слова: музика, композиція, М.Ластовецький, творчість.

Summary

The article deals with key principles of the life and creative work of a modern Ukrainian composer Mykola Lastovetskyi.

Key words: Mikola Lastovetskyi, musical.

ВІКТОР ГУЦАЛ: ТВОРЧИЙ ДОСВІД ТА ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ

Сучасне мистецтвознавство, аналізуючи мистецькі процеси останніх років, спираючись на ідею відродження національної культури та національних традицій, вимагає всебічної наукової оцінки всіх складових національної музичної культури, зокрема й оркестрового виконавства на народних інструментах. Названа царица вітчизняного музичного мистецтва має багатовікову складну історію і пов'язана з діяльністю плеяди видатних виконавців-творців, які здійснили неоціненний внесок у розвиток народно-оркестрової справи в Україні: Гнат Хоткевич, Леонід Гайдамака, Володимир Комаренко, Василь Зуляк, Олександр Незовибатько, Євген Бобровников, Андрій Бобир, Перекоп Іванов, Яків Орлов, Віктор Гуцал.

Особлива роль тут належить народному артисту України, лауреату Національної премії України ім. Т.Шевченка, кавалеру орденів „За заслуги” трьох ступенів, художньому керівнику і головному диригенту Національного оркестру народних інструментів України, проф. Віктору Омеляновичу Гуцалу – одній з найбільш значущих постатей сучасного народно-оркестрового мистецтва, що виділяється багатогранністю таланту і вагомістю власних здобутків. Талановитий виконавець, диригент, композитор, науковець, педагог, автор багаточисельних аранжувань і перекладень – Віктор Омелянович волею долі виявився біля витоків становлення Національного оркестру народних інструментів України, став одним із тих, хто закладав його міцний фундамент, який дозволив йому в подальшому цілеспрямовано розвивати творчий колектив.

Проте у сучасному вітчизняному музикознавстві важко відшукати праці, де б розглядалася творча постать цієї непересічної особистості. Серед робіт радянського періоду, котрі тією чи іншою мірою торкаються діяльності В.Гуцала, варто назвати розвідки, статті і рецензії у серіальних виданнях [1; 7-8; 11-15]. Із робіт пострадянського періоду можна згадати художньо-документальну повість Б.Жолдака [9], в якій розглядаються окремі епізоди біографії митця, шлях становлення його творчої особистості.

Аналіз представлених досліджень засвідчує відсутність наукової узагальнюючої праці, об'єктом вивчення якої були б життєві, творчі, світоглядні позиції і принципи митця – нашого сучасника. Це і визначило актуальність розвідки та окреслило її головну мету: проаналізувати життєвий і творчий шлях видатного музиканта-художника, розкрити багатогранність його таланту і виявити вагомість його власних здобутків у справі розбудови всіх напрямів українського народно-оркестрового мистецтва.

Народився В.О.Гуцал у 1944 році, у багатодітній родині. Дитинство минуло в селі Требухівці, що на Хмельниччині. Свою любов до української музики Віктору передали батьки. Батько на слух навчав сина грати на сопілці, мати, маючи прекрасний голос, часто співала народні пісні. Віктор грав у сімейному ансамблі, співав разом із мамою в церковному хорі. Така музична атмосфера формувала інтереси Віктора.

Першою сходинкою професійного формування майбутнього диригента стала Львівська спеціалізована музична школа-десятирічка ім. С.Крушельницької, де молодий музикант навчається гри на домрі в класі Леоніда Бендерського. Основні для майбутнього диригента науки – гармонію і сольфеджіо вивчає в непересічних особистостей – Анатолія Кос-Анатольського і Богдани Фільц. Завзятість, працелюбність, безперечний талант дали добрі результати, що дозволили сподіватися на досягнення вершин у сфері музичного виконавства.

Після закінчення з відзнакою музичної школи 1961 р. Віктор Гуцал вступає до Київської державної консерваторії ім. П.Чайковського в клас проф. М.Геліса. Паралельно з домрою музикант осягає ази диригентського мистецтва в класі проф. Ю.Тарнопольського. „З великих педагогів... це був найкращий, – згадує Віктор Гуцал, – кожен мріяв у нього бути учнем” [9; 138]. Навчання в консерваторії було плідним. Віктор освоїв тут гру майже на всіх народних інструментах (бандурі, сопілці, цимбалах), самотужки опанував інструменти

симфонічного оркестру (гобой, кларнет, валторну). Першу диригентську практику В.Гуцал проходив спочатку в Київській СШ-78, пізніше у Морському профтехучилищі, створивши з учнів невеликий оркестр народних інструментів. Становлення диригента-практиканта відбувалося на нульовому матеріалі, оскільки учасники колективного музикування не були ні фаховими музикантами, ні учнями музичної школи. Тому все починалося з вивчення нотної грамоти, постановки рук на інструментах тощо. Незважаючи на всі труднощі, оркестр за декілька місяців виконував кілька народних пісень, розписаних на чотири голоси. Це і були перші інструментування В.Гуцала, втілені у життя.

Подальшу творчу долю випускника консерваторії вирішила зустріч із музикознавцем А.Гуменюком, від якого Віктор довідується про введення до оркестрової групи Народного хору ім. Г.Верьовки старовинного народного музичного інструмента – ладкової кобзи. Кобза була одним із загублених українських народних інструментів, яку повернув із небуття і відреставрував майстер І.Скляр. „Хоча я був домрист, – згадує Віктор Гуцал, – але ідея відновлення старовинного народного інструмента кобзи в первісному його стані – лютневому, почала мене потроху бентежити, тому що я відчував, що всі призабуті народні українські інструменти можуть зазвучати...” [9; 136]. У кабінеті А.Авдієвського художня рада слухала гру на кобзі молодого музиканта, а В.Гуцал намагався якнайкраще продемонструвати можливості новоствореного інструмента, і, врешті, всі зійшлися на думці, що такий інструмент в оркестрі необхідний. Невеликий оркестр національних інструментів Народного хору ім. Г.Верьовки став першим професіональним колективом, в якому В.Гуцал став музикантом оркестру відновленого інструмента кобзи. „Виникнення кобзи зіграло переломну роль, – продовжує далі Віктор Гуцал, – тому що саме вона втілила відродження музичної національної української ідеї, і саме її з'ява в оркестрі показала усю гармонійну силу звукових поєднань, і музичну органіку оркестрового виконання” [9; 149]. Активна виконавська діяльність оркестру, гастрольні поїздки не заважали молодому музиканту водночас займатися й улюбленою справою – створювати власні аранжування, інструментування для оркестру, сольні номери для співаків.

1969 року, після майже 40-річної перерви, поновляється в Україні діяльність Музично-хорового товариства (у 1922 р. Всеукраїнське музичне товариство ім. М.Д.Леонтовича). Залишаючись громадською госпрозрахунковою організацією, Музично-хорове товариство активно впливало на українську музичну ідеологію – проводило Всеукраїнські конкурси, музичні огляди, утримувало керівників самодіяльних колективів, організовувало музичні школи тощо.

Віктор Гуцал брав активну участь у роботі Товариства як консультант самодіяльних оркестрів народних інструментів, член журі фестивалів і конкурсів, член журі з надання творчим колективам почесних звань тощо. Тісна співпраця з Товариством зблизила його з С.Козаком – головою Товариства та О.Чумаком – відповідальним секретарем.

Пропрацювавши в Народному хорі 3 роки, з 1969 року Віктор Гуцал переходить на роботу у щойно створений оркестр народних інструментів Музично-хорового товариства України. Художнім керівником і головним диригентом цього колективу було призначено Якова Орлова, талановитого музиканта і диригента-практика. В.Гуцала призначено другим диригентом.

Від початку створення оркестру Віктор Гуцал бере участь у доборі інструментарію, проведенні відбору обдарованих музикантів до його складу, пише для різних інструментів власні твори, аранжування нових зразків для оркестру. У цьому контексті знаковим стає включення до першої концертної програми оркестру двох творів митця – п'єси „Веснянка” і „Запорізького маршу”, який вперше записав від народного кобзаря Є.Адамцевича відомий фольклорист О.Правдюк, а класично опрацював і оркестрував В.Гуцал.

На плечі другого диригента лягає не лише вся репетиційна робота, а й підбір репертуару, komponування концертних програм.

Виконання музичних творів вимагало використання повноцінних інструментальних груп. Тут довелося експериментувати з відбором і підготовкою інструментарію. На період

організації оркестру була лише класична скрипка, бандура з механізмом для перемикання в різні тональності і ще декілька інструментів. Решту інструментів довелося „шукати”, реконструювати і вдосконалювати. Тому постало питання про науково-обґрунтовані розрахунки конструкцій музичних інструментів, введення хроматичної темперції звукоряду, різноманітних виконавських штрихів. Діяльність конструкторів і майстрів музичних інструментів була спрямована на покращення акустичних властивостей інструментів, підвищення їх музично-виражальних і техніко-виконавських можливостей. Введення до складу оркестру нових вдосконалених інструментів (родини ладкових кобз, ладкової ліри, баяна, цимбалів, родини сопілок, свирілі, волинки, козобаса, сурми, теленки, бугая, рубеля, бухала, трембіти, бербениці) значно покращили виразові можливості оркестру і надали його звучанню більш яскравого національного колориту.

Випробування різних засобів інструментування, можливостей окремих інструментальних груп відбувалося на репетиціях. Незважаючи на те, що репетиція була лише першою сходинкою до концертного виконання, але й вона в оркестрі тривала напружено і натхненно, раціонально розподілена за часом і доведена до максимальної довершеності. Особливої уваги В.Гуцал надає створенню й утвердженню національного звукового ідеалу у звучанні оркестру. Неабияке значення приділяється культурі звука – як найважливішого засобу передачі змісту щодо стилю, характеру і настрою виконуваної музики.

Оркестр швидко підготував нову програму і розпочав активну гастрольну діяльність, „чаруючи численних слухачів як вдало і розумно підібраним репертуаром, так і надзвичайно майстерним його виконанням” [5]. Доступність репертуару, образність музики і яскравість звучання, натхнення й досконале виконання принесли колективу неабияку популярність. Де б не виступав колектив преса і критики досить високо оцінювали його „майстерне виконання, вміння створювати навіть у мініатюрі яскравий і незабутній образ”[5].

У 1979 році В.Гуцал переходить на посаду диригента оркестру народних інструментів Республіканського радіо і телебачення, яким керує Андрій Бобир.

Оркестр на той час не був укомплектований народними інструментами так, як Київський оркестр народних інструментів. Це надто обмежувало його можливості у виконанні передусім інструментальної музики. В.Гуцал збільшує склад оркестру за рахунок введення групи кобз, розширює духову і струнну групи, вводить другі цимбали, створює ансамбль сопіларів.

Віктор Омелянович згадує: „Почалася напружена робота: кожен день створити, відпрацювати й видати „на гора” десять – п’ятнадцять хвилин досконалого фондового запису. Таких темпів роботи я ще не знав, це було схоже на конвеєр... І треба було, не зупиняючи його, збільшити склад, перекомплектувати, а часу на експерименти не давалося й хвилини. Все це відбувалося в процесі поточної планової роботи”. І далі зазначає: „Якщо мені колись видавалися нечуваними світовими рекордами зусилля по створенню першого оркестру народних інструментів у 1969-1970-х роках, – то тут ми всі рекорди побили, причому в напруженому виробничому темпі... Це була праця, коли вгору глянути було ніколи, вона забирала мене усього повністю” [9; 307].

Чимало співаків прагнуло створювати на радіо програми з українських народних пісень і записувати їх саме з оркестром радіокомітету. Оркестр випустив дві платівки із записами А.Солов’яненка і одну – із записом А.Мокренка. Записуючи народні пісні, В.Гуцал як диригент доклав чимало зусиль аби не тільки не порушити сутності вокалу, а де це було можливим – підтримати його, використовуючи природні, акустичні засоби, якими володіє оркестр. На записах народної інструментальної музики він прагнув вирізнити найхарактерніші ознаки оркестру, що створювались неповторним колоритом звучання народних інструментів. За час роботи на радіо ним було знайдено, оркестровано й записано майже 200 оркестрових творів, багато з яких увійшли до фонду безтермінового користування і дотепер звучать на радіо.

В оркестрі радіо Віктор Гуцал набував досвіду швидко і якісно створювати аранжування нових творів, цікаво і творчо проводити репетиції оркестру, слухати результати своєї роботи через „призму заломлення” запису. „Я зумів домогтися такого звучання перед мікрофонами, – зізнається Віктор Омелянович, – яке, проходячи крізь магнітні носії, було на рівні звучання в кращій концертній залі”[9; 321].

Минали роки. Після суворого ідеологічного тиску на культуру почалася незначна, але досить відчутна відлига, офіційно названа „перебудовою”. Декларування „гласності” і відносної свободи розпочали процес зростання суспільно-політичної активності життя, потяг до народного мистецтва.

Із 1984 року В.Гуцал очолює Київський оркестр народних інструментів, з діяльністю якого пов’язаний новий етап в історії цього колективу.

Зміни статусу оркестру від „Київського”(1974 р.) до „Державного”(1987 р.), а згодом і „Національного”(1997 р.) докорінно покращило його матеріальну базу. Введення нових, удосконалених інструментів значно збагатило звукову палітру. А широка концертно-виконавська діяльність із залученням плеяди видатних співаків, тісна співпраця із сучасними українськими композиторами, просвітницька і виховна робота дозволили сприймати оркестр як яскраву і своєрідну артистичну особистість, як би парадоксально це не звучало стосовно оркестру з 60 музикантів різного віку і досвіду.

Трагічна загибель Якова Орлова і кількарічна відсутність постійного керівника негативно вплинули на професійний стан оркестру. Тому найважливішими завданнями, які поставив В.Гуцал перед колективом, було збереження традицій, на яких починався оркестр, відтворення всього репертуару і напрацювання нового, збереження неповторного колориту і знайдення нових фарб у звучанні, а також створення нових ансамблів і відновлення органічної народної манери гри.

Перед композиторами поставлено завдання – творчо інтерпретувати кращі зразки народної інструментальної музики всіх регіонів України. Так постали концертні обробки народно-інструментальної музики Поділля, Слобожанщини, Гуцульщини, Буковини, створені І.Вимером, К.М’ясковим, М.Різоєм, С.Орлом, В.Геккером.

Час вимагав від оркестру активізації його ролі в суспільстві.

З 1985 року Київський оркестр народних інструментів запрошують для участі в радіопередачах, а також запису свого репертуару. Це поставило перед колективом нові завдання – чіткість і організованість у роботі, постійне оновлення репертуару, оперативність і ретельність у підготовці програм. До цього часу оркестр вже мав записи лише окремих творів у збірних дисках. У 1985 році записав першу велику вінілову грамплатівку. Програма складалася винятково з інструментальної музики. Пізніше були записані великі платівки інструментальної музики у виконанні Г.Агратіні, а також українські народні пісні та романси у виконанні А.Солов’яненка і Є.Мірошніченко. Українським телебаченням і радіо створено фонд записів репертуару оркестру, в основу якого покладені обробки народних пісень, танцювальних мелодій, а також твори вітчизняної й зарубіжної класики.

Новим кроком у роботі з оркестром стає активне залучення до всіх концертних програм творів української та світової класики – М.Лисенка, Л.Ревуцького, М.Леонтовича, М.Вербицького, М.Калачевського, М.Завадського, С.Гулака-Артемовського, Й.Гайдна, А.Дворжака, Й.Брамса, Ф.Ліста та ін. „Беручи ці твори до репертуару, – згадує Віктор Гуцал, – ми підняли виконавську планку оркестру”. І далі зазначає: „Адже не секрет, що виконання знайомої класичної музики вимагає від оркестру високої культури, знання стилю, бездоганного ансамблю”[9; 356].

Ще однією яскравою репертуарною лінією оркестру стає співтворчість із сучасними українськими композиторами – Анатолієм Гайденком, Яковом Латинським, Миколою Стецюком, Володимиром Шумейком, Віктором Зюзіним, Олександром Левицьким, Юрієм Шевченком, Олександром Яковчуком, Олександром Явориком, які створили низку оркестрових творів, що увійшли до фонотеки радіо, а деякі з них склали золотий фонд оркестру.

Те, що оркестр зацікавився творчістю сучасних композиторів було важливим не тільки для оркестру, але й для самих композиторів. Мало хто з них вивчав і знав можливості такого колективу, як Київський оркестр народних інструментів. „Ми зуміли довести їм, – згадує Віктор Гуцал, – що народний оркестр є творчим колективом з великим потенціалом і великими художньо-виражальними можливостями, прекрасним інструментом для висловлення образно-емоційного стану душі”[9; 356]. З кожним наступним роком розширювалося коло сучасних українських композиторів, котрі поповнювали репертуар оркестру новими авторськими творами.

З метою розкриття виразових можливостей оркестру і надання його звучності більш яскравого національного колориту, Віктор Гуцал збагачує оркестр новим інструментарієм, пов'язаним із народною традицією. У партитурі оркестру з'являються гуцульські цимбали, козобас, колісна ліра, підклас ударних інструментів – рубель і качалка, дзвіночки, різноманітні бубни з мембранами і без них, із калаталом або й без нього, з брязкальцями, дзвониками та ін.

Для посилення ролі і значення колористичних інструментів оркестру, розкриття їхніх художніх, технічних й акустичних можливостей, В.Гуцал створює низку авторських музичних творів, де такі інструменти виступають як сольні. Наприклад, „Козобас”, „Сурма”, „Свиріль” та ін.

Розширенню виконавської палітри оркестру сприяло залучення до його творчої співпраці співаків світового рівня – Є.Мірошніченко, М.Стеф'юк, О.Басистюк, Д.Гнатюка, А.Солов'яненка, М.Кондратюка, А.Мокренка, Г.Гаркуші та ін.

Високий професіоналізм оркестру, керованого В.Гуцалом спостерігається у виконанні акомпанементів співакам, а саме – в умінні гармонічно поєднувати звучання голосу з оркестром і створювати для соліста природне музичне середовище, яке допомагає розкрити образно-емоційний зміст виконуваного твору.

Чимало зробив Віктор Гуцал і для поповнення колективу висококваліфікованими музикантами. Виросли в оркестрі й свої солісти-виконавці. Серед них: народні артисти України – Г.Агратіна, П.Чухрай; заслужені артисти України – Д.Агратіна, Ю.Яценко, І.Гончарова, В.Овчарчин, Т.Столяр та ін. Вдосконалюючи виконавську майстерність на основному музичному інструменті, чимало музикантів оркестру опанували ще й додаткові. Ансамбль скрипалів легко стає ансамблем сопілкарів. Сопілкарі ж перетворюються в ансамбль зозуль, гобоїсти грають на сурмах, кобзиста¹ – на лірах і т.д.

З іменем В.Гуцала пов'язані зрушення в концертній діяльності оркестру. Географія гастрольних маршрутів сягає всіх обласних центрів, міст і навіть сіл України, багатьох міст Росії, Естонії, Азербайджану, Вірменії і Грузії. З великим успіхом оркестр представляв українське музичне мистецтво також на сценах Польщі, Австрії, Румунії.

Працюючи у досить складних організаційно-матеріальних умовах, Віктор Гуцал зумів не лише забезпечити оркестру постійний контакт зі слухачами, але й запропонувати цікаві ідеї і принципи складання концертних програм. Однією з таких стало створення тематичних програм і концертних циклів. Серед найпопулярніших: „Перлини народної музики”, „Золоті сторінки української класики”, „Майстри мистецтв – трудівникам села”, „Пізнай свою музику”, „Музичні скарби українського народу”. Програми передбачають проведення циклів лекцій-концертів для слухачів різних вікових категорій. З метою залучення дітей до професійної музичної діяльності неабиякого значення набула програма „Молоді таланти України”, що передбачає виступи з оркестром молодих лауреатів міжнародного конкурсу „Нові імена України”, який з 1992 року організовує Український фонд культури. З оркестром виступають бандуристи, сопілкарі, скрипалі, трубачі, тромбоністи, піаністи.

Та цим не обмежується діяльність талановитого музиканта і пропагандиста народно-інструментальної музики. Глибоке розуміння високої місії самодіяльного музичного мистецтва стає ще однією особливістю діяльності Віктора Гуцала. В його виступах на конференціях і в пресі прозвучало чимало критичних зауважень щодо спрямованості і рівня

організації самодіяльного мистецтва, створення нового репертуару, покращення якості музичного інструментарію, забезпечення нотною продукцією і т.ін.

Свій практичний досвід роботи з оркестром Віктор Гуцал виклав у праці „Грає оркестр народних інструментів” (К.: Мистецтво, 1978 р.), яка є методичним порадиником для керівників самодіяльних народно-оркестрових колективів. В.Гуцал вперше виробив головну позицію партитурного аркуша оркестру українських народних інструментів та позиційні канони розміщення оркестрових груп у партитурі.

Активна виконавська, просвітницька та наукова діяльність не заважає йому водночас виховувати молодих музикантів. Викладаючи в Національній музичній академії України ім. П.Чайковського, КНУКіМ, Львівській НМА ім. М.Лисенка, Віктор Гуцал виховав плеяду талановитих музикантів, які прикрашають своєю грою не тільки Національний оркестр народних інструментів України, а й успішно працюють в інших мистецьких установах.

Педагогічний почерк Віктора Гуцала визначають загальна висока культура й ерудиція, глибокі знання, активна виконавська творчість, вміння використовувати свій науковий потенціал і практичний досвід у пошуках нових форм і методів навчання. Він є автором навчального посібника „Інструментовка для оркестру українських народних інструментів” (К., 1988 р.); збірників: „Інструментальні твори” (К., 1981 р.), „Репертуарний збірник для ансамблю сопілок” (К., 1982 р.), „П’єси для оркестру народних інструментів” (К., 1984), „Украинские народные наигрыши” (М., 1986 р.), „Запорізький марш” (К., 1995 р.), а також багатьох розвідок, статей і рецензій.

Активною стала громадська діяльність Віктора Гуцала. Він – секретар Національної музичної спілки, голова Асоціації народно-інструментального жанру України, співголова конкурсу „Нові імена України” фонду культури України.

Творча особистість Віктора Гуцала багатогранна. Діапазон його діяльності як музиканта-виконавця, просвітителя, диригента, композитора, науковця, педагога надзвичайно широкий і вельми плідний. Ним створено майже 2000 концертних обробок та аранжувань народних пісень та народно-інструментальної музики, перекладень і транскрипцій творів композиторів вітчизняної та світової класики, авторських композицій. У своїй сукупності різнобічна діяльність В.Гуцала, збагативши культуру нашої держави, внесла вагомий доробок у розвиток українського мистецтва.

Примітки

¹ У практиці оркестру народних інструментів виникло слово „кобзист”, що означає виконавця інструментальної музики, який грає на кобзі, на відміну від „кобзаря” – українського народного співця, що супроводжує свій спів грою на кобзі (нині кобзарів ще називають „українськими бардами”).

Джерельні приписи

1. Вахрамєєва Р. Музичні війни, або талан Віктора Гуцала / Раїса Вахрамєєва // Демократична Україна. – 2005. – 13 липня.

2. Віктор Гуцал: „Мене надихають природа, красиві жінки і музика”: [Інтерв’ю] / Вела О.Берегова // Урядовий кур’єр. – 1998. – 12 вересня.

3. Віктор Гуцал: „Світ про Україну знає тільки завдяки нашій культурі”: [Інтерв’ю] / Вів В.Коскін // Демократична Україна. – 2006. – 4 лютого.

4. В оркестрі тільки ... ентузіасты: [Інтерв’ю] / Вела Т.Яковенко // Родослав. – 1992. – лютий.

5. Головащенко М. На крилах музики до вершин майстерності / М.Головащенко// Культура і життя. – 2004. – № 1 (4066). – 7 січня.

6. Гуцал В. Робота з оркестром народних інструментів / В.Гуцал // Соціалістична культура. – 1979. – № 4 (676). – С. 40-41.

7. Гуцал В. Київський оркестр народних інструментів / В.Гуцал // Народна творчість та етнографія. – 1975. – № 1. – С. 88-89.

8. Диригент – то душа оркестру:[Інтерв'ю] / Вів С.Димченко // Українська музична газета. – 2002. – № 2.
9. Жолдак Б.О. Музичні війни, або Талан Віктора Гуцала: [художньо-документальна повість] / Б.О. Жолдак. – К.: Криниця, 2004. – 416 с. (Серія „Бібліотека Шевченківського комітету”).
10. Ковач І. Оркестровий дивосвіт у виконанні віртуозів / І.Ковач // Вільне слово. – 2008. – № 7-8. – квітень.
11. Малюк А. Спів дерева, струни і глини / А.Малюк // Сільські вісті. – 2006. – № 58. – 23 травня.
12. Мельник О. Запорізька сила Віктора Гуцала / О.Мельник // Українська газета. – 2002. – № 19 (233). – 7 листопада.
13. Списаренко Б. Звучать сторінки історії / Б.Списаренко // Народна творчість та етнографія. – 2005. – № 2. – С. 103-105.
14. Черкаський Л. Музична палітра Національного оркестру / Леонід Черкаський // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 1. – С. 105-110.
15. Юхимович В. Від Київського – до Національного / В.Юхимович // Українська музична газета. – 1995. – № 3 (16).

Резюме

Аналізується життєвий і творчий шлях відомого музиканта – В.Гуцала, його діяльність із розширення можливостей виражальних засобів українського оркестру народних інструментів.

Ключові слова: оркестр народних інструментів, музикознавство, В.Гуцал.

Summary

The article deals with key principles of the life and creative work of a modern Ukrainian composer V.Gutsala.

Key words: V.Gutsal, musical, repertuare.

ХОРОВА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ У РЕФЛЕСІЯХ О.ПРИХОДЬКА ТА І.МАЙЧИКА (СОЦІО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

Епістолярна спадщина визначних діячів мистецтва може послужити не лише живим джерелом свідчень про явища культурно-мистецького життя, рівень їх актуальності, характер суспільної оцінки крізь призму сприйняття сучасників. У ній відображається коло особистих зацікавлень, нові грані взаємодії між діячами культури різних галузей і спрямувань, еволюція поглядів, зумовленість генеральних векторів їх подвижницької праці в умовах мінливих політичних реалій. Теоретик української епістології М.Копиця зазначає: „Сьогодні перед дослідниками постало одне з найважливіших завдань: через актуалізацію джерелознавчих розвідок здійснити зміни в **концепції** (тут і далі розрядка авт. – О. М.) історії культури... Все частіше звучать нові концепційні орієнтири: „історія в людському вимірі”. Це – той вимір теоретичних проблем історичних процесів (він отримав назву „історична антропологія”), основним чинником якого називаємо людський фактор. Саме він повинен стати методологічним стрижнем джерелознавчих і культурологічних досліджень” [3; 150]. Перелік епістолярних видань українських діячів музичного мистецтва в останні десятиліття помітно зріс. У 1984 р. видано переписку Б.Лятошинського, у 1998 – частину листування Б.Гмирі, у 2006 р. – деякі з листів Ю.Мейтуса; на сторінках монументального дослідження „Епістологія в лабіринтах музичної історії” М.Копиці наведено чимало листів із приватних архівів та колекцій навчальних закладів і наукових установ авторства О.Шреєр-Ткаченко, І.Ляшенка, В.Губаренка, І.Карабиця. У випусках Праць Музикознавчої комісії НТШ регулярно фігурують дослідження та виклад листування видатних музичних діячів, які відкривають нові грані розуміння і осмислення значимості мистецьких постатей, процесів, явищ. Серед них листи та автографи Ф.Шопена і його сучасників (О.Николин), Івана Кипріяна (Я.Горак), листування М.Лисенка з галичанами (Г.Бернацька), переписка К.Квітки та В.Гнатюка (З.Штундер), Д.Січинського та Я.Вінцковського (Я.Горак), М. Гайворонського та М.Грінченка (Р.Мисько-Пасічник).

Прикладом документально зафіксованого спілкування українських митців різних поколінь слугує листування діячів українського хорового мистецтва – Олекси Приходька та Івана Майчика, кожен з яких здійснив вагомий внесок у нього як національно-свідомий громадський діяч, організатор колективів, учасник і творець актуальних тенденцій концертно-гастрольної діяльності, у забезпечення виконавського репертуару, розвиток музичної педагогіки і виховання, публіцистики і науки.

Матеріалом дослідження послужили листи О.Приходька до І.Майчика, збережені у родинному архіві композитора (81 документ). Переписка охоплює період 1964-1978 рр., протягом якого О.Приходько проживав в еміграції у Празі, а мистецька діяльність І.Майчика розгорталася у Львові, в умовах радянської України. Серед провідних проблем, що фігурують у текстах обох учасників листування¹ можна виділити такі тематичні спрямування: українське хорове мистецтво на батьківщині і в діаспорі, фактаж про напрями діяльності О.Приходька й І.Майчика з його обговоренням, оцінкою, міркуваннями, приклади взаємодопомоги та співпраці.

Метою даного дослідження є розкриття проблематики українського хорового мистецтва крізь призму соціо-психологічних рефлексій двох його визначних діячів.

З метою вияву актуального політичного та суспільно-мистецького контексту листування необхідно навести основні віхи і здобутки кожного із них. **Олекса Приходько** (1887-1979 рр.) здобув різнобічну освіту у духовній семінарії Кам'янця-Подільського, Музичному інституті та Університеті у Варшаві (1908-1915 рр., історико-філологічний факультет), викладав у гімназії (1909-1917 рр.). За цей період організував українські хори у Варшаві, Чернігові, Києві, був хормейстером і диригентом І українського Національного

хору під керівництвом К.Стеценка (з яким підготував програми з композицій К.Стеценка, М.Леонтовича, М.Вериківського, Я.Степового та М.Лисенка, гастролював по Харківщині і Полтавщині). У 1918 р. очолив секцію з організації народних хорів при Міністерстві народної освіти УНР, завдяки якій у Києві, Полтаві, Чернігові, Кам'янці-Подільському, Харкові, Катеринославі створено колективи, що популяризували давнє й сучасне українське музичне мистецтво, національний фольклор, кращі зразки світової хорової класики. З 1919 р. О.Приходько відбув на гастролі з Республіканською капелою О.Кошиця – концертний тур, що мав емісарську функцію представлення української держави у світі засобами національного хорового мистецтва і був ініційований урядом УНР. Маршрут охопив не лише Чехію, Австрію, Швейцарію, Німеччину, але й міста Поділля і Галичини, а після розпаду колективу на дві групи – Закарпаття (з хором „Кобзар” під проводом П.Щуровської-Россіневич). Подальших 30 років діяльності митця пов'язані з Закарпаттям і Пряшівщиною: О.Приходько став співзасновником Українського професійного театру Товариства „Просвіта” в Ужгороді та запросив до співпраці режисера й актора М.Садовського, організував і очолив низку хорів (зокрема студентські хори, мішаний хор у Мукачеві, Руський (Український) національний хор² (1921), згодом – Крайовий хор учителів в Ужгороді, (1928 р.), з якими організовував меморіальні концерти, вів міжнародну гастрольну діяльність, викладав³ у чоловічій та дівочій учительських семінаріях, провадив диригентські курси, аматорські театри в Ужгороді та Мукачеві. Основними цілями його організаторської та мистецької діяльності були популяризація кращого українського та зарубіжного хорового репертуару серед майбутніх вчителів і шкільної молоді, українського населення та слухачів зарубіжжя як у гастрольно-концертному виконанні, так і на радіо, вихованні покоління хорових співаків, диригентів, організаторів національно спрямованої педагогічної діяльності та музично-театрального життя краю [4; 6-7; 6; 528-530; 2; 491, 1; 243]. Серед його вихованців Іван Булеца, Микола Копач, Степан Куцин, Олекса Мешко, Андрій Миньо, Георгій Палюх та інші діячі, „...які здійснювали концертно-пропагандистську роботу в краї і за кордоном, ... за прикладом вчителя ширили славу хорового мистецтва на Закарпатті” [7; 148]. Для забезпечення репертуару колективам, діяльність яких складала основу хорового руху краю до I З'їзду Національних Українських хорів Підкарпатської Русі з ініціативи О.Приходька видано збірку обробок народних пісень та „Хори на слова О.Духновича” (до 125-річчя діяча) для дитячих, чоловічих та мішаних хорів з композиціями З.Лиська, М.Гайворонського, Ф.Колесси, Ф.Кізами, Я.Ярославенка М.Рошаківського.

Від 1941 року діяч викладав у Педагогічному інституті ім. М.Драгоманова, був керівником і диригентом хору та „Української молодіжної студії”. Про подальшу майже 50-літню діяльність митця в еміграції інформація в україномовних джерелах практично відсутня.

На момент початку листування львівський музикант **Іван Майчик** (1927-2007 рр.) – випускник диригентського факультету Львівської консерваторії та учень Анджеля Нікодемівича з композиції, співробітник музичної редакції львівського радіо, засновник хорового колективу при обласному комітеті Львівського радіо і телебачення, який вже мав досвід роботи з хорами низки львівських середніх шкіл, керував хорами Львівського університету ім. І.Франка та хоровою капелою Львівського Поліграфічного інституту. Здобутки молодого диригента полягали не лише в активній і національно спрямованій, високопрофесійній концертній та організаторській діяльності – громадянської мужності потребувало включення до репертуарів, цільове пропагування перлин українського хорового мистецтва, серед яких „не рекомендовані до виконання” радянським ідеологічним апаратом твори композиторів-священників М.Вербицького, К.Стеценка, А.Вахнянина, Д.Січинського, О.Нижанківського, а також „опальних” митців – емігранта О.Кошиця та „ворога народу” В.Барвінського, який довгі роки провів у Мордовських таборах, на поселеннях, засуджений за сфабрикованим звинуваченням [5; 34-44]. Знайомство митців відбулося завдяки Миколі Чайковському – проф. Львівського університету, Дрогобицького та Івано-Франківського педінститутів, а свого часу – співзасновника хорового товариства „Бережанський Боян”,

учасника й адміністратора хору О.Кошиця в концертній подорожі по Європі (1919 р.), члена (а пізніше – секретаря, заступника голови, голови) українського студентського товариства „Січ”, про що довідуємося з листа за 01.04.1964 р.

Серед нечисленних, однак цінних даних листування О.Приходька є прагнення поділитися практичним диригентським досвідом із молодшим колегою. Зокрема, в одному з листів останніх років життя О.Приходька в зв'язку з спільним концертом Празького, Моравського та Словацького учительських хорів йдеться: „Ідея учительських репрезентативних хорів дуже подобалася мені і р.[оку] 1928 заложив я Крайовий хор Закарпатського Учителства в Ужгороді, який існував десять літ, аж до обсадження Закарпаття мадярами р. 1938⁴. Щоб заложити такий хор працював я вісім літ: для репрезентації нашої музичної культури хор мусів мати вищий рівень, і тільки у р. 1930 відважився я концертувати в Празі (перед тим два роки йшли концерти на Закарпатті і Словаччині). По війні диригент Кречко⁵ хотів обновити діяльність К[раєвого]Х[ору], але так не сталося”.

Чимало сторінок листування присвячено яскравим постатям хорових диригентів, серед яких О.Кошиць. Із листа від 11.02.1964 р. відомо, що О.Приходько підготував власні спогади про його техніку диригування для монографічного дослідження О.З. Мінківського. Однак, відповідаючи на запитання І.Майчика про таємницю успіхів маестро, подає наступні міркування, посилаючись на рецензії критиків та „берлінську карикатуру О.Кошиця” у книзі О.Пеленського: „Постава самого Кошиця – це не карикатура, це його дійсні (тут і далі – підкреслення авт. – О.М.) фігури під час диригування, які мали „ілюструвати” хористам (а водночас і слухачам) той чи інший момент при виконанні пісні. Фігури ці надзвичайно яскраві, оригінальні, непридумані, може трохи дивні, але безперечно були вислідом душевного настрою диригента.

А тепер підходимо до питання найголовнішого. Що таке диригування? Чи буде мій хор співати так, як співав у Кошиця, коли я буду точно наслідувати його фігури чи рухи? Відповідь: і так, і ні. Оскільки такі мої фігури будуть виявом мого в л а с н о г о (тут і далі – розрядка авт. – О.М.) переживання, то можуть перевищити й самого Кошиця, коли ж я буду уживати цю жестикуляцію „механічно”, то буде „курам на сміх”. Приходимо до висновку, що диригування – це глибока душевна праця диригента, що своїми рухами, виразом обличчя й невидимими флюїдами має всугерувати співакам чи музикантам (а через них слухачам) с в о є розуміння даної композиції, і коли це розуміння правдиве, переконуюче, а при тім передає намір композитора, то потрібний ефект досягнуто. Навчитися диригування слухаючи чи наслідуючи й найславнішого диригента, неможливо. Успіх мого власного диригування лежить у мені самому, бо позичити настрій чи душевні емоції від другої особи неможливо. Слова „Царство Боже всередині вас” відносяться до всіх людей, а в першу чергу до диригентів”.

У полі зацікавлень І.Майчика – існуючі зарубіжні аудіозаписи капели, про що празький хормейстер інформує: „Слухав я одну плиту О.[лександра] К.[ошиця], записану в Америці, яка нічого особливого не давала слухачеві. Р.[оку] 1919 в Празі була спроба записати У[країнську]Р[еспубліканську]Капелю, але запис був невдалий і плиту знищили”. В іншому листі (від 1964, 29.1.) диригент акцентує увагу на унікальних за значимістю фактах, доступних лише безпосередньому учаснику мистецьких подій: „Ачи співаєте Ви кардинальну композицію Леонтовича „Легенда” (Дівчину вродливу юнак покохав)? Ця композиція зродила думку укр.[аїнської] влади р.[оку] 1919 послати У.[країнську] Респ.[убліканську] Капелю до Європи! Мусите це знати! Що О.[лександр] К.[ошиць] у Вас „не в моді”, це річ зрозуміла, бо на концертах У.[країнської] Р.[еспубліканської] Капелі він ніколи не виконував галицьких композиторів”.

Серед постатей диригентів, діяльність яких заторкується у листуванні, є О.Кошиць (1964 11. 2., 1964, 29. 1., 1971, 21. 7.), П.Щуровська-Россіневич (1968, 28. 2.), О.Сорока (1968, 23.11), М. Чайковський (1964, 1. 4.), Г. Верьовка (1965, 17. 6.), Л.Стоковський (1972., 25.10), Р.Кокотайло (1964, 11. 2.); композитори: Ф.Надененко (1964, 11. 2.), П.Чайковський (1965, 4.

8. та лист за січень-лютий (б/д), 1966, 11.2., 1967, 9.12.), А.Архангельський (1978, вересень, (б/д)), В. Лютославський (лист за січень-лютий (б/д.), М.Машкін (1964, 1.4.); виконавці О.Мишуга (1964,12.8), Артур Рубінштайн (1966, 9. 6.), О.Слободяник (1971, 21. 7.)

У листуванні містяться дані про хорове життя української діаспори у Празі. Зокрема у вищезитованому листі від 11. 2. 1964 р. подано інформацію про концерт „Закарпатських пісень” у виконанні Українського ансамблю під проводом заступника О.Приходька та підготовку урочистої програми до 150-ліття Т.Шевченка „Поет живе в серцях свого народу” (1. 4, 1964).

У зв'язку з диригентською діяльністю виникають потреби обміну виконавським репертуаром та оцінка художньої вартості й співвіднесення композицій з виконавськими можливостями очолюваних колективів, вивчення складу концертних програм львівських, празьких хорових колективів. У листах містяться численні прохання скопіювати, придбати, надіслати, дати оцінку творам, міркування про інтерпретації, серед яких „Дивувалась зима”, „Веснівка” Ф.Надененка, „Кавказ” С.Людкевича, кантата „Безсмертний заповіт” А.Кос-Анатольського, „Ой, гулі”, „Була вдовою кінець села”, „Палай, палай, купалонько” А.Вахнянина, „Заповіт” Г.Гладкого, „Ой, у полі, у Баришполі”, „На вулиці скрипка грає”, „Марсельєза”, канти св. Варварі і ангелу-хранителю О.Кошиця⁶, „Живи Україно”, „Сунуться, сунуться хмари”, „Усе жило, усе цвіло”, „До пісні”, колядки „Ой, на горонці”, „Радійте, співайте”, „Прометей” К.Стеценка, „Легенда” М.Лентовича, „Веснівка” В.Матюка, „Грай, тембіто, грай” Є.Козака, „Авіамарш” Л.Ревуцького, ряд композицій А.Архангельського, „Баркарола” Ф.Шуберта – І. Майчика, „Слов'янський танець”, „Водоспад”⁷, жіночий терцет „Осінь голуба” І.Майчика та ін.

Симптоматичним є обмін думками з приводу рекламованої свого часу хорової композиції Машкіна „Верховина”, після підтвердження І.Майчиком популярності якої у хорових програмах празький музикант зауважив: „Дякую за листа і відповідь на мої запитання відносно „Верховини”, яка, як бачу має успіх у „загалу”, що безперечно свідчить про упадок музичного смаку. Цікаво зазначити, що наші старші люди (без музичної освіти) ставляться до цієї композиції негативно, відчуючи її банальність” (1964, 13. 5).

Незаангажованою є позиція чеського хорового діяча на реалії радянського часу стосовно питань хорового мистецтва. Прикладом можуть служити фрагменти з листа 1965, 17. 6: „Раді вітали б ми Вас у Празі, але на жаль, це від нас не залежить. Виробив я проект виміни концертів чесько-українських (чеський диригент виступав би у Києві та Львові з чеськими композиціями, а наш диригент – у Празі – з українськими творами). Товариство українських композиторів передало цю справу міністерству культури в Києві, а звідти передали справу в Москву. А на тому був кінець, бо там мають свої плани і не потребують приватної ініціативи”. У листі від 1965, 23. 2 читаємо: „Бачу, темпо Вашої праці „скажене”⁸: 25 концертів у березні – це вже занадто, це антисоціально! Це може вплинути негативно на виконання, с.т. [себто] йти всупереч з ідеєю і ціллю Капели...”. Співзвучними цим є міркування про виступ хору А. Александрова у Празі (1965, 26.7): „Я був на їх концерті. Було вражіння якогось трафарету. Не було в хорі одушевлення й артистичного піднесення (можливо це „подорожня втома”). Взагалі, коли якийсь хор виступає тут з оркестрою то рецензій не пишуть, мовляв це хор менше вартісний, бо мистецький хор мусить бути а *capella*”, – зазначаючи в іншому уривку листа, що критика журналу „Гудебні розгляди” („Музичний огляд”): „...рівнозначна тому, що цей хор вже не має чого приїздити ЧСР”. І цілком гротескно з позицій сьогодення сприймається розлога цитата мовою оригіналу з газети „Комсомольская правда” за 10. 2. 1966 р. № 25 у листі від 1966 7. 5: „Композитор Борис Мокроусов недавно писав: „За двадцать лет я был участником и свидетелем многих конкурсов. Но как редко случаи, когда песня, получившая премию действительно уходила бы в народ”. Солдаты писали, что могут петь премированную песню только в порядке дисциплинарного взыскания”.

Навіть із відстані неподоланих державних кордонів музикантів у переписці турбує державна політика у питаннях українського хорового мистецтва: „Що діється з

„Трембітою”? Хто зацікавлений, щоб „Трембіта” не росла?⁹ Ми, старі диригенти, мріяли: ось колись повстануть наші професійні хори, матеріально забезпечені, прийдуть наші талановиті диригенти і будуть в нас хори нечувані, співи ангельські та архангельські, бо маємо чудову пісню і такі ж голови. Чому світ нас не знає? Коли La Scala в Італії поставить якусь славну оперу, то запрошує на виступ якийсь чеський хор. Чеські хори д.[уже] гарні, культурні, але чеська земля не родить таких голосів, які маємо ми. У[країнська]Р[еспубліканська]Капеля „блиснула” у світі пів століття назад, але світ забув про нас” (1966, 7. 12).

Водночас, О.Приходько постійно і послідовно співпрацює з українськими дослідниками, готуючи спогади про знайомих йому з безпосередніх контактів О.Мишугу, К.Стеценка, О.Кошиця, ведучи власні розвідки про А.Чехова, П.Чайковського. В одному з листів останніх років життя він пише: „Листуюся з київськими інституціями і окремими особами: все в справах минулого. Всі, з ким я працював у Музичному відділі в Києві в рр. 1917-19 (Стеценко, Леонтович, Кошиць) – всі мертві, я єдиний свідок. Ось до мене і звертаються ті, що пишуть про наші музичні справи” (1972, 25. 10).

Серед хороших колективів, які фігурують у перебігу листування – Архієрейський хор у Кам’янці-Подільському, Руський (Український) національний хор, Крайовий хор учителів в Ужгороді, Московський академічний хор п.о. А.Юрлова, одеський хор, хори моравських і празьких вчителів, капела „Думка”, „Кобзар” п.о. П.Щуровської-Россіневич, Українська Республіканська капела п.о. О.Кошиця, Український хор у Празі, Український хор у Братиславі і, звичайно ж, хор „Українського ансамблю” у Празі під проводом О.Приходька, капела „Трембіта” та хор телерадіокомітету, очолювані І.Майчиком у окреслений період.

Наведені фрагменти з листування свідчать про надзвичайно широке коло зацікавлень обох митців, уважне ставлення до інтерпретацій українського репертуару в світі, діяльності провідних представників хорового диригування, обізнаність і жвавий інтерес до актуальної музикознавчої, мемуарної, наукової літератури і аудіопродукції, музичної критики і публіцистики у Львові, Києві, Ужгороді, Празі, Пряшеві, рецензій українських музикознавців зі США у поєднанні з власним баченням і переконаннями, історії, досягнень і проблематики сучасного мистецького (насамперед диригентсько-виконавського) процесу та видавництва нот на рідній землі і у діаспорі, у них міститься оцінка художньої вартості новітніх композицій українських митців, факти співпраці з театрами, навчальними закладами, редакціями видавництв, окремими авторами наукових монографічних досліджень та енциклопедичних видань.

Примітки

¹ О.Приходько періодично і послідовно цитує фрагменти з листів І.Майчика чи дає відповіді на його запитання.

² Утворені на підставі об’єднання хору двох вчительських семінарій.

³ Викладав теорію музики і співи, українську мову і літературу.

⁴ Після виїзду О.Приходька до Праги у 1935 р. крайовий хор підкарпатських вчителів був реорганізований у Хор учителів Ужгородського округу під проводом П.Милославського [7, 40].

⁵ Михайло Кречко з 1954 по 1969 роки – художній керівник та диригент Закарпатського народного хору, директор та головний диригент Академічної хорової капели „ДУМКА”, головний хормейстер Державного дитячого музичного театру України, автор двох збірок обробок закарпатських народних пісень „З народної криниці” та „Співає Закарпатський хор”.

⁶ До композицій цього автора подано ряд практичних інтерпретаторських порад у листі від 1965, 29. 1.

⁷ Композиція присвячена О.Приходьку (згідно листа 1967. 23. 2).

⁸ У 1964-65 роках Іван Майчик був запрошений на посаду головного диригента і художнього керівника капели після відходу з цього відповідального поста легендарного українського хормейстера Павла Муравського. У листі йдеться про шевченківські концерти з

повністю оновленим репертуаром та здійснення фондових записів на радіо України [5; 52-53].

⁹ Йдеться про складний період у діяльності капели після політично зумовленого вимушеного відходу з постів керівництва І. Майчика та І. Лупола [5; 57-58].

Джерельні приписи

1. Аксиоми для нащадків: Українські імена у світовій науці: зб. нарисів / [упоряд. і передм. О.К. Романчика]. – Львів: Меморіал, 1992. – 544 с.
2. Гамкало І. Приходько Олекса Кіндратович // Мистецтво України: Біографічний довідник / [за ред. А.В. Кудрицького] / І.Гамкало. – К., 1997. – С. 491.
3. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії: монографія / до сторіччя Національної музичної академії України / М.Копиця. – К.: Автограф, 2008. – 528 с.
4. Костюк Ю. Майстер хорового письма (до 100-річчя Олекси Приходька) / Юрій Костюк // Нове життя. – 1987. – № 2. – 16 жовтня.
5. Майчик О. Моя пісня тобі і мій спів... / Остап Майчик. – Львів: Видавець ПП Сорока Тарас, 2008. – 132 с.
6. Медведик П. Діячі музичної культури (Матеріали до біо– бібліографічного словника / П.Медведик // Записки Наукового товариства ім. Т.Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Львів: НТШ, 1996. – Т. ССХХІІ. – С. 464-560.
7. Росул Т. Концертне життя Зкарпаття 20-30-х рр. ХХ століття / Т.Росул // Мистецтвознавство: Вісник Прикарпатського університету. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – Вип. V. – С. 35-44.

Резюме

Розглядається стан розвитку хорового мистецтва України другої половини ХХ ст. у рефлексіях О.Приходька та І.Майчика.

Ключові слова: хорове мистецтво, репертуар, діаспора.

Summary

Was investigated in the article, musical. Also one can find here questions concerned which the analysis of the repertoire, instrumentarium, modes of playing and singing.

Key words: diaspora, vocal school.

ТВОРЧИСТЬ ГЕОРГІЯ КОСМІАДІ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ НІМЕЧЧИНИ 40-60-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Дослідження історії мистецтва ХХ століття відкриває нові імена митців. В силу історичних обставин їх художня спадщина замовчувалася або була недоступною для вивчення. Творчість цих художників, як правило, не вписувалася в контекст визнаних художніх напрямів. Вони творили, залишаючись художниками-одинаками. Серед них сьогодні називаємо ім'я Георгія Петровича Косміаді (1886-1967 рр.), який вдало поєднував у своїй творчості естетичні засади, сформовані російською школою живопису, з новітніми мистецькими віяннями ХХ століття. Хоча домінуючою лінією його робіт все ж таки залишалися художні традиції східної культури. Саме завдяки цьому творчість Г.Косміаді є цікавою в плані наукового дослідження, а вивчення його мистецької спадщини в умовах глобалізації є актуальною проблемою.

Питання життя і творчості Георгія Косміаді як наукова проблема постала у розвідках рівненських дослідників О.Прищепи [1], О.Юрчук [2], Н.Кожушко [3] та ін. [4]. Основна увага авторів була зосереджена на вивченні волинського періоду життя педагога і художника. Логічно постає питання про його подальшу долю і особливості творчості в культурно-мистецькому середовищі Німеччини 40-60-х років ХХ століття, де йому прийшлося прожити добрий відрізок свого життя. Це і буде **метою** нашого дослідження.

Життя повсякчас пред'являло Г.Косміаді випробування, які потрібно було долати. Ймовірно, такою була доля багатьох особистостей, хто пережив лихоліття ХХ століття. Народившись і здобувши освіту на Кавказі, Георгій Петрович майже 25-літнім потрапляє у вир московського життя. Зустрічі із мистецькою елітою Москви, динамізм і насиченість повсякдення напруженою працею зробили своє: удосконалили талант, даний Богом. Г.Косміаді вдалося пройти навчання у видатних художників В.Серова і Є.Хрустова, закохатися у музику С.Рахманінова і презентувати творчий доробок на виставках „Мира Искусства”. Духовна атмосфера московської художньої еліти дала сильний імпульс для естетичного зростання Георгія Косміаді і він зумів перенести його у свою подальшу творчість.

Перипетії Першої світової війни змінили плін життя Г.Косміаді. Його було призначено начальником VI будівельного загону Всеросійського союзу міст Північно-Західного фронту. Так він опинився на Волині. На деякий час йому прийшлося відсунути свої мистецькі уподобання і зайнятися виключно виконанням потреб фронту.

У 1915 році одружився із Бригіттою-Фрідою Геерман (німкенню за родовідними каналами). Тут, на Волині, життя поставило Георгія Петровича перед вибором: чи повертатися до Москви, чи залишатися в Рівному. Революційні події 1917 року в Росії остаточно закріпили вибір на користь Волині.

У 20-30-х роках ХХ століття Георгій Петрович в поліетнічному середовищі міста Рівне вибудує власну нішу завдяки таланту організатора, педагога і художника. Тут народяться його діти і пройдуть найкращі роки зрілості. У Рівному як педагог він здобуде пошану, авторитет і європейське визнання. Декоративні візерунки зі східними і слов'янськими художніми мотивами, розроблені учнями Г.Косміаді в рівненських освітніх закладах, будуть використовувати сілезькі і щецинські ткалі. Багатство орнаментики, розмаїття сюжетів та барвистість кольорової гами учнівських робіт проф. Г.Косміаді вразять Європу на Міжнародній виставці 1937 року в Парижі.

Роки, прожиті в Рівному, були найщасливішими. Адже Георгій Петрович мав змогу не лише писати свої роботи, а що найважливіше – навчати улюбленій справі дітей, розкривати їм естетику повсякденного буття, передавати розуміння таємниць образотворчого мистецтва. Він був переповнений любов'ю учнів, повагою батьків та підтримкою однодумців і влади.

Складне ХХ століття несподіваним чином відбилося на долі родини Г.П.Косміаді.

Після початку Другої світової війни 28 січня 1940 року Георгій Петрович із дружиною і двома дітьми від'їжджає до Німеччини, де проживали родичі Бригітти-Фріди. Розпочався кардинально новий період життя і творчості художника. Крок у невідомий західний світ культури Георгій Петрович зробив, коли йому було уже за 50 років.

Інонаціональне середовище Німеччини зустріло родину Косміаді як репатріантів із Волині. Після перебування в таборі для емігрантів у м.Ауе (провінція Заксен) сім'я потрапляє до Гамбурга. В умовах війни потрібно було турбуватися про хліб насущний і Г.Косміаді подає документи на Біржу праці, за направленням якої він з 10 липня по 7 вересня 1940 р. тимчасово працює помічником театрального художника у технічному відділі Гамбурзької державної опери. Пізніше отримує посаду художника-декоратора в Гамбурзькому театрі „Талія” [5], а по закінченню війни стає вільним художником.

Як видно із наведеного послужного списку, Георгію Петровичу не вдалося у повоєнній Німеччині влаштуватися в освітні заклади. „Батько найбільше страждав від того, що в Німеччині не мав можливості навчати дітей малюванню. На відміну від Рівного там, у Гамбурзі, він не мав педагогічної діяльності, а лише по-необхідності давав приватно уроки малювання. Ось чому Георгій Петрович з великою насолодою переглядав малюнки дітей, представлені на виставці у Парижі 1937 року. Саме їх роботи, а не власні картини, взяв батько із Рівного до Німеччини”, – згадує його дочка Надія [6].

Підкреслимо, що Георгій Петрович попав до Німеччини у зрілому віці уже сформованим художником. Як це було раніше на Волині, художник репрезентував свою діяльність через активну мистецьку роботу. В цьому було життєве кредо: попри усі негаразди творити, використовуючи талент, даний Богом. Перебуваючи в таборі для емігрантів Г.Косміаді упродовж місяця встиг написати ряд картин, які 26 лютого 1940 р. уже експонувалися в м.Ауе [7].

У Гамбурзі, де оселився Г.Косміаді з родиною, професіоналізм митця гідно був оцінений роботодавцями. Але художнику важлива підтримка глядачів, оскільки Георгій Петрович не мислив життя без виставкової діяльності. Митець із хвилюванням представляв свій творчий доробок на огляд гамбурзьців, вихованих на традиціях західноєвропейського мистецтва. З перших експонованих виставок здобув своїх шанувальників, прищепив їм великий оптимізм і смуток сюжетів, враженням від бурштинових спалахів кольорів і таємницями осягання чорних напівтонів, що бриніли з його картин. Критики звернули увагу на художню манеру „сина Кавказьких гір” і „митця із Волині”.

Своєрідну манеру письма Г.Косміаді виробив ще у московський та волинський періоди творчості. Сила враження в його роботах створювалася сильними порухами пензлика, що розподіляли в сюжеті картин світло і темряву як на театральній сцені – захоплююче та натхненно. Захопив Г.Косміаді німецьке культурно-мистецьке середовище зображенням сакральних мотивів російських храмів, волинських церков і монастирів. Митець вимальовував їх таким чином, що створювався таємничий настрій, по-справжньому присутній серед віруючих людей у православних соборах. Саме ці сприйняття робіт незнайомця зі Сходу запам'ятовувалися відвідувачам виставок.

Ще у воєнній Німеччині Георгій Петрович пише роботи „Куточок для молитви” (1942 р.), „Пагорб у сонячному промінні” (1942 р.), „Ніч в Гамарні” (1942 р.), „Поля навколо Гамарні” (1942 р.), „Натюрморт” (1942 р.), „Російський чайник” (1942 р.), „Вид з мого вікна. Село Коломенське” (1942 р.), „Російська лазня” (1942 р.), „Вид на Москву” (1943 р.), „Сільський ринок” (1943 р.), „Почаїв” (1943 р.), „Петербург” (1944 р.) та ін. Із переліку картин добре вгадуються волинські і російські мотиви. Знаменно, що саме спогади про рідні серцю місця на перших порах допомагали Г.Косміаді творити, а не нидіти і ностальгувати. У цих роботах він зумів передати свою мистецьку натуру. Тут відображені барви московських і петербурзьких церков, глибинність народної культури росіян, закоханість у спокій волинського краю і оригінальність колоритного розмаїття української мистецької традиції.

Перші відгуки на виставки робіт Г.Косміаді в Німеччині були схвальними. Німецька публіка продемонструвала захоплююче враження від побаченого. Так, Максиміліана Руге

щодо однієї із виставок 26 листопада 1942 року в „Gamburger Fremdenblatt” відмічав: „На захоплюючій виставці картин... художника Георгія Косміаді, ...в першу чергу вражають великі можливості, які виявив цей митець. Захоплює блиск, багатство і різноманіття фарб. Косміаді, емігрант з України, користувався на своїй Батьківщині великою популярністю. Він зробив внесок у мистецьке виховання народу, крім цього, ще й працював оформлювачем декорацій і приділяв велику увагу декоративним видам мистецтва” [8].

Пізніше з року в рік в німецьких містах проходили виставки картин Г.Косміаді. Лише в 1947 році його роботи експонувалися в Мьольні, Мюнстері, а також під час виставкового турне Північно-Німецького Товариства з продажу творів мистецтва в містах Падерборн, Любек, Херфорд, Бад Ойнхаузен, Мінден і Райн. Із творчим доробком „емігранта із Волині” в культурно-мистецьких колах Західної Німеччини знайомилися жителі Варендорфа (1948, 1962 р.), Бад Кіссінгена (1952 р.), Бад Бернека (1957-1959, 1961 рр.), Фіхтельгебінга (1957, 1959, 1961 рр.) і, звичайно, Гамбурга (1941-1943 р., 194-1946 р., 1949-1950, 1955, 1966, 1967 рр.).

Культурно-мистецьке середовище Німеччини з цікавістю стежило за розвитком творчості Г.Косміаді, особливо вражаючись його працьовитості і таланту.

За нашими підрахунками на основі афіш, збережених у Гамбурзі у власному архіві Н.Г.Саннов-Косміаді [9], за період перебування Георгія Петровича в Німеччині відбулося близько 30 виставок його картин. На експозиціях щоразу з’являлися все нові і нові роботи. Творчий доробок художника поповнювався імпресіоністичними сюжетами, що зринали в його пам’яті з гір Кавказу, московських краєвидів та волинських сюжетів. У Гамбурзі, особливо у другій половині 40 – першій половині 60-х років, художник багато працював. Тут він створив понад 5000 картин. Працьовитість і бажання творити принесло йому заслужене визнання в культурно-мистецькому середовищі Німеччини. Доцільно підкреслити активність відвідування виставок Г.Косміаді. Зокрема, серед документів архіву Н.Г. Саннов-Косміаді можна прочитати в статті, присвяченій черговій виставці картин митця, які експонувалися у серпні-вересні 1961 р. у музеї етнографії Гамбурга, наступне: „Виставку відвідали понад 3000 осіб. Вона була показана також по каналу „Nordschau” німецького телебачення” [10]. На цій ювілейній виставці, присвяченій 75-річчю від дня народження Г.П.Косміаді, було експоновано понад 1500 картин митця.

Георгій Косміаді – чи не єдиний художник того часу, який доповнював музикою виставки своїх картин. При цьому надавав перевагу композиціям улюбленого Сергія Рахманінова, а також музиці Мусоргського, Бородіна, Чайковського, Римського-Корсакова, Брамса, Сібеліуса, Дебюссі, Шопена, Гріга [11]. Постійно удосконалював свою майстерність, експериментував із технологічними засадами і тематичними сюжетами картин. Поряд з його театральними декораціями з’явилася велика кількість робіт, написаних не лише темперою, а й олійними фарбами, поглибилася віртуозність у написанні монотипій.

Із творів, написаних у німецький період життя, варто назвати найважливіші, що характеризують його як художника і непересічну особистість. Найбільший інтерес у німецької публіки викликали роботи із зображенням внутрішніх архітектурних мотивів Кремля та ін. російських палаців і церков. Завдяки художній манері, Г.Косміаді вдавалося естетично передати красу і неперевершеність православних ікон і мозаїк храмів так, що вони віддзеркалювалися на шліфованій блискучій поверхні підлоги („Колона Святого Михаїла” (1947 р.), „Вівтар” (1950 р.), „Стара церква” (1952 р.), „Пасхальне богослужіння” (1958 р.), „Інтер’єр церкви” (1958 р.), „Російська церква з середини” (1958 р.), „Ікона” (1958 р.), „Церковний живопис” (1959 р.), „Російський собор” (1960 р.), „Жовта колона” (1960 р.), „Трійця” (1963 р.) та інші). Ось ці картини Г.Косміаді вносили особливу імпресіоністичну рису в його художню творчість у інонаціональному мистецькому середовищі повоєнної Німеччини.

Багаті кольором інтер’єри передають його закоханість у східну естетику. Доречним буде відтворити слова із статті Є.Іванова з нагоди ювілейної виставки Г.Косміаді в Гамбурзі, надруковані в газеті „Новое русское слово” (Нью-Йорк): „В його роботах відчувається любов

до рідної старовини, яку він розуміє і глибоко відчуває. Художник щиро вірить в кінцеву перемогу правди Божої... Після довгих митарств і втрат, хворий, він нарешті знайшов притулок в Гамбурзі. В роки голоду і холоду в Німеччині він акумулює в собі духовні сили і його найкращі роботи належать цій епосі його творчості. Пережиті страждання поглибили світовідчуття художника настільки, що його картини стають одухотвореними і отримують якусь особливу прозорість і проникливість” [12]. Отож, велика і невтомна праця Георгія Петровича на Заході приносила духовне удосконалення і прозріння його душі. Це відчувається в кожному поруху пензля в його роботах, написаних в Німеччині.

У значній кількості робіт Г.Косміаді вдалося передати мистецькі традиції, що сягають корінням візантійських форм і античного відчуття пропорцій. Маючи художній темперамент, Г.Косміаді був прекрасним знавцем законів перспективи і з математичною точністю самовиражався у художній формі. Його картини – не лише містерія кольору, а й геометричні конструкції в композиціях. Серед них варто назвати ті картини, що знаходяться в Народному музеї історії Рівненської української гімназії, а саме „Сині троянди” (1945 р.), „Квіти в коричневій вазі” (1950 р.), „Два вазони” (1952 р.), „Жовтий натюрморт” (1953 р.), „Квіти” (1956 р.), „Декоративний мотив” (1957 р.), „Декоративний мотив жовтий” (1958 р.), „Фрукти” (1960 р.), „Яскрава чаша” (1961 р.), „Два соняшники” (1962 р.), „Натюрморт” (1963 р.), „Чотирикутний декоративний мотив” (1963 р.), „Великодні яйця” (1965 р.) та ін. У цих роботах він зумів передати ті спомини про Волинь і Рівне, які він тримав у серці.

Працюючи над пейзажами, Г.Косміаді зображав плинність природи у часі. Його кавказькі, російські, волинські і німецькі краєвиди, створені за законами російської школи живопису, одночасно різнобарвні і мінливі як сама природа, сповнені піднесеності і смутку як відчуття людини. Ці почуття переконливо звучать у таких картинах художника, як „Пагорб у сонячному промінні” (1942 р.), „Озеро в Мьольні” (1946 р.), „Вечірній настрій” (1967 р.), „Блакитна мла” (1948 р.), „Волинське поле” (1955 р.), „Ранковий пейзаж” (1958 р.), „Осінь в урвищі” (1959 р.), „Схід сонця” (1962 р.), „Вид на гори” (1963 р.), „Перед світанком” (1965 р.), „Жовтий пагорб” (1965 р.), „Ліловий схил” (1966 р.), „Оливковий гай” (1966 р.), „Сині дерева” (1966 р.), „Кавказ” (1966 р.) та ін. Звертають на себе увагу назви робіт, що їх присвоював сам Г.Косміаді. Вони є свідками витонченого естетичного мислення митця. Ось ця констатація конкретики, як то блакитна мла, ліловий схил, оливковий гай чи жовтий пагорб тощо, підтверджує глибоке розуміння художником законів розвитку природи.

Залишаючись прекрасним майстром декоративного живопису, Г.П.Косміаді знав як фарбами можна впливати на почуття людини. Виставки його робіт в мистецьких залах Західної Німеччини (як правило, на виставках презентувалося понад кілька сотень картин) передавали захоплюючий феєрверк форм самовираження художника і справляли глибоке враження на німецьку публіку. Ось декілька відгуків глядачів на одну із виставок Георгія Петровича в м. Бад Бернек (1957 р.): „Картини справили на мене чудове гармонійне враження. К.М.”; „Я щиро захопився мистецтвом п.Косміаді. М.М.”; „Глибоке враження залишили ці картини. Було б добре, якби деякі з них можна було б купити. Кожна картина є єдиною і неповторною у своєму настрої. М.М.”; „Картини пана професора Г.Косміаді в поєднанні з російською музикою є неповторною подією. Дуже радий, що зміг ознайомитися з цим дивним незвичним світом. Е.В.”; „Зворушлива симфонія кольорів, яка стала для мене щасливою подією, завдяки безмежній чудовій музиці Рахманінова. К.П.” та ін. [13].

У німецький період творчості Г.Косміаді активно продовжує відображати радість і захопленість життям. Художник передає свої переживання невимушеною красою і ритмічною простотою сюжетів. Саме за цю відданість законам прекрасного і піднесеній манері письма його цінували в німецькому середовищі. Слушно нагадати слова доктора Вільгельма Біерхенке, висловлені в урочистій промові з нагоди 80-річчя Г.П. Косміаді 24 березня 1966 року: „Йому вдаються сміливі, наскрізь вражаючі поєднання кольорів, а тому так і хочеться сказати, що Косміаді керує в своїх картинах справжнім оркестром фарб, який сильно та гармонійно звучить. У багатьох зображеннях краєвидів додано також ніжного настрою, зокрема при вечірніх сутінках в горах або під час оповитого туманом ландшафту.

Тут митець знає, як зобразити за допомогою незначних нюансів кольорів природу. Радість передачі кольору постійно виступає переконливо перед глядачем і тому роботи Косміаді, які показують багатство фарб, здаються нам найкращими та найсильнішими досягненнями” [14].

Говорячи про німецький період творчості Георгія Косміаді, не можна оминати його портретний живопис у техніці монотипії. Тут художник досягнув надзвичайної щирості в осягненні жіночої натури. Ймовірно, чоловіче єство у ставленні до жінок зіграло домінуюче значення. Як наголошує Надія Саннов-Косміаді – дочка художника: „Тато любив жінок і любив їх малювати. Мама любила тата і це їй не дуже подобалося. Вона сердилася на нього. Але нічого не могла зробити: така душа художника” [15]. Ось чому жіночі зображення на картинах Г.Косміаді наділені таємничістю і вишуканою шляхетністю: „Дівчина в очікуванні” (1948 р.), „Російські жінки” (1956 р.), „Портрет дами” (1957 р.), „Наяда” (1958 р.), „У купальні” (1959 р.), „Жінки в червоному” (1960 р.), „Жінки в білому” (1960 р.), „Жінки в зеленому” (1960 р.), „Дві танцівниці” (1961 р.), „Блондинка” (1962 р.) та ін. Краса жінок на полотнах Г.П. Косміаді продовжує нуртувати душі глядачів і через десятки років.

Виставки творчих робіт Г.Косміаді після його відходу у Вічність, які організовує його дочка Надія Георгіївна Саннов-Косміаді в Україні, дозволяють осмислити доробок цього унікального художника-одинака ХХ століття. Упродовж минулого століття доля не була схильною до нього. Уже починаючи з 1905 року, коли він покинув Кавказ, життя постійно йому підносило випробування: Москва, Коломенське, Волинь, Рівне, Гамбург. І кожного разу приходилося працею доводити талант, захищати себе як творчу особистість.

Логічно виникає запитання: у чому ж виявлялася сила митця? Відповідь знаходимо у документах його життя. Розвинена інтуїція і висока дисципліна, великий талант і настирлива працьовитість, природне відчуття міри і естетики пропорцій, зачарованість таємницями природи і сакральність вражень від побаченого, глибока християнська віра і розуміння Божественного промислу, любов до дітей і підтримка родини – усе було важливим для нього, шліфувало його світогляд та мистецькі засади творчості. І на Сході, і на Заході Георгій Петрович залишався вірним собі – бути людиною і любити те, що дає натхнення. Через усі його роботи червоною ниткою проходить безперервний пошук краси, досконалості і гармонії.

Попри своє перебування в Німеччині Г.Косміаді так і не став західноєвропейським художником. Він не пристосовувався до німецького мистецького середовища, не писав своїх робіт, щоб вислужитися чи догодити будь-кому. Звичайно, Західна Європа впливала на нього, але жодним чином не вплинула на його творчість вирішально.

Художник Г.П. Косміаді, працюючи переважну частину життя в інонаціональному культурно-мистецькому середовищі, з терпінням і смиренням переживаючи незгоди долі, завжди залишався вірним традиціям живопису і зумів перетворити власну мистецьку творчість на правду самого життя. Він любив життя, а життя було для нього найсильнішим натхненням у творчості. Його роботи якнайкраще розповідають про це. Адже життєва доля дала йому ім'я художника і можливість попри усі карколомні історичні обставини ХХ століття безперервно вносити своїми картинами у буденне повсякдення силу світла і краси.

Джерельні приписи

1. Прищепа О. Г.Косміаді та культурно-освітнє середовище Рівного доби української національно-демократичної революції 1917-1920 рр. // Наук. зап. Вінницького держ. пед. ун-ту ім. М.Коцюбинського. Серія: Історія. Вип. XI. За мат. II Міжнар. наук. конф. „Національна інтелігенція в історії та культурі України у XIX-XXI ст.”. 26-27 жовт. 2006 р. / О.Прищепа. – Вінниця, 2006. – С. 166-170.

2. Юрчук О. Естетичний гурток Георгія Косміаді в Рівному // Наук. зап. Рівненського обл. краєзнавчого музею. Вип. IV (Мат. наук. конф. 25-26 жовт. 2006 року) / О.Юрчук. – Рівне: Волинські обереги, 2006. – С. 229-232.

3. Кожушко Н. Георгій Косміаді та рівненські навчальні заклади. 1917-1940 рр. // Наук. зап. Рівненського обл. краєзнавчого музею. Вип. V (190 років від дня народження

М.Костомарова) / Н.Кожушко. – Рівне: Перспектива, 2007. – С. 53-55.

4. Тарасевич Н. Від гімназії до гімназії. Сторінки історії Рівненської української гімназії / Н.Р. Тарасевич // Шкільний світ. – 2003. – № 43;

Костюк Л.К. „Погляд на землю” Георгія Косміаді // Георгій Косміаді. Каталог художніх робіт із фондів Народного музею історії Рівненської української гімназії та Рівненського обласного краєзнавчого музею / Укладачі: Н.Р. Тарасевич, Л.К. Костюк, Л.В. Шлапак, О.А. Бурець, Ю.Є. Климюк / Л.К. Костюк. – Рівне: Бліц, 2006. – С. 8-11;

Костюк Л.К. Діяльність Георгія Косміаді в навчальних закладах Рівного у 20-30-х роках ХХ століття: вивчення спадщини художника і педагога // Педагогічне мислення в контексті теоретико-методичної спадщини А.С. Макаренка і сучасна педагогіка. Тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф. (27-28 березня 2008 року, м. Рівне) / Л.К.Костюк. – Рівне: РДГУ, 2008. – С. 167-170;

Костюк Л.К. Георгій Петрович Косміаді: життя та особливості художньої системи // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 14 / Л.К. Костюк. – Рівне: РДГУ, 2008. – С. 184-189;

Костюк Л.К. Художник, що мислив Волинню: життя і творчість Георгія Косміаді // Поліссязнавство у фольклорно-етнографічних і літературно-мистецьких дослідженнях / Л.К. Костюк. – Рівне: Волинські обереги, 2009. – С. 126-132 та ін.

5. Свідectво про діяльність Г.П. Косміаді. Гамбург, 14 вересня 1945 р. // Власний архів Н.Г. Саннов-Косміаді. Гамбург. Німеччина.

6. Записано зі слів Н.Г. Саннов-Косміаді 09.03.2009 р.

7. Оголошення про виставку картин з газети „NS. Tageszeitung”. – 1940. – 26 лютого // Власний архів Н.Г.Саннов-Косміаді. Гамбург. Німеччина.

8. Maximilian Rohe. Gamburger Kunstaustellungen // Gamburger Fremdenblatt. – 1942. – 26 November.

9. Власний архів Н.Г. Саннов-Косміаді // „Atelier Kosmiadi”. Legien str. 8a, 22111 Gamburg. Germany.

10. Jubiläums-Ausstellung Prof. Kosmiadi // Stadt.Nachrichtenblatt. – 1961. – № 42.

11. Перелік улюбленої музики, співаків, книг, картин Г.П. Косміаді, зроблений власноруч // Власний архів Н.Г. Саннов-Косміаді. Гамбург. Німеччина.

12. Иванов Е. Юбилейная выставка художника Г.П. Космиади // Новое русское слово. Нью-Йорк. – 1961. – 3 августа.

13. Stimmen zu einer Ausstellung // Baureuth. – 1957. – 26 July.

14. Бієрхенке В. Урочиста промова з нагоди 80-річчя Георгія Косміаді // Власний архів Н.Г.Саннов-Косміаді. Гамбург. Німеччина.

15. Записано зі слів Н.Г. Саннов-Косміаді 23.08.2007 р.

Резюме

Йдеться про художника, ім'я якого вписується в контекст історії мистецтва ХХ століття. Його мистецька спадщина складає понад 5000 картин, в яких переважають естетичні традиції мистецтва Сходу.

Ключові слова: Г.Косміаді, творчість, мистецька спадщина.

Summary

Georg Kosmiadi (1886-1967) is an artist, whose name is in the context of art's history in the XX century. In 1940-1960 in force of historical circumstances he lived in Germany. His inheritance makes over 5 thousand pictures. Aesthetically beautiful principles of East art are prevailed there. For creation years in Germany G.Kosmiadi did not become a Western-European artist.

Key words: G.Kosmiadi, In 1940-1960 in force of historical circumstances he lived in Germany.

МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ РИМО-КАТОЛИЦЬКИХ ГРОМАД У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ПОДІЛЛЯ

Із розбудовою релігійного життя в Україні, яке розпочалось в останнє десятиріччя ХХ століття, активізується діяльність православних, католицьких, протестантських громад та іудаїстських общин; постають нові організаційні структури інших віросповідань, що конкурують між собою у боротьбі за прихильність місцевого населення. У сучасних умовах представники цих організацій використовують різноманітні види соціокультурної діяльності, відповідаючи не лише на духовні, але й культурно-мистецькі запити представників різних вікових, соціальних і національних верств мешканців держави. Соціокультурна діяльність релігійних громад усіх конфесій здійснюється у полі загальнолюдської соціокультурної діяльності і має загальні, властиві усім її видам риси (особистісна спрямованість, урахування індивідуальності людини; гуманістичний, культурологічний та розвиваючий характер; цілеспрямованість; поєднання репродуктивних, творчих і репродуктивно-творчих елементів тощо). Активність життя релігійних громад актуалізує проблеми різностороннього вивчення впливу соціокультурної діяльності окремих релігійних організацій на становлення і розвиток культурного образу нації та окремих її регіонів.

Одним із регіонів України, де перетинаються шляхи багатьох релігійно-культурних спільнот, є Поділля. На теренах краю проживають представники різних етнічних та релігійних груп, національних меншин, що впливають на своєрідність його культурних тенденцій. У релігійному і культурному житті Поділля розлого представлена Римо-католицька Церква (РКЦ), офіційні структури якої були відновлені в Україні Папою Іваном Павлом II у 1991 році. Враховуючи історичний досвід перебування представників римо-католицьких громад на Поділлі, їх духовного опору ідеологічним догмам російського царизму і радянського атеїзму, РКЦ у своїй соціокультурній діяльності зосереджується не лише на розв'язанні завдань прозелітизму, але й на проблемах формування культури і духовного світу сучасного українця. У виховному процесі представники РКЦ використовують музичне мистецтво як дієвий засіб формування духовності підростаючого покоління. Саме воно потребує особливої турботи й опіки у сучасних культурних умовах поширення тенденцій дегуманізації.

Автор ставить за мету охарактеризувати музичну творчість представників Римо-католицької Церкви на подільських землях як важливу складову її соціокультурної діяльності у регіоні.

Спрямованість соціокультурної діяльності Римо-католицької Церкви на дітей та молодь обумовлена не лише тим, що вони забезпечують перспективу розвитку релігії, але й з причин відсутності у старшого покоління бажання, умінь та навичок християнського виховання, об'єктивно сформованих десятиліттями атеїстичної пропаганди. Прикладом продуктивної виховної діяльності, керованої римо-католицькими священиками, є організація Днів молоді, Днів християнської культури, Школи Християнського Життя та Євангелізації (ШХЖіЄ), що функціонує у м. Красилів (Хмельницька обл.). Так, мета роботи ШХЖіЄ – створення елітної групи мирян, яка б могла у тісній співпраці з настоятелями діяти у своїх парафіях: проводити зустрічі в малих групах, біблійні кола, молитовні зібрання тощо. Студентами ШХЖіЄ є не лише римо-католики, але й греко-католики і православні.

З осередку студентів Школи Християнського життя та Євангелізації вийшов молодіжний гурт „Кана”, що функціонує під духовним керівництвом Братів Менших Капуцинів. До складу „Кани” входять представники різних міст України (Київ, Івано-Франківськ, Одеса, Красилів), а також різного віросповідання (римо-католики, греко-католики, православні). Кожен із них і сам

є засновником музичного колективу у своєму рідному місті. Мета їх діяльності – поширення й популяризація української християнської культури засобами фольк-музики та комерційного джазу. Офіційно гурт існує з 2005 року. Його опікуном і менеджером є о.Григорій Лігенза з Ордену Братів менших капучинів. Постійний склад групи „Кани” утворюють Юлія Гнатюк та Христина Підлісецька (вокал), Євген Бетлінський (контрабас, бас-гітара), Любов Бетлінська (скрипка), Олег Кирилков (фортепіано, клавішні), Олена Скиба та Олексій Каплунський (гітара), Віктор Лісніківський (ударні) [5].

Географія та хронологія найбільш важливих виступів гурту:

- фестиваль християнської музики, м. Дніпродзержинськ (2005 р.);
- міжнародні тури „Два народи – один дух” (2006, 2007, 2008 рр., разом із польським гуртом „New Life M”);
- Міжнародні з’їзди музикантів-християн „Strefa Chwały”, м. Грудек, Польща (2005, 2006, 2007, 2008 рр.);
- Єпархіальні Дні Молоді, м. Одеса (2005, 2006, 2007 рр.);
- фестиваль „Одного серця – одного духу”, м. Жешув, Польща (2007 р.);
- Єпархіальний День Молоді, м. Житомир (2007 р.);
- Перший греко-католицький фестиваль Єдності „Вгору серця”, м. Івано-Франківськ (2008 р., співорганізатор);
- XV зустріч молоді, м. Волчин, Польща (2008 р.). „Кана” є співорганізатором (разом із колективами „Bonart Menegment” та „New Life M”) концертного проекту „Музика без кордонів”, що здійснювався упродовж 2005-2008 років.

Духовна місія започаткованих братами-капуцинами Днів Християнської Культури – популяризація ідей релігійного і музичного екуменізму. Вперше дні культури були проведені у квітні 1994 року у містах Красилові, Староконстантинові та Вінниці. У костьолах і концертних залах цих міст протягом тижня виступили камерний хор під керівництвом народного артиста України В.Газінського; камерний оркестр „Аркада” під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Г.Куркова (м. Вінниця); хор Вищої духовної семінарії ордену капучинів (м. Краків); ансамбль Леопольда Твардовського (Польща); хор Якова Сікульського (Польща); молодіжний ансамбль „Credo” (м.Вінниця) та ін. Значний суспільний резонанс ці культурно-рекреаційні акції отримали завдяки їх проведенню у декількох подільських містах; залученню до участі у них відомих світських і релігійних виконавців і колективів; поєднанню концертної і лекційної програм [4; 28-29].

Рекреаційну і виховну мету ставили перед собою представники Ордену Братів Менших (капуцинів) і в організації у м. Вінниця першого в Україні свята молодіжної католицької пісні „Кредо-93”, у програмі якого були не лише виступи християнських колективів та окремих виконавців, але й молодіжна Меса і конференція на актуальні релігійні теми. На свято зібралися молодіжні колективи парафій Кам’янець-Подільської дієцезії, представники інших різних українських міст (Житомира, Миколаєва, Києва, Сум, Львова, Тернополя та ін.), молодь із Молдови.

У підготовці і проведенні свята молодіжної католицької пісні активну участь взяв ансамбль „Credo”, заснований при капучинській парафії при підтримці дієцезіальних священиків. Ініціатором створення ансамблю став студент медичного університету В’ячеслав Брамський, що входив до ініціативної групи, яка виступала за повернення костьолу релігійній громаді (до 1990 р. приміщення парафіяльного храму було лекторієм місцевого осередку товариства „Знання”). Після передачі приміщення В.Брамський виступає засновником першої в Україні молодіжної католицької газети „Credo” та однойменного ансамблю. Цей молодіжний колектив відіграв важливу роль у багатьох рекреаційно-виховних масових заходах Кам’янець-Подільської дієцезії. Членами ансамблю стали професійні музиканти – викладачі, студенти і випускники музично-педагогічного факультету педагогічного інституту (сьогодні – факультет

музичного мистецтва Вінницького державного педагогічного університету ім. М.Коцюбинського). Очолив колектив хормейстер, співак і композитор Геннадій Білявський.

Для широкого загалу вперше свій професійний рівень „Credo” продемонстрував у липні 1993 р. на I міжнародному фестивалі християнської музики „Магутны Божа” у м. Могилів (Білорусь), здобувши першу премію. На цьому екуменічному фестивалі були представлені вокально-інструментальні і хорові колективи різних конфесій з Білорусі, Росії, України, Польщі, Великої Британії та інших країн. У цьому ж році вінницький ансамбль здобув третю премію на міжнародному фестивалі духовної музики „Sacrosong” у м. Краків (Польща). Наступними перемогами стали премії на фестивалях студентської релігійної музики у м. Люблін „Жакерія” і християнської музики у м. Перемишль (Польща).

Протягом 1993-1997 років ансамбль „Credo” виступав перед учасниками подільських паломництв і Днів молоді, учнями вінницьких загальноосвітніх шкіл та ув'язненими колоній у Вінниці і Чернігові, парафіянами багатьох костьолів Кам'янець-Подільської дієцезії та за її межами (Київ, Житомир, Кіровоград та ін.), військовослужбовцями строкової служби у Старокостянтинові, багатьма іншими слухачами. За час свого існування колектив здійснив п'ять гастрольних подорожей до Польщі (Варшава, Краків, Люблін, Перемишль, Лодзь, Гданськ та ін.) і дві – до Італії (його учасники були на аудієнції у Папи Іоана Павла II).

Репертуар „Credo” складали декілька груп творів: 1) старовинна духовна музика (від григоріанського хоралу до мадригалу і польських релігійних гімнів); 2) класична музика на тексти католицьких молитов (Ave Maria, Stabat Mater, Magnificat та ін.); 3) сучасні релігійні пісні різних християнських конфесій і рухів всередині РКЦ (зокрема, зразки неокатекуменального співу, канони з Тезе тощо); 4) авторська музика (здебільшого власні композиції керівника ансамблю Геннадія Білявського); 5) фольклор (українські, польські, російські, італійські, французькі, білоруські народні пісні).

У залежності від аудиторії і спрямування масового заходу, в якому брав участь ансамбль „Credo” та певного свята церковного календаря, створено низку тематичних концертів („Різдвяний спів народів світу”, „Пасхальні дзвони”, „Марійні пісні”, „Музика Великого посту”, „Духовний спів барських конфедератів”, „Духовна музика Середньовіччя і Відродження”, „Українська коляда” та ін.). Для урізноманітнення концертних програм колектив у різний час залучав до співпраці струнний квартет та фортепіанне тріо „Cum Deo”, з якими підготував низку програм класичної музики.

Ініціатива створення ансамблю „Cum Deo” під керівництвом Олександра Слюняєва також виникла в парафіяльному середовищі. Метою діяльності колективу стала популяризація класичної інструментальної музики. За підтримки ченців ордену братів менших капучинів „Cum Deo” здійснив гастрольні подорожі до Болгарії та Польщі [1; 4].

На багатьох масових заходах молодіжний ансамбль „Credo” з Вінниці виступав популяризатором українського фольклору. Так, на Всесвітньому фестивалі польської пісні у м. Кошалін (Польща, 1997 р.) колектив, окрім конкурсних композицій польською мовою, представив окрему концертну позаконкурсну програму українських народних пісень. На міжнародному конгресі сім'ї у Варшаві (Польща, 1994 р.) в його виступах також звучала українська пісня.

Співпрацював ансамбль „Credo” і зі світськими колективами міста – разом із муніципальним камерним хором під керівництвом Народного артиста України Віталія Газінського та камерним оркестром „Аркада” під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Георгія Куркова у залі Вінницької обласної філармонії проведено спільний концерт духовної музики. Ідея такого концерту виникла у результаті вдалого виступу усіх трьох колективів на Другому міжнародному фестивалі християнської музики „Магутны Божа” (м.Могилів, Біларусь, 1994 р.), де хор та оркестр були учасниками конкурсної програми, а „Credo” виступав на концертних майданчиках Могилева і Гомеля в якості спеціального гостя (за

умовами фестивалю переможці попередніх років не мають права брати участь у конкурсних програмах).

За підтримки духовенства РКЦ, зокрема, декана Вінницького деканату Кам'янець-Подільської дієцезії о.Владислава Халупяка та священника з Кремони (Італія) дона Наталіно Тібальдіні, у 1995 р. здійснено запис і тираж аудіокасети ансамблю „Credo”, куди увійшли найбільш популярні різножанрові світські і релігійні вокальні композиції українською, російською, польською, англійською та італійською мовами.

Досвід колективного музикування, отриманий під час роботи в ансамблі, його учасники використали у своїй професійній діяльності. Серед колишніх членів колективу: черниці, що працюють регентами та органістками у парафіях Вінниці і Дніпропетровська, співаки професійних хорових колективів, керівники вокальних ансамблів, викладачі середніх і вищих спеціальних навчальних закладів та ін.

Значну виховну роль відіграла й організація подільськими містами гастролей професійних музикантів і колективів, що працюють у галузі духовної музики. Так, у квітні 2000 р. концертом у Вінницькому костюлі Діви Марії Ангельської розпочалися Подільські гастролі ансамблю сучасної релігійної музики „Ораторіум” із м. Радом (Польща). Колектив, який за 25 років свого існування здійснив гастрольні подорожі країнами Західної Європи, Північної Америки, виступав у Литві і Білорусі, в Україну прибув уперше. У його репертуарі – сучасна духовна музика різних народів світу і християнських конфесій. Після концерту у Вінниці, „Ораторіум” виступив у Дунаївцях, Кам'янці-Подільському, Хмельницькому [2; 12].

Діяльність вінницької римо-католицької парафії Матері Божої Ангельської, якою опікуються брати менші (капуцини), може слугувати прикладом постійної співпраці з установами міста у сфері культурно-мистецького життя. Слід також зазначити, що діяльність саме цієї парафії і ченців ордену відіграє помітну роль у багатьох галузях культурного життя Вінниці: орган храму досить часто використовується як концертний інструмент, сам храм слугує концертною залом для хорових колективів, за сприяння ченців організовуються виступи польських виконавців і колективів на концертних майданчиках міста тощо.

Приклад капучинів наслідували священники костюлу св. Анни м. Бар (Вінницька область), у стінах якого, починаючи з 1997 р., регулярно проводяться концерти вокальної класичної музики у супроводі органу та виступи хорових колективів. Першим світським професійним колективом, що співав у храмі св. Анни, став Вінницький камерний хор під керівництвом Народного артиста України В.Газінського, що до 6 річниці Незалежності України підготував концерт із творів класичної духовної та української народної музики.

Цікавим культурне обличчя Вінниччини роблять і різдвяні вистави та вертепи, які під керівництвом представників ордену влаштовують парафіяни храму Діви Марії Ангельської на вулиці біля храму. З 25 грудня по 7 січня (від католицького до православного Різдва) щовечора діти та парафіяльна молодь влаштовують музичні вистави. Декораціями до них стає Різдвяний Вертеп, де знаходяться справжні звірі: барани, вівці, віслюки і навіть верблюд. Сюжет театралізованого дійства щороку змінюється. Одним із найцікавіших став поставлений у 2001 році мюзикл „Франциск Асизький”, що оповів історію про започаткування святим Франциском власної традиції святкування Різдва.

Особливою формою соціокультурної діяльності інститутів РКЦ на Поділлі, до якої залучається широке коло учасників, стали щорічні з'їзди музикантів, започатковані з ініціативи християнського гурту „Кана” у м. Красилів (Хмельницька область). З'їзди влаштовуються для музикантів усіх християнських конфесій, що прагнуть удосконалювати свої вокальні та інструментальні виконавські навички. Заходи проходять у два етапи: навесні та восени. Травневі форуми спрямовані на розвиток музично-технічної майстерності учасників, осінні – на поглиблення духовності музикантів та розвиток творчих умінь у створенні християнської музики.

Спеціальними гостями з'їздів стають професійні християнські гурти, учасники яких проводять майстер-класи для всіх бажаючих. Найчастіше гурт „Кана” співпрацює з польським колективом „New Life M”, який є співзасновником та організатором Зустрічей Музикантів у Люджемжу (Польща). Роберт Цуджіх із „New Life M” проводить заняття з виконавцями на ударних інструментах, Йоахім Менсель – із піаністами, Бася Влодарська – з вокалістами.

Підсумовуючи огляд музичної творчості представників РКЦ на Поділлі, можна дійти висновку, що релігійні інститути використовують різноманітні її форми, як професійні, так і аматорські. Підвищуючи виконавський рівень музикантів, РКЦ сприяє залученню до концертної зали ширшого кола слухачів, формуванню основ креативності сучасної молоді. Загалом, у процесі музичної діяльності, різновиди якої пропонують сьогодні римо-католицькі громади на Поділлі, одночасно здійснюються основні виховні функції – розвиваюча, інформаційно-освітня, культурно-творча, рекреаційно-оздоровча, – за допомогою яких формується система християнського світогляду підрастаючого покоління.

Джерельні приписи

1. Богомолів І. Класична музика в наших стінах / І.Богомолів // Наша парафія. – 1998. – квітень (№ 3).
2. Богомолів І. „Ораторіум” у Вінницькому храмі / І.Богомолів // Парафіяльна газета. – 2000. – травень (№ 11).
3. Верещагіна О. Про зміст і форми просвітницької діяльності сучасної християнської молоді (з досвіду роботи молодіжного ансамблю „Кредо”) / О.Верещагіна // Проблеми національного виховання в системі неперервної освіти / Матеріали III міжнародної науково-практичної конференції. – Чернівці, 1999. – С. 259-263.
4. Козачинський І. Дні християнської культури / І.Козачинський // Християнське слово. – 1994. – травень-червень (№ 5-6).
5. Гурт „Кана” / Спільнота Віднови у Святому Дусі УГКЦ „Як Марія” // Інтернет ресурс: <http://www.yakmariya.org.ua/links/6-nashi-druzi/37-gurt-kana>.

Резюме

Аналізується музична творчість представників Римо-католицької Церкви на подільських землях як важлива складова її соціокультурної діяльності в регіоні.

Ключові слова: Римо-католицька Церква, гурт „Кана”, ансамбль „Credo”, фестивалі християнської музики, з'їзди музикантів, Дні Християнської Культури.

Summary

Was investigated in the article, musical, vocal school, between cultural communication.

Key words: vocal school, Podillya, chamber vocal-instrymental cycle.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

Барановська М.В. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Бахталовська О.М. – доцент кафедри академічного інструментального виконавства Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Бендюк М.М. – реставратор Національного університету „Острозька академія”.

Бермес І.Л. – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

Богданова М.В. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.

Бондарчук Я.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності Національного університету „Острозька академія”.

Вакула Н.О. – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри концертмейстерського мистецтва Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Виткалов С.В. – аспірант Київського національного університету культури і мистецтв.

Вишневська С.В. – аспірант Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, викладач вокалу Івано-Франківського державного музичного училища ім. Д.Січинського.

Глібовицький І.С. – викладач Івано-Франківського державного музичного училища ім. Д.Січинського, здобувач Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Горбачевська Я. – здобувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Довгань П.В. – пошукувач кафедри історії музики; старший викладач кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Дутчак В.Г. – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Зайцева Я.Н. – викладач кафедри теорії та історії культури Київського національного університету культури і мистецтв.

Іскра С.І. – викладач кафедри мистецької підготовки Вінницького державного педагогічного університету ім. М.Коцюбинського, пошукувач Київського національного університету культури і мистецтв.

Карась Г.В. – кандидат педагогічних наук, доцент, докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м.Київ).

Карпова Л.О. – кандидат педагогічних наук, професор Київського національного університету культури і мистецтв.

Коменда О.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Костюк Л.К. – кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету.

Крайлюк Л.В. – аспірантка Львівської національної академії мистецтв, викладач кафедри українознавства Рівненського державного гуманітарного університету.

Куліш О.А. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв, викладач Черкаського факультету менеджменту і бізнесу Київського національного університету культури і мистецтв.

Лучанко О. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри струнно-смічкових інструментів Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Майчик Н.Т. – здобувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Майчик О.І. – начальник відділу міжнародних зв'язків Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України.

Михайлова Р.Д. – доктор мистецтвознавства, професор Київського національного університету культури і мистецтв.

Мозговий М.П. – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії і методики постановки голосу Національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова, народний артист України.

Оборська С.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Пасічник Л. – доцент кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

Подольчук В.В. – доцент кафедри духових та ударних інструментів Донецької національної музичної академії, заслужений артист України.

Процик Л.Л. – кандидат історичних наук, доцент Київського національного університету культури і мистецтв.

Регуліч І.В. – викладач Луцького державного педагогічного коледжу.

Сідлецька Т.І. – кандидат мистецтвознавства, доцент Вінницького національного технічного університету.

Сидоренко Л.В. – кандидат мистецтвознавства, викладач Львівського державного музичного училища ім. Н.Нижанківського.

Хашчеватська С.С. – доцент Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка.

Шеломанова-Булавка Ю.М. – аспірантка Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

Ян І.М. – аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв.