www.etnolog.org.ua

IMPE

www.etnolog.org.ua

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE
M. RYLSKYI INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORISTICS AND ETHNOLOGY

UKRAINIAN ART STUDIES:

Materials, Investigations, Reviews

Collected Scientific Works

IMFE

Issue 17

KIYV 2017

www.etnolog.org.ua

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:

матеріали, дослідження, рецензії

Збірник наукових праць

ІМФЕ

Випуск 17

КИЇВ 2017

www.etnolog.org.ua

Рік заснування 22.12.2004
Виходить один раз на рік

Редакційна колегія:

Г. Скрипник – *голов. ред., акад. НАН України, д-р іст. наук, проф.*
В. Кузик – *відп. секретар, канд. мистецтвознав.*
С. Грица – *д-р мистецтвознав., проф., чл.-кор. НАМУ*
Л. Єфремова – *д-р мистецтвознав.*
Р. Забашта – *наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*
А. Іваницький – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАН України, проф.*
О. Найден – *д-р мистецтвознав.*
О. Немкович – *д-р мистецтвознав.*
А. Калениченко – *канд. мистецтвознав.*
Т. Кара-Васильєва – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ, проф.*
Н. Корнієнко – *д-р мистецтвознав., акад. НАМУ*
Л. Пархоменко – *д-р мистецтвознав., проф.*
В. Рожок – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ, проф.*
М. Сантова – *д-р мистецтвознав., проф. (Болгарія)*
Г. Стельмащук – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*
Д. Степовик – *д-р мистецтвознав., проф.*
А. Терещенко – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ, проф.*
С. Тримбач – *старш. наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*
М. Хай – *д-р мистецтвознав., проф.*
О. Шевчук – *канд. мистецтвознав.*
І. Юдкін – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ, проф.*

Внесено до переліку фахових видань України з мистецтвознавчих дисциплін (наказ № 996 Міністерства освіти і науки України від 11.07.2017 р.)

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 18 від 19.12.2017 р.)

Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць. Вип. 17 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2017. – 266 с.

ISSN 2413-4767

У збірнику відображено сучасні наукові студії з різних галузей мистецтвознавства, а також результати джерелознавчих розвідок. У поєднанні історичного й теоретичного підходів дослідники розглядають яскраві, проте маловивчені явища української та зарубіжної художньої культури, оприлюднюючи для широкого загалу їхню непересічну мистецьку цінність.

Офіційний сайт видання «Українське мистецтвознавство»
http://um.etnolog.org.ua

ISSN 2413-4767

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 9457 від 22.12.2004

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського
НАН України, 2017

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

ТЕОРІЯ

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

УДК 745.52:7.038.6](477)"19/20"

Зоя Чегусова
(Київ)

МИСТЕЦТВО АВАНГАРДУ ЯК ЧИННИК СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ УКРАЇНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

У статті досліджено вплив основних течій європейського класичного модернізму на мистецтво авторського художнього текстилю України кінця XX – початку XXI ст. Окреслено основні авангардні напрями, що отримали розвій у цій царині мистецтва. Проаналізовано прийоми формотворення гобеленів, текстильних панно, об'ємно-просторових композицій на прикладах творів провідних професійних майстрів мистецтва тканини України означеного періоду. Простежено витоки таких новітніх авангардних форм сучасної художньої тканини, як колаж, асамбляж, інсталяція.

Ключові слова: європейський класичний модернізм, мистецтво авангарду, авторський художній текстиль України, кінець XX – початок XXI ст., сучасні авангардні напрями, новітні форми, образно-пластичні й технологічні трансформації.

В статье исследуется влияние основных течений европейского классического модернизма на искусство авторского художественного текстиля Украины конца XX – начала XXI ст. Обозначены основные авангардные направления, получившие развитие в данной области искусства. Проанализированы приемы формообразования гобеленов, текстильных панно, объемно-пространственных композиций на примерах произведений ведущих профессиональных мастеров искусства ткани указанного периода. Прослежены истоки таких новаторских авангардных форм современного художественного текстиля, как коллаж, ассамбляж, инсталяция.

Ключевые слова: европейский классический модернизм, искусство авангарда, авторский художественный текстиль Украины, конец XX – начало XXI ст., современные авангардные направления, новаторские формы, образно-пластические и технологические трансформации.

The article considers an influence on the art of auctorial artistic textiles of Ukraine in the late XXth to early XXIst centuries exerted by main trends of European classical Art Nouveau of the early XXth century. The authoress outlines principal Avant-garde currents flowered within this realm of art. There is also an analysis of methods of forming tapestry, decorated silk pictures, and dimensional-space compositions by way of examples of art works by prominent professional masters of Ukrainian textile art in the late XXth to early XXIst centuries. There is also a backtracing of origins of such latest Avant-garde forms of modern artistic textiles art as collage, assemblage, and installation.

Keywords: European classical Art Nouveau, Avant-garde art, Ukrainian auctorial artistic textiles, spell of the late XXth to early XXIst centuries, modern Avant-garde trends, latest forms, figurative and plastic and technological transformations.

Об'єктом пропонованого мистецтвознавчого дослідження є особливості впливу і творчого переосмислення мистецтва класичного модернізму майстрами професійного художнього текстилю України, що пережив у період 1990–2000-х років складні образно-пластичні й технологічні трансформації, які можна сміливо порівняти з мистецькими новаціями авангарду початку XX ст. Обрана тема розвідки вимагає простежити витоки новітніх форм сучасної художньої тканини, що активно впливають на засоби формотворення сучасних гобеленів, текстильних панно, об'ємно-просторових композицій, аналіз яких неможливий без розуміння характеру подібних новацій.

Чому темою цього дослідження обрано саме такий вектор: європейське мистецтво авангарду минулого століття й художній текстиль України 1990–2000-х років? Це пояснюється захопленням художниками текстилю, як і загалом українського мистецтва

www.etnolog.org.ua

означеного періоду, особливо на зламі XX–XXI ст., ідеями мистецтва модернізму, «непережитого» у свій час вітчизняною культурою разом з усією Європою через ідеологічний пресинг «нормативного соцреалізму». Відзначимо, що ідеї класичного модернізму продовжують хвилювати наших митців і до сьогодні, підтверджуючи основні аспекти, що характеризують термін «модернізм», а саме: «1/. Пошук новітньої художньої мови для побудови нової художньої реальності, незалежної чи дистанційованої від життєвої реальності <...>; 2/. Суб'єктивно-особистісне сприйняття буття <...>; 3/. Прагнення спертися на інші художні цінності» [8, с. 43–44].

Ці принципи визначають загалом розвиток українського декоративного й образотворчого мистецтва всього періоду доби Незалежності України, коли повертається та утверджується ідея відомого українського поета, прозаїка, літературознавця Богдана-Ігоря Антонича, що була виголошена ним ще на початку 1930-х років: «Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює <...>, а лише створює окрему дійсність <...>. Мистецькі закони аж ніяк не тотожні із законами реальної дійсності» [1, с. 52].

Дійсно, як на початку, так і наприкінці XX ст. пошук нових форм вираження є свідомою метою творчості провідних майстрів різних видів візуального мистецтва України, зокрема й авторського художнього текстилю. Безперечно, сам по собі пошук нових художніх форм не може остаточно засвідчити значущість і якість творчості того чи іншого митця. Однак завдяки цим образно-пластичним пошукам у XX ст. з упевненістю можна стверджувати, що саме художній авангард не дозволив мистецтву зупинитися у своєму розвитку, і саме авангард відстояв незалежність мистецтва та права художників на вільну творчість. «Недостатньо спостерігати всілякі явища у природі, – упевняв Михайло Бойчук. – Вони мають творчо перетворюватися у синтетичні форми і виникати (базуватися) зі спостережень цілих поколінь та передаватися шляхом традицій від предків до нащадків» [10, с. 94], що споріднено з граничноумовною образністю мистецтва текстилю, яке гармонійно поєднує національні традиції та новації.

Уточнимо, як трактується естетична категорія «авангард» у сучасному мистецтвознавстві: «Авангард (від фр. avantgarde – передовий загін) – це сукупність усіх строкатих і багатоманітних новаторських, революційних, бунтарських рухів і напрямів у мистецтві першої третини XX ст., що знаменували завершення багатовікового періоду існування класичної європейсько-середземноморської художньої культури й початок її глобального переходу в іншу якість» [7, с. 21].

В останній третині XX ст. поняття авангарду набуло значення терміна для позначення могутнього феномену художньої культури, що охопило фактично всі її більшменш значущі явища. Хоча з вітчизняної історії мистецтва нам відомо, що Олександр Бенуа, який уперше вжив цей термін 1910 року, вкладав у нього винятково негативно-іронічне значення, характеризуючи тодішніх «авангардистів» на виставці «Союзу російських художників» [7, с. 21].

Уже через півстоліття – у 1960-х роках – поширився термін «російський авангард», який був вигаданий у Франції в колі французьких лівих інтелектуалів, програмно захоплених марксизмом. Термін мав охоплювати широкий діапазон мистецьких течій, які виникли на початку XX ст. у царській імперії, а згодом – в СРСР, від футуризму, кубофутуризму, супрематизму, конструктивізму тощо [11].

У Франції, де 1973 року мистецтвознавець Андрій Наков першим порушив питання впливу на світовий авангард мистецьких досягнень українських митців, виник також термін «український авангард». У науковий обіг його ввела 1980 року французька дослідниця українського походження Валентина Маркаде після виставки художників Олександра Богомазова й Василя Єрмілова, які однозначно були пов'язані з Україною: «Українськими авангардистами виявилися всесвітньо відомі речники російської, французької, американської модерної культури – Архипенко, Малевич, Екстер, Бурлюк, Татлін, Кандинський. Світ довідався про тих "невиїзних з України" геніїв малярства, імена яких радянська влада приховувала за залізною завісою, й які

www.etnolog.org.ua

нині мають світове ім'я – Єрмілов, Богомазов, Петрицький, Меллер, Бойчук», – уважає дослідник історії українського авангарду Дмитро Горбачов [10, с. 5].

Згодом реконструкцією історії «українського авангарду» почав ґрунтовно займатися інший відомий французький мистецтвознавець Жан-Клод Маркаде. Він першим звернув увагу на те, що більшість напрямів нібито російського авангарду чи виникли в Україні, чи були засновані митцями українського походження. Вражений послідовним замовчуванням цих фактів Ж.-К. Маркаде відтоді розпочав пошуки наукових контраргументів західним стереотипам, за якими на мистецькій мапі Європи Україна та її культура були відсутніми. «Біля джерел так званого російського футуризму стояли українці – брати Бурлюки з Херсонщини, зокрема, екстравагантний Давид Бурлюк, який називав себе найвірнішим сином України. Засновником конструктивізму був харків'янин Володимир Татлін, який підкреслював свій зв'язок з Україною, грав на бандурі. А на виставці у Берліні видавав себе за сліпого кобзаря. А чи не найбільш революційним реформатором модерного мистецтва був киянин Казимир Малевич, який називав себе українцем. І навіть живучи у Москві, іноді демонстративно говорив українською. З України був також творець променізму – Михайло Ларіонов і Олександра Екстер, яка заснувала школу авангардної сценографії, та інші. Дехто зараховує до російського авангарду митців з України, які жили і творили в Парижі, і не мали з Росією нічого спільного» [11].

Як на початку, так і наприкінці XX ст. у європейському мистецтві виникала низка напрямів, представники яких, як тривалий час вважалося, відмовилися від усіх художніх традицій. Їх прийнято позначати термінами «модернізм», «нове мистецтво», «художній авангард». У буквальному значенні всі ці назви підкреслюють новаторський характер нетрадиційних художніх напрямів [2, с. 351–352]. Якщо вести мову про авангардний авторський художній текстиль України останнього півстоліття, необхідно зупинитися, хоча б дуже стисло, на особливостях кожного з напрямів, які опосередковано стали важливими чинниками в становленні українського мистецтва тканини. Тому запропонована тут ретроспекція насамперед має на меті виявлення їх дотичності до українського художнього текстилю в його образно-пластичному й технологічному сенсі.

Пошук нових форм вираження став свідомою метою творчості майстрів авангарду. «Кожне мистецтво вічне і незмінне, і водночас кожне мистецтво змінюється у своїх формах. Воно має йти на чолі духовної еволюції, пророцьки вести за собою, пристосовуючи форми до більш виразної витонченості. Незмінним є внутрішній зміст мистецтва. Мінливими є його зовнішні форми. Тому як непохитність, так і мінливість є основним законом мистецтва», – справедливо стверджував Василь Кандинський [10, с. 117].

Відзначимо, що загальними відмітними особливостями творів мистецтва всіх течій авангарду є такі: відмова від будь-якої деталізації та традиційної перспективи в просторі картини з акцентуванням площинної побудови композиції; застосування прийому значної деформації пропорцій і форм реальних об'єктів – створення мистецьких витворів, які б не нагадували реальні об'єкти й не мали б нічого спільного із природною реальністю, а сприяли б особливому емоційному настрою саме своєю незвичністю, особливою організацією сполучень і поєднань форм, вибудованих на експресії кольору і пластики, на антиномізмі та парадоксах. При цьому всі деформації і трансформації в зображеннях авангардистів породжували художні образи, що зазвичай вирізнялися потужною глибинною архетиповою енергією.

Основною ознакою художнього текстилю 1990–2000-х років є утвердження новітніх авангардних форм, які органічно вписуються в контекст формотворення сучасної художньої тканини загалом. Разом з існуванням таких традиційних жанрів, як гобелен, розпис на тканині, батик, активно поширюються й інші – колаж, різні абстракції, зокрема у вигляді площинних панно й об'ємно-просторових конструкцій, а також асамбляжі, інсталяції, хоча в досить трансформованому вигляді, порівняно з європейськими: на зламі XX–XXI ст. український авторський текстиль залишається мистецтвом

www.etnolog.org.ua

переконаних художників-ліриків, де немає місця епатажу та інфернальним силам. Твори авангардного мистецтва тканини українських професіоналів, як і в попередні століття, є манливими для очей глядача і привабливими у своїх тактильних проявах.

Співзвучними формальним принципам українських професіоналів текстилю другої половини XX ст. і особливо початку XXI ст. є творчі постулати художників-фовістів. Фовізм, що в перекладі з французької означає «дикі», вважається першим перебігом авангарду. Це слово прозвучало в одній із критичних статей, присвячених художній виставці в Парижі, яка відбулася восени 1905 року [3, с. 579]. Найвідомішим і найзнаменитішим представником фовізму був Анрі Матісс. Саме фовізм став явищем, яким позначився принциповий і усвідомлений розрив із традиціями попереднього мистецтва – від доби Відродження до XIX ст. Реалізм і прагнення відображати дійсність були принципово відкинуті. А. Матісс постійно наголошував, що мета мистецтва – дарувати людині радість яскравими барвистими поєднаннями, абсолютно не думаючи про те, наскільки точно картина відображає реальність. Відомим є жартівливе висловлювання А. Матісса про мистецтво, що подібне до м'якого крісла, у якому людина відпочиває. Водночас він вирішував доволі складні формальні завдання. «Комбінуючи з величезною ретельністю всі засоби художньої виразності, я установлюю між ними ту гармонію, яка складається із взаємного урівноваження рисунка й кольору» [5, с. 36].

Фовісти першими почали використовувати у своїх композиціях із незмінно домінуючим емоційно-позитивним настроєм у характері їхніх фігуративів декоративні барвисті поєднання, незалежні від кольорів реальних предметів, що певною мірою успадкували і твори сучасних українських текстильників. Ознакою нового типу художнього мислення фовістів була потужна енергетика пластичного вираження, що також часто простежується в гобеленах і текстильних панно сучасних авторів.

У цьому контексті можна згадати твори сучасних українських майстрів художнього текстилю, у яких, на зламі XX–XXI ст., талановито розвинуто принципи художнього мислення, започатковані французькими фовістами.

Це своєрідні за яскравими контрастними кольоросполученнями панно в техніці шиття «Отака розмова» Н. Борисенко (2007), «Папуга, що свариться» О. Куцої-Чапенко (2003), «Мрії» Г. Лобановської (2004); гобелени «Птахи у клітці» Л. Довженко (2010), «Купальські роси» М. Шнайдер-Сенюк (2009), «Відомий сюжет» Т. Витягловської (2004), «Несе Галя воду» В. Копайгоренка (2006), «У квітневому затишку» Г. Вершиніної (2013); шовкові панно в техніці батика «Нічна прогулянка» М. Соколової (2007), диптих «Надвечір'я» Г. Грищенко (2004), диптих «День п'ятий» Т. Ядчук-Богомазової (2013), «Викрадення Європи» Л. Іваницької (2004) тощо.

Значною мірою на українських митців текстилю XX ст. вплинув також кубізм, що відомий як течія з 1907 року [7, с. 256]. Стилістика кубізму складається не тільки з різних комбінацій геометричних фігур – трикутників, квадратів тощо, хоча саме цей геометризм окремих елементів і акцентується в слові «кубізм». Проте картини кубістів не вибудовувалися винятково з ідеальних геометричних фігур. Загальною особливістю кубістичних творів було прагнення художників передати об'єкти за допомогою поєднань різних площин, що, зрозуміло, легко адаптувати і у творах художнього текстилю, особливо в гобеленах та розписних панно. Суть картин кубістів нібито була пов'язана з прагненням максимально звільнити їх від деталей, нюансів, конкретики, тобто головна роль належала комбінації форм і ліній. Кубісти, на відміну від фовістів, деякі твори виконували в монохромній гамі, де варіювалися відтінки одного кольору. «Ці художники [кубісти. – *З. Ч.*] намагаються виявляти свої наміри виключно мистецькими засобами виразності і не допускають між своїм сприйняттям і сприйманням глядача ніякого іншого посередника, окрім ліній, форм і фарб. Крокуючи на пробій до встановленої мети, вони не зупиняються перед застосуванням найпарадоксальніших технічних нововведень, аніскільки не піклуючись про насолоду для ока глядача», – зазначила Олександра Екстер [10, с. 254].

ТИПОВЕ

www.etnolog.org.ua

Найвідомішими представниками кубізму були великий Пабло Пікассо (1881–1973) [7, с. 335] і Жорж Брак (1882–1963) [4, с. 125], які разом закладали основи кубізму. Основоположником цієї авангардної течії був П. Пікассо, який першим насмілився зобразити світ не таким, як ми його бачимо в реальності, а таким, як уявляє і мислить його сам митець. Саме в кубістичній творчості Жоржа Брака, Пабло Пікассо, Хуана Гріса на початку XX ст. виник колажний прийом, який упродовж XX–XXI ст. зберігав назву «колаж» (із французької – «вклеювання») [2, с. 263].

Відзначимо, що 1911 року Ж. Брак уперше почав вводити літери в картинний простір, після чого П. Пікассо пішов ще далі: запровадив у своєму живопису друкарські знаки, цифри, окремі слова та їх фрагменти, що ще більше підсилювало площинність і абстрактний характер їхніх кубістичних композицій. Уже 1912 року на полотнах кубістів з'явилися такі неживописні елементи, як наклейки з газет, театральних афіш, обривки одягу, шматки шпалер тощо – тобто фрагменти реальної дійсності, але водночас свідомо позбавлені художниками утилітарного характеру й упроваджені в контекст мистецтва, таким чином вони набували самодостатнього художнього значення. «Все кубістичне малярство – фактурне, тобто кожна форма його тіла має свою фактуру чи поверхню, – писав Казимир Малевич, аналізуючи твори П. Пікассо і Ж. Брака. – Весь малюнок має певний "добір фактурний", що його, з одного боку, викликає мальовниче сприймання, і в цьому випадкові він має фактури в просторі, наприклад, шар дерева передано мальовничими засобами, та, з другого боку, фактура походить і зі сприймання контрастового поглиблення мальовничої гостроти, в наслідок чого добирають "натуральні матеріали" з паперу, дерева, штукатурки, шкла, заліза та міді. Такі фактури ми можемо називати "натуральними фактурами"» [10, с. 151].

Включення елементів побутових предметів у живописні твори по-новому окреслювало проблему розуміння мистецтва загалом, зрівнюючи в правах фрагменти утилітарних речей, що не мають ніякого стосунку до цієї царини культури, з виробленими впродовж століть традиційними мистецькими елементами. Фактично узаконювання прийому колажу означало революційний переворот у візуальних мистецтвах – так звану революцію приклеювання (*The Pasted-Paper Revolution*). Це передбачало ще один рішучий історичний крок: визнання будь-якого предмета з повсякденної реальності, вилученого з утилітарно-функціонального контексту й уміщеного в контекст музейно-художнього простору, повноправним витвором мистецтва, що згодом здійснив у своїх реді-мейд (*ready-made*) 1913 року Марсель Дюшан [7, с. 243].

Можна вважати, що саме кубісти відкрили шлях до реді-мейд, дадаїзму, поп-арту, колажу, асамбляжу, інсталяції [7, с. 258] – напрямів арт-діяльності світових митців XX ст., що їх останніми десятиліттями стрімко опановують українські майстри мистецтва тканини, адаптуючи до них матеріали художнього текстилю.

Посилений інтерес до інтенцій майстрів класичного авангарду в техніці колажу українські художники-текстильники виявляли з кінця XX ст. Вони віддавали перевагу естетичним можливостям полісемантичного колажу, які також (водночас із європейськими й американськими авангардистами) відкривав і розширяв К. Малевич, що стимулювало цього всесвітньо відомого майстра до творчих пошуків у царині безпредметного мистецтва.

Саме «колажний простір» дозволяє новому мистецтву професійного текстилю відійти від проблеми відображення існуючої реальності, натомість допомагає створювати її нову суб'єктивну якість. Узагалі в колажному просторі можуть гармонійно співіснувати форми й образи, що не мають ніяких аналогій з дійсністю: їх вибір обумовлює створення багатошарового смислового середовища [9, с. 9].

Колажний принцип складає основу цілого ряду високохудожніх текстильних творів у різноманітних техніках декорування тканини: текстильний фотоколаж Н. Шимін («На згадку з найкращими побажаннями», 2004 р.; «Хроніки», 2006 р.), колажні панно Н. Максимової («Слово, що спадає», 2002 р.; «Артефакти», 2006 р.), Т. Печенюк («За завісою почуттів», 2007 р.), І. Кіршиної («Трійця», 2003 р.; «Едем», 2004 р.;

www.etnolog.org.ua

«Загублений Рай», «Сон» – обидва 2013 р.), М. Кирницької («Квітка, що танцює», 2003 р.), М. Соколової («Листівка з минулого», 2013 р.).

Колажні спроби Соні Делоне й Любові Попової, як і спадщина Олександри Екстер, Євгенії Прибильської, Ганни Собачко-Шостак – жінок-художниць, які вписали блискучі сторінки у світову художню культуру, – отримують розвиток у неординарних витворах, виконаних у голковій техніці й шитті, таких українських високопрофесійних текстильників, як Н. Борисенко (диптих «Запрошення до Раю», «Птахи прилетіли» – обидва 2010 р.; «Чорно-біла», 2013 р.), Т. Кисельова («Зроблено в Україні», 2004 р.; «Три виміри ностальгії», 2007 р.; «Пастораль», 2008 р.; «Оберіг», 2013 р.), Л. Борисенко («Зустріч», 2003 р.; «Дотик», 2010 р.; «Співаюча чаша», 2013 р.), О. Мороз («Сюжет», 2004 р.; «Джаз», 2005 р.; «Баркарола», 2007 р.; диптих «Схід – Захід», 2010 р.; диптих «Час спливає», 2013 р.).

На повну силу своїх засобів виразності колажний простір працює і в асоціативно-образних гобеленах таких знаних українських художників, як О. Парута-Вітрук («Сонячні птахи», 2004 р.; «Решето Всесвіту», 2006 р.; «Гудзик у квадраті», 2005 р.; «Залишки інформації», 2011 р.; триптих «Надія», 2013 р.), О. Риботицька («Зародження орнаменту», «Життя одної грушки» – обидва 2009 р.; «Серпанок», 2013 р.), М. Базак (диптих «Осіння дорога, 2005 р.), О. Ковач («Сонячний дощ», 2004 р.; «Зоряна ніч», 2005 р.; «Зелена зона», 2006 р.; «День і ніч», 2009 р.), Т. Печенюк («За завісою ахроматизму», 2007 р.; диптих «Час збирати каміння», 2010 р.), О. Маріно («Полювання на перламутр», 2004 р.; «Всесвіт», «Червона рута» – обидва 2010 р.; «Енергія благополуччя», 2013 р.), В. Ганкевич («12», 2006 р.), Л. Квасниця («Мереживо твоїх думок», 2007 р.), І. Шостак-Орлова (диптих «Мовчання. Пробудження», 1999–2001 рр.; «Знайдеш свою весну», 2010 р.), що їх композиційно й художньо-образно теж вирішено за принципом полісемантичного колажу.

На початку XXI ст. витвори мистецтва тканини стрімко виходять за межі двомірної площини, дедалі більше перетворюючись у скульптурну пластику та різноманітні об'ємно-просторові композиції, нерідко запозичуючи до своєї палітри, крім текстильних, також нетрадиційні для тканини матеріали, зокрема папір, дерево, метал. Це сприяє утвердженню в українському художньому текстилі такої мистецької форми творчого самовираження, як асамбляж (фр. *assemblage* – «з'єднання, складання, монтаж»), що передбачає використання об'ємних деталей і окремих утилітарних речей, які можуть компонуватися як на площині картини-панно, так і в просторі (О. Маріно «Збирання золотого дощу», 2007 р.; Л. Борисенко «Шлях», 2007 р.; Н. Шимін «Пам'ятник рукам, які не крадуть», 2009 р.; О. Парута-Вітрук «Після дощу», 2013 р.). Використані митцями в цих асамбляжах такі «готові об'єкти» (*ready-made*), як миска, рукавички, дитячі шкіряні постоли, дерев'яна конструкція у вигляді драбини, пробки від пляшок, уже не сприймаються утилітарними побутовими предметами: поміщені в особливу естетську ситуацію, складають, таким чином, основу новостворених арт-об'єктів.

Доречно нагадати, що асамбляж своїм корінням заглиблений у мистецтво колажу. Цей термін уперше в мистецтвознавчий обіг ввів 1953 року відомий французький художник і скульптор Жан Дюбюффе. Спочатку для визначення своєї серії літографій, створених на основі колажу з паперу, а вже 1954 року – для визначення тривимірних камерних арт-об'єктів, зроблених із пап'є-маше, шматочків дерева та інших матеріалів. Уже 1961 року в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку відбулася виставка під назвою «Мистецтво асамбляжу», де експонувалися колажі й асамбляжі пізніх кубістів, дадаїстів, футуристів, сюрреалістів, реді-мейд Дюшана, твори де Кунінга, Раушенберга, Тенгели тощо [7, с. 42–43].

Спорідненою з поняттям «асамбляж» у мистецтві тканини є й інша інноваційна форма сучасних текстильних творів – «інсталяція» (англ. *installation* – «розміщення, установлювання, монтаж»), що теж входить у категорію просторових композицій, вибудованих чи зібраних (змонтованих) із різноманітних речей: як зроблених руками

www.etnolog.org.ua

художника, так і готових промислових предметів, узятих автором з повсякденного побуту. Головною художньою метою інсталяції є створення в певній частині виставкової експозиції особливого образно-змістовного простору, у якому завдяки новим контекстам і нетривіальним синтактичним та композиційним вирішенням утворюється унікальне багатовимірне семантичне поле [7, с. 202]. Саме із цією метою професійні майстри «нитки і тканини» у своїх інсталяціях нерідко компонують так звані реабілітовані артефакти (старовинні тканини і фрагменти народного одягу минулих часів) чи використовують вторинні текстильні матеріали, а також такі предмети «немистецтва», як поліетиленова плівка, папір, гілки дерев, наділяючи їх художньою цінністю й особливою образністю (Н. Пікуш «Гойдалка», Н. Гронська «Календар», О. Тіменик «Обіцянки» – усі 2004 р.; Л. Нагорна, В. Тимченко, Н. Костецька «Сон. Українська ноша»; Н. Гронська «Ліс для уяви», А. Шнайдер «Океан неба» – усі 2007 р.; Петращук-Гинга «Де ж той лелека?», 2010 р.; Н. Шимін «Пам'ятник вузлику на пам'ять, 2011 р.).

Іноді інсталяції вибудовуються на зразках масової культури (реклами, друкованої продукції). Елементами інсталяції можуть бути комбінація різних об'єктів, включаючи малюнки, звук, Інтернет, віртуальну реальність тощо [9, с. 9].

Найчастіше світове значення авангарду пов'язують з абстракціонізмом – найбільш відомим і значним перебігом класичного модернізму, який теж відіграв неабияку роль у мистецтві українського художнього текстилю, особливо на зламі XX–XXI ст. Замість поняття «абстракціонізм» іноді використовують такі терміни, як «абстрактне мистецтво», «абстрактивізм», «безпредметне мистецтво», «нефігуративне мистецтво», найбільш знаменитими представниками якого вважаємо Казимира Малевича, Василя Кандинського, Пітера Мондріана, Пабла Клеє.

Абстрактна картина тільки на перший погляд є випадковим сполученням барвистих геометричних фігур і колірних плям. Однак якщо у фовізмі або кубізмі ці фігури і плями зливалися в якусь подібність реальних об'єктів, то в абстракціонізмі ці поєднання навіть приблизно не нагадували контурів реальних предметів: звідси і назва – «безпредметне мистецтво». Утім, співвідношення фігур і барвистих плям не було довільним: вони – виразники абсолютних першоелементів реальності, осягнуті художньою інтуїцією. К. Малевич як основоположник авангардного напряму безпредметного супрематизму (від латинського слова, яке означає «підноситься, перевищує») вважав, що мистецтво – це абсолютна творчість інтуїтивного розуму, яка підноситься над матеріальними речами й не має нічого спільного з натурою. У своїх супрематичних картинах К. Малевич прагнув до гармонійних поєднань геометричних фігур, що символізують феноменальні явища, не доступні для звичайного зорового сприйняття. «Найбільше місце в безпредметному супрематичному мистецтві посідає стадія динамічного відчуття. Потім йде супрематичний контраст. У безпредметному супрематизмі річ уже відсутня, а в самому житті супрематичних явищ немає. Розглядаючи динамічне відчуття, ми бачимо, що в даному відчуванні колір "як такий" не має ніякого значення. Площа або лінія, що визначає відчуття динаміки, може бути визначена чорним та білим. В іншому разі, у супрематичному контрасті більш всього мають значення масштаби форми, тобто величини супрематичних елементів у взаємних співвідносинах. Колір, в даному разі, ніяк не співвідноситься до форми, як і форма з кольором, а пов'язується лише через масштаби і величини простору» [10, с. 196].

В. Кандинський теж зауважував, що художники – це шукачі внутрішнього в зовнішньому, тому митці мають повністю відмовитися від зображення реальних, конкретних, природних об'єктів: майстрам мистецтва, заповідав він, потрібні анатуральні, абстрактні форми. Проте для В. Кандинського були беззаперечними авторська ручна робота, гармонія загального колористичного вирішення, продуманість композиції. І, треба віддати належне, ці формальні принципи в абстрактних творах свідомо чи підсвідомо, але незмінно наслідують професійні українські майстри текстилю впродовж останніх десятиліть.

ЧЕРНЕТКА

www.etnolog.org.ua

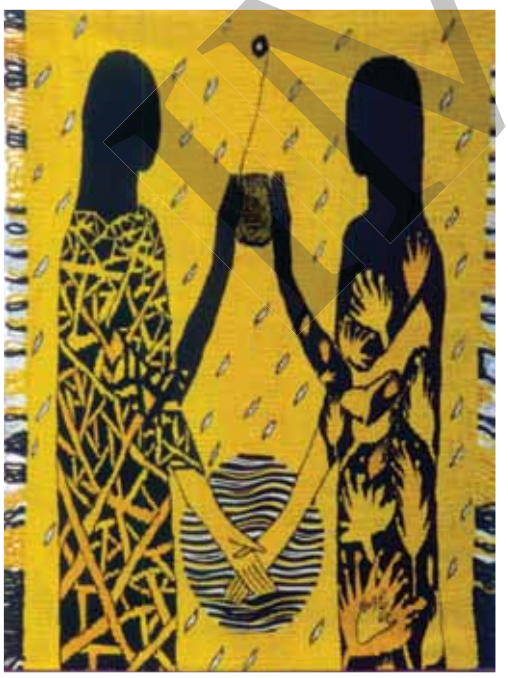
Марта Базак.
Гобелен «Гори». Вовна, ручне ткацтво. м. Київ. 1990 р.

Наталія Дяченко-Забашта.
Панно «Крізь віки». Шовк, батик. м. Київ. 1994 р.

Вадим Корженко. «**Трансформація» (триптих). Шовк, гарячий батик. м. Київ. 2007 р.**

www.etnolog.org.ua

Наталія Гронська. «**Натхнення. Пам'яті Марії Примаченко».**
Шовк, гарячий батик. м. Київ. 2008 р.



Лідія Борисенко.
Гобелен «Дві сестри». Вовна, ручне ткацтво. м. Київ. 1993 р.

Олена Куца-Чапенко. **Панно «Стежка». Льон, вишивка. м. Київ. 2012 р.**

www.etnolog.org.ua

Наталія Максимова.
Панно «Корабель сновидінь».
Шовк, батик. м. Донецьк. 1996 р.

Наталія Борисенко.
Гобелен «Коло».
Вовна, сизаль, ручне ткацтво.
м. Київ. 2011 р.

Муза Кирницька. **«Святкує літо».**
Шовк, розпис. м. Київ. 2013 р.

Олексій Мороз. **Гобелен «Настрій».**
Вовна, ручне ткацтво. м. Київ. 2007 р.

www.etnolog.org.ua

Відзначимо, що провідні українські майстри гобелена в означений період вражають у ручному тканні розмаїттям прикладів ліричної і геометричної абстракції, образність якої базується винятково на кольорі, формі, лінії чи фактурі. Можна засвідчити зорієнтованість багатьох представників львівської школи, які працюють у різних містах України, на сферу гранично відсторонених геометричних композицій у традиціях класичного модернізму, що складають основу сучасних, зазвичай масштабних за розмірами, нефігуративних гобеленів, декоративних панно в техніці розпису на тканині, експериментальних текстильних панно, тобто авторських рукотворних виробів, призначених для інтер'єрного, виставкового, музейного середовища (гобелени: М. Шеремета «Білий бескид», 2002 р.; Г. Попова «Проникнення», 2003 р.; О. Ковач «Сонячний день», 2004 р.; Т. Ядчук-Богомазова «Віддзеркалення», 2004 р.; В. Андріяшко «Голгофа», 2007 р.; О. Парута-Вітрук «Дерев осіння гра», 2011 р.; О. Ковач «Травень», 2012 р.; О. Левадний «Віддзеркалена присутність», 2012–2013 рр.; М. Базак «Піраміда», О. Маріно «Звуки джамбе» – обидва 2013 р.; розписні панно на тканині: Н. Максимова диптих «Віддзеркалення у піску», 2003 р.; М. Кирницька «Відчуття життя», 2004 р.; Г. Попова диптих «Два береги», 2004 р.; С. Бурак поліптих «Вода», 2007 р.; Н. Гронська «Молитва», 2010 р.; М. Фізер «ТРИ єдиний світ», М. Кирницька диптих «Святкує літо», обидва – 2013 р.).

Важливо, що в усіх новаціях авангардного мистецтва початку XX ст. переплелися рушійні та консервативні тенденції, адже логіка модерністських перетворень, як не дивно, живилася глибинною архаїчною енергією. Можна констатувати, що ми нині – теж свідки аналогічних процесів у сучасному мистецтві текстилю, яке є архетиповим за своєю суттю, відтак сповнене такої самої архаїчної енергії [9, с. 8].

Незмінно звертаючись, як і авангардисти початку XX ст., до першоджерел мистецтва, його інформаційних глибин, демонструючи водночас різноманітність напрямів і пошуків сучасного національного стилю, українські текстильники нерідко вибудовують свої геометричні абстракції на фундаменті прадавніх геометричних мотивів, зокрема таких, як ромб, зигзаг, меандр, трикутник, квадрат, спіраль, коло тощо, які насправді включаються митцями у витвори не в первісному, а в значно трансформованому вигляді, у новітньому трактуванні. Таким чином українські художники дедалі глибше осягають безмежні виражальні можливості прадавнього геометричного орнаменту, основи його художньо-формальної організації на площині, досягаючи гармонійного сполучення архаїчності й новаторства (гобелени: З. Шульга «Забуті обереги», 1990 р.; О. Риботицька «Очікування», 1991 р., «Вічний мотив», 1993 р.; Л. Квасниця-Амбіцька «Химера», 1993 р.; Н. Борисенко «Коло», 2011 р.; ліжники: Л. Жоголь «Червоні ромби», 1975 р., «Осінні Карпати», 1980 р.; Г. Забашта «Гори і вода», 2001 р.; Н. Дяченко-Забашта «Забавки», 2003 р.; батикові панно: Н. Дяченко-Забашта «Крізь віки», 1994 р.; М. Суханя «Лінія дощу», 1999 р.; текстильна пластика Л. Нагорної «Сонце» із серії «Трипільська сорочка», 1998 р.).

Отже, шляхом аналізу численного й досить різноманітного творчого доробку митців професійного художнього текстилю України кінця XX – початку XXI ст. можна дійти таких висновків.

У 1990-х роках, нарешті, виникла реальна можливість опанування світового художнього досвіду разом з пошуком художниками професійного авторського текстилю власних мистецьких критеріїв у творчості, інспірованій асоціативно-ускладненим способом образно-пластичного мислення. На багатьох майстрів гобелена, розпису на тканині, гарячого батика, експериментального текстилю значно вплинули такі напрями світового художнього авангарду, як фовізм, кубізм, абстракціонізм. Водночас можна констатувати, що інші напрями класичного модернізму – такі як футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, ташизм, оп-арт, поп-арт, соц-арт – відіграли вкрай опосередковану роль у становленні мистецтва художньої тканини України означеного періоду.

Напрошується ще один висновок. У своїх гранично умовних фігуративних творах – переважно великомасштабних гобеленах ручного ткання й експериментальних

www.etnolog.org.ua

текстильних панно – митці усе більше полишають «царство» конкретного, природного, чуттєвого світу; усе частіше віддають перевагу формоутворенню, формотворчості. Дедалі сильніше в зображеннях «розчиняється» реальність і простежується відхід від неї. Усе частіше художники текстилю, які ставлять перед собою високі «образотворчі» завдання, шукають сенс «неуявленного», активніше занурюють у світ фантазії, дедалі більше намагаються виражати внутрішнє бачення людини й утілювати у своїх роботах духовні основи життя та світу. У зв'язку з цим актуальною залишається думка найвидатнішого німецького і швейцарського класика модернізму та його теоретика Пауля Клеє (1879–1940), який викладав у Баухаусі (Веймар, Німеччина) в 1920–1930-х роках (був, зокрема, куратором майстерні текстилю в цьому закладі) [6, с. 53], про те, що твір художника – це органічний результат, народжений спостереженням, роздумом і, зрештою, технічним виконанням у прагненні ототожнити творче «Я» із Всесвітом. «Мистецтво не передає лише видиме, а робить видимим таємно осягнуте», – стверджував П. Клеє [6, с. 6].

Відзначимо, що кожний із вищезгаданих художників, прагнучи повідати глядачеві «таємне осягнуте», демонструє при цьому не тільки незалежність авторського слова, але й майстерне проникнення в глибини українського народного мистецтва закоріненість у багатошаровій національній культурі України. Починаючи з 2000-х років і донині, багатоликий український авторський художній текстиль розвивається в руслі загальноєвропейського художнього процесу, але на тлі шанобливого ставлення до історичних традицій національного образотворення.

Правда й те, що сучасний професійний текстиль не тільки є спорідненим з пошуками і здобутками художників-авангардистів. Для нього надзвичайно близькою і, по суті, основоположною залишається головна ідея постмодернізму, яку можна висловити так: мистецтво – це краще з усього, що створене людиною, і саме в мистецтві вона найповніше виражає свою свободу, творчу неповторність, духовність. Саме в цьому яскраво переконують найвиразніші твори провідних митців авторського художнього текстилю України в різних його царинах кінця XX – початку XXI ст.

1. *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво: спроба ідеалістичної системи мистецтва / Богдан-Ігор Васильович Антонич // Образотворче мистецтво. – 1993. – № 3–4. – С. 51–56.
2. *Аполлон*. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура : терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора. – Москва : ЭЛЛИС ЛАК, 1997. – 736 с.
3. *Власов В. Г.* Стили в искусстве : словарь / Виктор Георгиевич Власов. – Санкт-Петербург : Кольна, 1995. – Т. 1. – 672 с.
4. *Власов В. Г.* Стили в искусстве : словарь имен А–Л / Виктор Георгиевич Власов. – Санкт-Петербург : Кольна, 1996. – Т. 2. – 543 с.
5. *Власов В. Г.* Стили в искусстве : словарь имен М–Я / Виктор Георгиевич Власов. – Санкт-Петербург : Кольна, 1997. – Т. 3. – 655 с.
6. *Клее П.* Педагогические эскизы / Пауль Клее. – Москва : Издатель Д. Аронов, 2005. – 71 с.
7. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – Москва : РОССПЭН, 2003. – 607 с.
8. *Морозов А.* Авангард – поставангард, модернизм – постмодернизм: проблемы терминологии : круглый стол / Александр Ильич Морозов // Вопросы искусствознания. – Москва, 1995. – № 1–2. – С. 41–48.
9. *Печенюк Т.* Художній текстиль – реальність українського мистецького простору / Таміла Григорівна Печенюк // Друга всеукраїнська трієнале художнього текстилю : каталог виставки / упоряд. З. Чегусова. – Київ : НСХУ, 2008. – С. 8–11.
10. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – Київ : РВА «Тріумф», 2005. – 384 с.
11. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zik.ua/news/2017/01/30/marko_robert_steh_bilshist_napryamiv_butsimto_rosiyskogo_avangardu_stvoryly_1034273.

ИМФЕ

www.etnolog.org.ua

SUMMARY

The article, for the first time in Ukrainian art studies, attempts to investigate peculiarities of influence exerted by European trends of the early-XXth-century classical Art Nouveau on the art of Ukrainian auctorial artistic textiles of the late XXth to early XXIst centuries. The latter turns out to be a period related to giving domestic artists a real promise of mastering a global artistic experience along with treating their own artistic criteria of creation incited by associatively complicated mode of figurative- plastic thinking.

The authoress reveals principal Avant-garde currents flowered within this realm of art. On the ground of studying the multiform creation of artists of the 1990s–2000s Ukrainian professional artistic textiles – numerous figurative and non-figurative compositions, the authoress concludes that many tapestry and textile-painting masters have been considerably influenced by such global Avant-garde trends as Fauvism, Cubism, and Abstractionism.

The article analyses the latest search by Ukrainian artists towards developing experimental artistic textiles art livening up in the early XXIst century. There is also a backtracing of origins of such innovative Avant-garde forms of modern artistic textiles as collage, assemblage, and installation acquiring vogue within the creative work of *thread and fabric* masters in recent decades.

At the same time, the researcher ascertains that such trends of classical Art Nouveau as Futurism, Dadaism, Surrealism, Tachism, Op Art, Pop Art, and Sots Art indeed have acted a wholly mediated part in formation of art of Ukrainian artistic textiles of the period under consideration.

The authoress asserts that since the 1990s hitherto, the multifaceted Ukrainian auctorial artistic textiles have developed in the riverbed of All-European artistic process, yet against the background of deferential treatment of national fine-art traditions.

Keywords: European classical Art Nouveau, Avant-garde art, Ukrainian auctorial artistic textiles, spell of the late XXth to early XXIst centuries, modern Avant-garde trends, latest forms, figurative and plastic and technological transformations.

IMFE

www.etnolog.org.ua

УДК 78.03

Олександр Опанасюк
(Київ)

ПОЗАМУЗИЧНІ ЧИННИКИ В ОНТОЛОГІЇ ІСТОРІЇ МУЗИКИ: ІСТОРИЧНИЙ ТА МЕТАІСТОРИЧНИЙ ВИМІРИ

У статті проаналізовано актуалізовані культурні та фізичні явища, наукові концепції, структурні схеми (тетрактида), які трактуються як позамузичні чинники, що забезпечує історії музики можливість проведення аналогії з буттям різних явищ, здійсненню якомога ширшого узагальнення музично-історичного процесу, відкриває для неї перспективу глибинної онтології.

Ключові слова: позамузичні чинники, онтологія, історія музики.

В статье проанализировано актуализированные культурные и физические явления, научные концепции, структурные схемы (тетрактида), которые трактуются как внемузыкальные факторы, что обеспечивает истории музыки возможность проведения аналогий с бытием различных явлений, осуществлению широкого обобщения музыкально-исторического процесса, открывает перспективу глубинной онтологии.

Ключевые слова: внемузыкальные факторы, онтология, история музыки.

The updated cultural and physical phenomena, scientific concepts and structural schemes (tetractynes) are analyzed in the article. They are interpreted as out-of-musical factors. In such a way the history of music is secured with an opportunity to find an analogy with the different phenomena existence, to make as wide as possible generalization of the musical and historical process, opens the perspective of a deep ontology.

Keywords: out-of-music factors, ontology, the history of music.

Тему статті визначають три змістові моменти: онтологія історії музики, позамузичні чинники, історичний і метаісторичний виміри. Кожна із сентенцій передбачає різні смислові аспекти; відтак необхідно конкретизувати ракурс пропонованого дискурсу.

Виходячи з того, що *онтологія* як слово (поняття) означає пізнання як пізнання сущого, онтологію історії музики варто розглядати в аналогічній площині. Із цього приводу Г. Ріман зазначає: «Справжня мета історичного дослідження полягає в тому, щоб сприяти пізнанню загальних для всіх часів первинних законів, які обумовлюють усі переживання і художні форми» [цит. за: 36, с. 24–25].

Чи може сучасне музикознавство, що здебільшого описує ті чи інші факти, ті чи інші явища музичного мистецтва, дати позитивну відповідь на зауваження Г. Рімана, тобто забезпечити належну онтологію музично-історичного процесу в контексті пізнання сущого, покладеного за основу буття певних культурно-художніх явищ, як і самої історії музики?

Музикознавча наука володіє чималими здобутками в аналізі розвитку музики в ту чи іншу епохи, у тому числі й музики певної національної культури, у характеристиці стильових явищ, музичних жанрів, творчості композиторів, засобів музичної виразовості, принципів формотворення. Однак такі аналітики, що сприяють різнобічній характеристиці музично-історичного процесу, не можуть лежати в основі онтології історії музики.

Натомість коли аналіз музичних явищ спрямовується до якомога ширшого узагальнення, автори часто використовують допоміжні змістові компоненти – числа, структури, порівняльні схеми, звертаються до теорій інших наук, визначень закономірностей буття, явищ природи тощо. Цей підхід виводить дослідника на феноменологічний

www.etnolog.org.ua

рівень, сприяє проведенню аналогій із широким колом природних і культурно-художніх явищ, іншими науковими дослідженнями, що сприяє пошуку основи, спроможної виразити зміст аналізованого матеріалу на рівні сутнісного буття.

У контексті музикознавчої науки такого плану актуалізовані змістові моменти варто розглядати як *позамузичні чинники*. Їх значимість для онтології історії музики К. Зенкін визначає так: «Найважливішою проблемою під час побудови теорії історії музики завжди залишається виявлення позамузичної основи епохальних змін стилів (якщо наука не обмежується їх простою констатацією), позаяк історія музики, як і будь-якого мистецтва, отримує вищий зміст і виправдання, коли репрезентує історію людської культури загалом» [15, с. 41].

Позамузичні чинники розширюють горизонт і спектр бачення певного явища, дають можливість акцентувати на відповідному змісті, змістити вектор споглядання об'єкта, у результаті чого стає можливим вираження бажаного ракурсу його видимості.

Очевидно, до позамузичних чинників можна зарахувати незліченну кількість різних моментів; зрештою, будь-який позамузичний об'єкт може бути актуалізований як онтологічний компонент музичної культури. Однак зважаючи на зауваження, що «позамузична основа» має «репрезентувати історію людської культури загалом», актуалізації, так би мовити, підлягають насамперед позамузичні чинники, спрямовані на сутнісний рівень узагальнення й вираження змісту буття музичної культури.

Сентенція «*історичний і метаісторичний вимір*» конкретизує науковий дискурс і вказує на те, що онтологія історії музики має враховувати історичний вимір, тобто розвиток музики в просторі певної культури, епохи, а метаісторичний – приналежність музики певної культури до культурного метапростору. Звідси набуває актуальності процесуальний аспект.

Таким чином, у контексті онтології історії музики позамузичні чинники мають спрямовуватися до сутнісної сфери й виражати зміст процесуального буття музичної культури.

Чому процесуальності надають таке важливе значення? Справа в тім, що як би ми не розглядали якесь явище, його зміст не є однозначним і завжди співвідноситься зі щаблями становлення, виявляючи свої характерні особливості. Онтологія історії музики просто-напросто неможлива поза процесуальною компонентою.

У статті «Шукаємо логіку музично-історичного процесу» С. Шип констатує стан сучасного музикознавства та висловлює побажання щодо побудови нової перспективи музично-історичної науки. Останнє передбачає спробу «…представити логіку музичної історії в контексті фундаментальних теоретичних конструкцій А. Тойнбі, О. Шпенґлера, І. Тена, Й. Гейзинги, Т. де Шардена, К. Ясперса, М. Бердяєва, П. Сорокіна, Л. Гумильова…» [36, с. 29]. Теорії названих авторів різняться між собою, однак фактор процесуальності є основою більшості з них. Варто зазначити й те, що С. Шип не вказує імен, з якими пов'язані подібні починання, хоча й сподівається, що «робота в цьому напрямку приведе до створення нових моделей музично-історичного процесу, так потрібних сучасному музикознавству» [36, с. 29].

Таким чином, *мета* статті полягає у виокремленні й аналізі певних фізичних і культурних явищ, наукових концепцій, структурних схем (тетрактиди), які трактуються як позамузичні чинники, що забезпечує історії музики можливість проведення аналогії з буттям різних явищ, здійсненню якомога ширшого узагальнення музично-історичного процесу, відкриває для неї перспективу глибинної онтології.

Цю статтю варто розглядати як доповнення викладених ідей у статтях «Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури», «Романтична та інтенціональна форми мистецтва: метаісторичний зріз, культурна ідентифікація» [25; 26]. Відтак можливі деякі повтори попередніх відомостей у цій публікації.

Матеріал статті проілюстровано розміщеною нижче схемою *Рисунка*. Її зміст формують актуалізовані позамузичні чинники, сама ж схема вибудовує підвалини для онтології історії музики зокрема й культурного буття загалом.

ІМФЕ

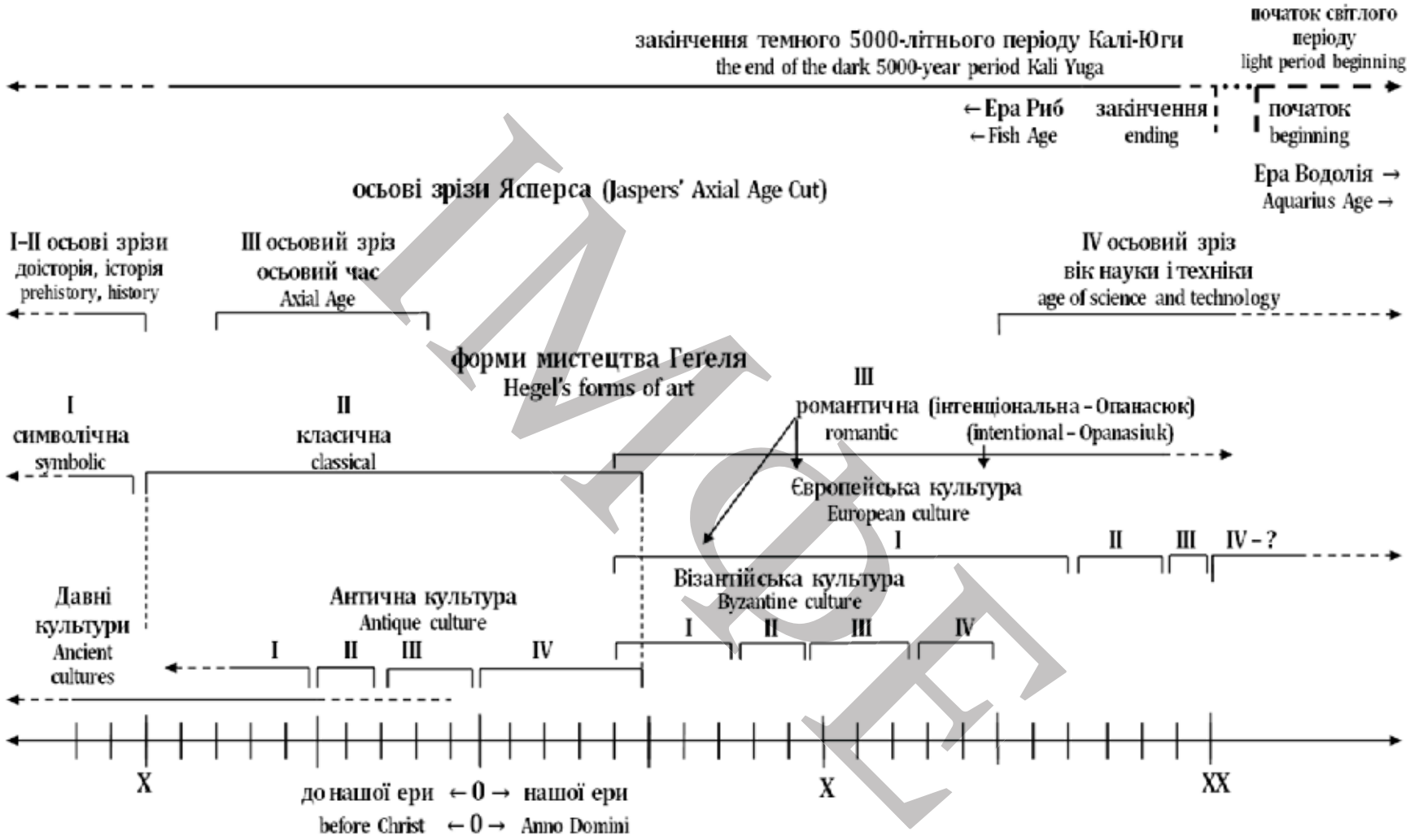


Рисунок. Схема полілінійно-поліпластово-поліхвильового буття культури в останній 5000-літній метаперіод
Picture. The scheme of poly-lineal poly-layer poly-wave being of culture in the last 5000-year meta-period

www.etnolog.org.ua

www.etnolog.org.ua

Необхідно пояснити й пропозицію розглядати розвиток музичної культури в рамках п'ятитисячолітнього метаперіоду. Предметно ми можемо аналізувати артефакти світової культури десь у межах останніх п'яти тисяч років. Звідси метаперіод умовно позначається як п'ятитисячолітній і співвідноситься з першою темною п'ятитисячолітньою фазою Калі-Юги, початок якої в давньоіндійській космогонії й філософії визначається 3102 роком до н. е. [4, с. 227]. Це питання, у тому числі й проблема щодо різночитання дат початку й закінчення вказаних на схемі Рисунка явищ, більш детально проаналізовано в нашій монографії «Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти» [24, с. 194–200].

Зміст схеми Рисунка формують наступні лінії та моменти (зверху вниз): 1) лінія завершення п'ятитисячолітнього темного періоду Калі-Юги й початку світлого періоду; 2) лінія завершення ери Риб і початку ери Водолія; 3) лінія «осьових зрізів» К. Ясперса; 4) лінія п'ятитисячолітнього культурного метаперіоду, зміст якої виражають метаісторична концепція Г. Гегеля й авторська концепція інтенціоналізму культури та мистецтва; 5) металінія завершення різних фізичних і культурних явищ, що фіксує вертикальний зріз ліній різних явищ у правій частині схеми Рисунка; 6) універсальна структура тетрактида, що обумовлює розвиток метаперіоду й виражає зміст становлення Античної, Візантійської, Європейської культур.

Оскільки в цій статті тетрактида береться за основу аналізу й характеристики різних явищ, варто зазначити, що її структурні параметри (структурно-змістові відношення чисел 1–2–3–4) лежать в основі багатьох відомих теорій і концепцій: учення про Дао Лао-Цзи («Дао народжує одне, одне народжує два, два народжує три, а три – всі істоти» [16, с. 4, 15]); учення про Юги (Сатья-Юга, Трета-Юга, Двапара-Юга, Калі-Юга); тетрактида – основа філософської доктрини Піфагора; фундаментальна праця О. Лосєва «Музика як предмет логіки» [18] ґрунтується на структурно-смислових відношеннях тетрактиди; філософсько-культурологічні концепції Г. Гегеля, Л. Гумильова, А. Тойнбі, О. Шпенглера також відбивають зміст тетрактиди. Хоча у працях провідних учених світу динамічна і структурна складові буття культури по-різному визначаються – з опорою на три періоди становлення (Дж. Віко, М. Данилевський), чотири періоди (Г. Гегель, О. Шпенглер, значною мірою А. Тойнбі), шість або чотири щаблі в розвитку етносу (Л. Гумильов), – аналіз показує: відношення універсальної структури тетрактиди зумовлюють концептуальні засади їх теорій [24, с. 161–185].

Своєрідним підсумком сказаного й квінтесенцією фундаментального змісту тетрактиди є ім'я Бога – *Сущий*, яке Мойсею відкрив Ангел на горі Сінай. Окрім усього іншого, ім'я (формула) *Y-H-V-H* свідчить про те, що про Бога [1], який є коренем буття явищ і речей, можна предметно говорити лише в контексті факторів об'єктності, процесуальності, структуральності, оскільки позначені буттєвою перспективою явища не можуть знаходитися поза цими реаліями, причому їх зміст осягається на основі структурної перспективи, співвідносної саме з тетрактидою. Зрештою, відповідь Мойсею щодо імені Бога могла бути й такою: «Моє ім'я – тетрактида!».

Кожна з указаних ліній і актуалізовані на схемі Рисунка моменти, що доповнюють одне одного, формують зміст полілінійно-поліпластово-поліхвильового буття п'ятитисячолітнього культурного метаперіоду.

Динаміка більшості ліній зумовлена кристалізацією чотирищаблевої структури становлення. Навіть якщо не брати до уваги тетрактиди, а лише акцентувати на щаблях формування, це свідчить про *об'єктність* явищ, причому об'єктність не лише вказаних культур, але й культурного метапростору. Відтак, у кожному з випадків варто передбачати *імпульс*, більше того – *інтенцію*, або ж певну смислову заданість їх розвитку. Звідси культури й культурний метаперіод можна трактувати як живі суспільні організми.

1. Лінія завершення п'ятитисячолітнього темного періоду Калі-Юги й початку світлого періоду тонально «зафарбовує» зміст схеми Рисунка й загалом співвідноситься зі смисловим означенням «темний».

www.etnolog.org.ua

Якщо замислитися над тим, що найвищі за останні п'ять тисяч років здобутки світової спільноти в царині музики лежать у площині «темності», нас має бентежити питання, якою є істинна музика і якого рівня вона може сягнути в наступний, світлий, період (проте в тих же межах ери Калі-Юги вона триватиме ще 427 000 років)?

Визначаючи зміст античної музики, О. Лосєв констатує: «Музика – це не розвага, а блаженний стан людини, яка не досягає якої-небудь мети, але вже досягла її й тому дістає насолоду, бувши інтелектуально й етично самовдоволеною» [20, с. 33].

Як бачимо, принцип музикування, яким керувалися давні греки, є повною протилежністю сучасного. Проте О. Лосєв не сказав, що досягнення блаженного стану може й не відбутися, якщо людина не розвинула вищі духовні сили. Саме такий підхід до навчання музики сповідує давня культура; зокрема, давньоіндійська традиція спирається на мистецтво володіння *сварою* звука. І якщо в одному звуці учень не чує хоча б 8 основних обертонів, то про подальше навчання, свару й відповідну практику музикування годі й говорити [19].

Доповнимо зазначене ще двома показовими прикладами. Прийшовши до індійських жерців, Аполлоній Тіанський став учасником такого дійства:

«17. …Потім вони [жерці Тибету і Аполлоній. – *О. О.*] пішли, виголошуючи молитви, до святилища. Там, ставши в коло і зробивши Іарха заспівувачем, вони стали бити по землі гострими кінцями посохів, а земля, здувшись, немов гребінь хвилі, піднесла їх на два ліктя в повітря. Що ж до славослів'я, яке вони співали, то воно було подібним до Софоклового пеану, що співається в Афінах на честь Асклепія» [31, с. 58].

«Його [Орфея. – *О. О.*] вважали ієрофантом у містеріях Діоніса. Він навчав греків магії, музики… Ім'я Орфей означає "того, хто зцілює світлом", і не виключено, що це було звання, яке означало досягнення певних здібностей до лікування (за допомогою священного звуку)» [і не лише лікування! – *О. О.*] [37, с. 20].

Можна пригадати практику обертонового співу, спів мантр у певних асанах [2], левітацію та спілкування з божеством за допомогою музики – усе це й подібне є слабким відголоском тієї музики, що побутувала в попередню Двапара-Югу, або ж Бронзову еру, і тим, що збереглося від давніх традицій.

Очевидно, функціонування музики в давніх культурах зумовлене зовсім іншими канонами. Визначальним на той час було досягнення гармонії з природою, внутрішнім світом людини; відповідно, питання сутнісного змісту музики було надважливим.

Нам важко уявити обставини, коли призначена музика для виконання літнього ранку не могла звучати в інші години дня та інші пори року. Нам важко дати відповідь на, здавалося б, просте запитання: чому давні мудреці, володіючи грою на музичному інструменті, не створювали музичних творів на кшталт відомих нам композицій Європейської культури? І що насправді означають перекази й різні зображення (картини) мудреця, митця чи громадського діяча з музичним інструментом? [3]

До того ж, якщо, приміром, узяти до уваги розвинені духовні сили певного індивідуума (це було звичним явищем у прадавніх культурах), не кажучи вже про духовне знання, то для нього, перш ніж розпочне звучати композиція сучасного європейського плану, уже буде відомою і зрозумілою підоснова її походження й ті проблеми, які композитор прагне вирішити в певному творі.

Питання, чи прийде сучасна культура до аналогічних позицій стосовно музики, чи ні, залишається відкритим. Однак, зважаючи на вичерпаність вихідної інтенції і відповідної практики музикування, на закономірності й циклічність у розвитку явищ, що рухаються по спіралі, варто передбачати, що в майбутньому буде взято за основу саме такі форми музикування.

Узагальнюючи викладений в цьому пункті матеріал, подамо висновок з автореферату нашої дисертації, останній підрозділ якої («Культурно-історичні передумови великого відновлення музики») завершується таким текстом: «… Вичерпаність потенції і спроможність сучасної музики виражати будь-якого плану художні образи <…> активне відродження давніх онтологічних і навчальних практик з використанням

www.etnolog.org.ua

музики, у яких остання є своєрідним способом пізнання світу й людини, розвиток екстрасенсорних можливостей людини, кількісно-якісні показники яких будуть лише зростати, удосконалення технічних пристроїв, здатних ідентифікувати й вимірювати психоенергетичний рівень мистецьких композицій однозначно засвідчують наступне: базисом майбутньої музичної культури виступатиме *духовна музична риторика* з чітко визначеними параметрами такого амплуа… Формуватиметься й *нова музична онтологія*, яка виходитиме не з продукування суб'єктивних і до кінця не усвідомлених художніх образів, а з інтенції щодо осягнення глибинної суті Людини» [23, с. 20].

2. Лінія завершення ери Риб і початку ери Водолія конкретизує зазначені в попередньому пункті очікувані зміни, оскільки ера Водолія зумовлена властивими їй якісними ознаками й характерними особливостями, які загалом визначають образ майбутньої людини. Три цитати якнайкраще окреслюють зміст нових інтенцій, що, звісно ж, позначиться на майбутній музиці та практиці музикування:

«Водолій – знак повітря – представляє людину, відтак означає думку, знання. Епоха Водолія буде епохою знання, але не висушеним знанням інтелектуалів... Символ Водолія – старець, який ллє воду з посудини. Цей старець є мудрість… Знання Водолія – знання, яке приносить життя, пробуджує життя» [2, с. 7–8].

«... Свідомість Водолія містить зразок холізму (філософії цілісності) – прагнення об'єднати людство. Наприклад, холізм став зразком для медицини, основою для створення світового співтовариства і для того, яким чином ми конструюємо себе: тіло/розум/дух. Холізм став новим імпульсом для душі. Зараз ми живемо між двома ерами – ерою Риб, віку розділення, і ерою Водолія – віку єднання і холізму» [5, с. 59].

«... [знак Водолій. – *О. О.*] принесе нову діалектику дійсного відкриття внутрішнього "Я", Божественного гостя всередині нас і, водночас, необхідність признати це внутрішнє "Я" в усіх людях і самій природі: це буде діалектика індивіда й космосу» [35, с. 251].

3. «Осьові зрізи» К. Ясперса. Здавалося б, «осьові зрізи» К. Ясперса, які узагальнено визначають характерні світоглядні й суспільні зрушення в певні періоди становлення світової культури [38], не мають нічого спільного з онтологією історії музики. Однак якщо ці зрізи наявні в просторі культурного метаперіоду, вони просто-напросто не можуть не впливати на культурні процеси, у тому числі й на музичне мистецтво.

На макрорівні схема Рисунка показує: світоглядні й суспільні зрушення збігаються з появою нових культур, нових культурних і мистецьких явищ, які започатковують нові принципи культурно-художнього розвитку. Відтак, навіть усвідомлення цих моментів уже виводить онтологію на вищий рівень: культура, культурні й мистецькі явища можуть розглядатися в контексті присутності в культурному метапросторі своєрідних змістових хвиль, що сприяє узагальненню музичної культури на іншій основі, ніж, скажімо, на основі аналізу музично-історичних, стильових, жанрових, виразових і тому подібних явищ.

Розглянемо четвертий «осьовий зріз», що зумовлює інтенції на сучасність, інновації, науково-технічний прогрес. Наявність цього зрізу в культурному метапросторі спонукає до роздумів над питанням, як би розвивалися Європейська культура й музика, коли б такого імпульсу не було?

Г. Гегель аналізує розвиток світового мистецтва і приходить до висновку: 1) давні культури (насамперед Стародавній Єгипет, Стародавня Індія, Стародавній Китай та інші) виражають зміст символічної, Антична – класичної, Європейська – романтичної форм мистецтва; 2) на третьому щаблі метакультурний розвиток обертається супроти попереднього становлення і намагається пізнати зміст формування загалом; 3) ця ж позиція (обернення проти попереднього) визначає зміст романтичної форми мистецтва, з якою співвідносяться Європейська та певним чином Візантійська культури:

- «Підносячись *до себе*, дух здобуває в самому собі ту об'єктивність, яку він марно шукав у зовнішній і чуттєвій стихіях буття; він відчуває і знає себе в єднанні із самим собою. Це піднесення визначає основний принцип романтичного мистецтва» [8, с. 232].

www.etnolog.org.ua

- «Романтична форма знову знімає неподільну єдність ідеї з реальністю [що було досягнуто в класичній формі. – *О. О.*] і повертається, хоча й на більш високому рівні, до розрізненості та протилежності цих двох сторін, які були неперебoрені в символічному мистецтві» [7, с. 84].

- «... у символічному мистецтві природний смисл виступає як зміст… У класичному мистецтві ми мали духовну індивідуальність, але як дещо тілесне, як те, що не занурилося в себе як наявне, над яким підносилася б абстрактна необхідність долі. У романтичному мистецтві – це духовність, іманентна своїй суб'єктивності...» [8, с. 318].

- «Ця форма романтичного мистецтва має своєю батьківщиною дві півкулі: Захід – відхід духу в його суб'єктивний світ, і Схід – перше розширення свідомості, яке прагне звільнитися від конечного» [8, с. 269].

Відтак, у метакультурному становленні перших століть нашої ери формується інтенція щодо відмежування від попереднього і скерування уваги до внутрішнього буття, внутрішньої суб'єктивності, у просторі чого шукається істинний смисл здійсненого формування. Цей момент визначено нами як «перше відсторонення», його зміст виражають (кожна по-своєму) Європейська та Візантійська культури [26].

Це означає, що історія європейської музики до XIV ст. співвідносна з третім щаблем процесуального буття п'ятитисячолітнього метаперіоду, тобто зумовлена інтенцією й естетикою романтичної форми. І хоча розвиток Європейської культури в епоху Середньовіччя відрізняється від розвитку Візантійської [4], однак відмінність ще не була настільки разючою, як це стало очевидним, починаючи з XIV–XV ст., тобто з моменту появи четвертого «осьового зрізу». Його потужний імпульс зміщує акценти й відкриває нову перспективу, яку Європейська культура обрала для подальшого розвитку (Візантійська культура зазнала катастрофи в XV ст.).

Цей момент, визначений нами як «друге відсторонення» в метакультурному становленні [26], зумовлює не знаний раніше художній метод: в основу моделювання мистецьких творів покладено принципи новизни, суб'єктивності, пошук усе нових і нових засобів виразовості.

«Перше відсторонення» (що здебільшого притаманне Візантійській культурі) спрямовує увагу виключно до духовного плану, музична практика виходить з аналогічних засад: передбачається сканування, певною мірою аналіз попереднього культурного розвитку й осягнення саме духовної площини. «Друге відсторонення» відрізняється від такої практики; тут також передбачаються відмежування від попереднього культурного розвитку, однак сканування й аналіз позначені подвійною інтенцією, зміст яких можна визначити як дослідження попереднього на основі спочатку посилення *passio* художніх образів (до XIV ст.), а потім – актуалізації принципу інновацій, ідеї сучасності (XVII–XIX ст.), методу деконструкції, що згодом переростає в деструкцію і гіпертрофованого плану культурну рефлексію (XX – початок XXI ст.).

Відтак, є підстави позиціонувати Європейську культуру, а звідси – і музику як інтенціональне сканування й інтенціональне дослідження попереднього культурного становлення (детальніше це питання розглянуто у статті «Романтична та інтенціональна форми мистецтва: метаісторичний зріз, культурна ідентифікація» [26]).

Модернізм і постмодернізм – наслідок інтенцій четвертого «осьового зрізу». У мистецтвознавчій літературі модернізм здебільшого трактують як явище, що зумовлює культурно-художнє буття Європейської культури кінця XIX – початку чи середини XX ст., тоді як філософський ракурс убачає в модернізмі (модерні) ідеологічний проект XVII–XVIII ст., пов'язує його виникнення з Просвітництвом, обстоює ідею, згідно з якою розвиток модернізму простягається не лише на першу половину XX ст., але й триває в наші дні [5]. У наш час відбувається «переписування модерності, яке багато теоретиків вважають питомою ознакою сучасної культури…» [1, с. 47].

Проте очевидно: початок модернізму (проекту Модерн) варто співвідносити з четвертим «осьовим зрізом» та епохою Відродження, а сучасні модерно-постмодерні реалії трактувати як звершення його програми.

ЭТНОЛОГ

www.etnolog.org.ua

Більше того, тривале становлення цього проекту дає підстави говорити про об'єктність явища, про процесуальність; звідси доцільно передбачати якісну хвилю, розгорнуту в просторі Європейської культури XIV – початку XXI ст., що вказує і на структуральну підоснову буття Модерну: 1) вихідний імпульс на сучасність та інновації (XIV–XVI ст., епоха Відродження); 2) розвиток вихідної інтенції (XVII–XVIII ст.: раціоналізм, Новий час, Просвітництво); 3) сформованість проекту Модерн (кінець XIX – початок чи середина XX ст.); 4) заключний період проекту Модерн (друга половина XX – початок XXI ст., як і можливий наступний його розвиток).

4. Лінія процесуального буття п'ятитисячолітнього культурного метаперіоду; її зміст виражають метаісторична концепція Г. Гегеля й концепція інтенціоналізму культури й мистецтва автора даної статті.

Чи справді визначення динаміки п'ятитисячолітнього метаперіоду є об'єктивним і розвиток культури й мистецтва розгортається так, як це показує схема Рисунка, тобто так, що їх розвиток відбувається в площині символічної, класичної, романтичної та інтенціональної форм та що, власне, співвідносне з універсальною структурою – тетрактидою?

Однозначно підтвердити чи спростувати таке твердження неможливо, позаяк іншого подібного метаперіоду ми не знаємо. Водночас перед нами саме такий розвиток культури й мистецтва, а не інший, що вибудовує об'єктивну основу для аналізу приналежних до цього метаперіоду культур і культурно-художніх явищ.

Вагомим аргументом на користь окресленого метакультурного розвитку є вищезгадана теорія Г. Гегеля. Авторська концепція інтенціоналізму культури й мистецтва виходить з подібного, однак культурне буття визначає дещо іншим чином. Культура й метакультура трактуються як свого роду живі організми, які мають вихідну інтенцію, що зберігається впродовж їхнього розвитку, виконує функцію смислової програми, процесуально й структурно розгорнутої, та обумовлює щаблі формування. Процесуальність культури й метакультури, як правило, визначають чотири періоди становлення: символічний, класичний, романтичний, інтенціональний [24]. Природа культурно-художніх явищ у заключний період становлення культури зумовлена зміною динамічного важеля на екстенсивний, з розвитком у її просторі інтенціональної рефлексії, що моделює відповідні смисли (базові принципи інтенціоналізму, інтенціонально-конотативні смисли [21; 24]) й обумовлює відповідний інтенціональний стиль культурного буття [22; 24].

Доповнення трьох форм Г. Гегеля четвертою дає можливість, так би мовити, завершити прогресію та наповнити її класичним змістом, що кореспондується зі структурою тетрактиди.

На метаісторичному рівні щаблі тетрактиди співвідносяться з давніми культурами й символічним типом формування, Античною культурою й класичним типом, Візантійською та Європейською культурами, які, відповідно, трактуються як романтичний (романтично-смисловий) та інтенціональний (інтенціонально-романтичний) типи формування [26].

Визначення різними авторами динаміки найбільш відомих для нас культур також можна розглядати на основі тетрактиди. *Антична культура*. Періоди: «1) початковий – період розпаду первісного родового укладу (з кінця II до початку I тис. до н. е.); 2) еллінський, або класичний – час утворення й розквіту вільних держав – приблизно з IX до кінця IV ст. до н. е.); 3) елліністичний – час панування великих елліністичних монархій (III–I ст. до н. е.); 4) імператорський, або елліністично-римський – час римського владарювання (I–V ст. н. е.)» [27, с. 19]. *Візантійська культура*. В. Бичков виділяє чотири періоди формування естетики (не враховуючи передвізантійський етап), які на термінологічному рівні чітко не визначені: IV–VII ст. – становлення візантійської естетики; VIII ст. – перша половина IX ст. – період іконоборства, коли «була здійснена детальна й всебічна розробка теорії образу»; друга половина IX ст – XII ст. – «вік зрілості та стабілізації художньо-естетичної культури й естетичної

www.etnolog.org.ua

свідомості з яскравою тенденцією до реставрації та ідеалізації пізньоантичних і ранньовізантійських мотивів»; XIII ст. – середина XV ст. – «період протистоянь <…> у спрямованій до занепаду візантійській культурі» [6, с. 10]. *Європейська культура.* Періоди: символічний (Середньовіччя, Відродження, V–XVI ст.) класичний (Просвітництво, XVII–XVIII ст.), романтичний (культура XIX ст.), інтенціональний (культура XX – ? ст.) [24, с. 260–278].

5. Металінія завершення різних фізичних і культурних явищ. Її зміст виражає вертикальний зріз ліній різних явищ у правій частині схеми Рисунка.

Перше, що в контексті буття культури й мистецтва стає зрозумілим і що наочно зображає вертикальний зріз ліній, – це момент *звершення* – завершення фізичних і культурних явищ у просторі п'ятитисячолітнього культурного метаперіоду, що наповнює буттєвий момент сучасності надзвичайним змістом. Водночас вертикальний зріз указує на можливість наступного розвитку.

Звівши обидва моменти воєдино, отримуємо об'єктивну картину змістових аспектів і закономірностей становлення, що виражають тетрактида загалом та її четвертий щабель формування зокрема, котрий передбачає взаємозалежні перспективи – ретроспекцію і проспекцію можливого нового формування (детальніше про це йдеться далі).

Якщо в контексті зазначеного поглянути на європейську музику кінця XIX – початку XXI ст., то виходить, що характерність її розвитку в заключний період становлення зумовлено збігом завершених фаз різних явищ, у тому числі і Європейської культури. Розуміння такого моменту вносить ясність в онтологію музично-історичного процесу цього періоду. З одного боку, культурно-мистецькі явища обумовлені звершенням її вихідного імпульсу й перебуванням у площині інтенціональних акцентуацій (зосередженням на звершеному бутті й аналізі їх особливостей), з іншого – цей же час містить проективні інтенції, спрямовані до нового буття й нової культури загалом.

6. Тетрактида. У цьому пункті запропоновано дискурс щодо онтології історії європейської музики в контексті універсальної структури тетрактиди.

У статті «Про форми осягнення музичного буття» Ю. Холопов, аналізуючи інтервали й акорди, що набули чинності в той чи інший періоди розвитку Європейської культури, визначив динаміку музично-історичного процесу: «Виходячи з того, що початком нашої музики є гармонія, звукова структура [унісон – *О. О.*], у лоні якої людська свідомість прилучається до світової гармонії, ми беремо лише корінні елементи "генетичного коду" музики кожної з епох. Розміщуючи їх у простому хронологічному порядку, ми отримуємо свого роду "періодичну систему" компонентів цілісного процесу еволюції музики. Цікаво, що зміна коефіцієнтів у загальному збігається з переходом до нової художньої епохи: 3 = Середньовіччя, 4 = Відродження, 5 (7, 9) = Новий час, 7–15=XX ст. Історія музики виходить реалізацією запрограмованого (ким? – творцем?) єдиного "генетичного коду" музики як цілого» [33, с. 114].

Чи можна відповісти на запитання Ю. Холопова щодо «запрограмованості (ким? – творцем?) єдиного "генетичного коду" музики як цілого»? Очевидно, що так. І відповідь лежить у площині природних законів, що передбачають єдиний «сценарій» розвитку явищ і, як правило, зорієнтовані на структурно-смислові параметри тетрактиди.

Однак у бутті явищ не завжди можна помітити дію природних законів: для цього мають бути актуалізовані певні орієнтири – чи то структури, чи визначені закони формування, аналогії тощо.

Ю. Холопов спирається лише на узагальнені музичні компоненти, що, можливо, стало причиною помилки у визначенні динаміки музично-історичного процесу: музикознавець чомусь опускає щабель у розвитку історії музики – XIX ст., у результаті чого в запропонованій послідовності звукових відношень інтервалів, акордів і музичних прикладів є момент, що можна розглядати як еліпсис: унісон, кварта (органум, IX–X ст.), квінто октава / терцсекста (XIII ст.; Адам де ла Аль, Рондо «Dame, or sui»); терції (XVI ст.; Орландо ді Ласссо, мотет «Salve Regina»); консонуючі тризвуки і септ-

www.etnolog.org.ua

акорди (XVIII ст.; Моцарт, симфонія C-dur); дисонуючі акорди (XX ст.; О. Скрябін, Поема вогню «Прометей»; А. Веберн, кантата «Світло очей») [33, с. 114].

Якщо після консонуючих тризвуків і септакордів (XVIII ст.) відразу слідують дисонуючі акорди (XX ст.), то перед нами факт порушення логіки становлення, або ж еліпсис. У контексті тетрактиди можна констатувати випадання третьої ланки, що характеризується зламом у проективному розвитку, напруженні, що виникає внаслідок дії протилежних проективної та ретроспективної сил, що й відбувається в музиці XIX ст. (консонуючі тризвуки і септакорди зазнають ускладнень за допомогою альтерацій, хроматизмів та ускладнень співвідношень між собою).

Якщо взяти до уваги цю ланку, то все стає на свої місця, а динаміка європейської музичної культури відбиває структурні параметри тетрактиди: унісон, терція і квінта характерні для музики символічного періоду (V–XV ст.; Середньовіччя, Відродження), консонуючі тризвуки й септакорди – для класичного періоду (XVII–XVIII ст.; Новий час, Просвітництво), ускладнені тризвуки й септакорди (альтеровані) – для романтичного періоду (XIX ст.), дисонуючі й гостродисонуючі інтервали й акорди – для інтенціонального періоду (XX – початок XXI ст.) [24] [6].

В іншій публікації Ю. Холопов, спираючись на подібну до розглянутої статті основу, визначив особливості музики XX ст. Учений дійшов висновку щодо вичерпаності відомої практики музичного мистецтва: «Ми ввійшли до зовсім неможливої для попереднього періоду фази розвитку, коли вже немає що завойовувати (емансипація секунд і тритона вичерпала лінію підйому від абсолютного консонансу до крайніх дисонансів; інтервалів більше не залишилося)» [34, с. 86].

У цьому разі спостережене Ю. Холоповим розгортання інтервалів і акордів виявляє глибинні підвалини й закономірності в розвитку музичної культури XX ст. Однак з висновком деякі музикознавці не погоджуються. Зокрема, С. Шип дорікає автору за недостатність аргументів на користь такого твердження [36]. У статті «Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури», погоджуючись з Ю. Холоповим, ми обґрунтували особливості музики XX ст. на основі порівняння заключних щаблів обертонового ряду й тетрактиди [25]. Цю характеристику у спрощеному вигляді наводимо нижче.

Якщо звернутися до перших 16 звуків обертонового ряду (C–c–g–c^1–e^1–g^1–b^1–c^2–d^2–e^2–fis^2–g^2–as^2–b^2–h^2–c^3) і числових відношень, які вони утворюють між собою на рівні перших чотирьох тонів, побачимо вивірену й позначену закономірністю формування динаміку процесу, що відбиває зміст структурних відношень тетрактиди: 1) C–c–g–c^1; 2) e^1–g^1–b^1–c^2; 3) d^2–e^2–fis^2–g^2; 4) as^2–b^2–h^2–c^3 (детальну характеристику обертонового ряду й чотирьох ланок його розвитку див. у нашій статті «Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури» [25]).

Як бачимо, для четвертої ланки характерні інертність руху (оскільки проективний важіль вичерпаний), повтор попередніх звукових відношень, спрямованість звуків до вихідного тону – c^3 (своєрідний «натяк» на можливість розвитку нового явища). Відтак змістові позиції четвертої ланки тетрактиди й четверта ланка обертонового ряду підтверджують визначений Ю. Холоповим зріз сучасного стану музичної культури і вказують на вичерпаність вихідного імпульсу та перебування розвитку в просторі звершеного становлення.

Але що ж відбувається в такий момент і яким чином це позначається на історії музики?

У давній філософії та релігії тетрактиду трактували як загальну схему «будь-якого формально завершеного динамічного процесу у Всесвіті». Її щаблі співвідносяться з активним (י Jod), пасивним (ה He), нейтральним (ו Vau) початками. «... Ледве ця схема виконана, з'являється уявлення про сімейство, тобто про завершеність циклу проявлень. Констатування факту існування цього уявлення є немов окреслювання деякою огорожею, певним контуром, області внутрішнього життя цього сімейства з метою показати, що в зовнішньому житті воно оперує як самостійна одиниця» [7].

www.etnolog.org.ua

Коли ми просто констатуємо наявність закінченого циклу י ה ו, ми ставимо після трьох літер четверту літеру ה (Не), визнаючи цикл вичерпаним, сімейство утвореним, завершеним; звідси – позначення його *пасивною літерою* ה (Не)» [курсив наш. – *О. О.*] [13, с. 37]. Фактично, утворюється формула, або структура імені Y-H-V-H (י ה ו ה – Сущий), де останній щабель завжди виражає зміст *звершеного*, відтак *екстенсивного буття*. Водночас четвірка символізує можливе нове явище: «Тоді символ ה вже не підходить для четвертого елемента; це ה таємничим, проте закономірним процесом переходить в י наступного циклу» [13, с. 38].

Таким чином, у процесуальному бутті музичної культури заключний період завжди виражатиме інтроспективні тенденції та певні проективні інтенції щодо народження можливої нової музики (музики нової культури). Водночас заключний період формування не може містити якісно нових проспекцій, а здебільшого продукує явища, зміст яких визначатиметься принципом компіляції та деструкції попередньо сформованих моментів.

Для узагальнення зазначеного стосовно вичерпаності буття сучасної культури й мистецтва звернемося ще до одного порівняння (що на концепційному рівні також можна розглядати як позамузичний чинник).

Ще у 2005 році в Московському університеті ім. М. Ломоносова в рамках IV Російського філософського конгресу К. Свасьян прочитав лекцію із символічною назвою – «Про кінець історії філософії». Учений стверджує, що історія філософії завершена. Однак закінчується не філософствування як таке («Кінець філософії – це зовсім не кінець філософствування»), а дія принципу, яка визначала більше ніж двохтисячолітній розвиток філософської онтології, уже вичерпано. К. Свасьян говорить і про «пововот філософії на саму себе» та констатує «неможливість вирішення фундаментальних філософських проблем традиційними філософськими засобами» [29, с. 85–87].

Немає сумніву, сказане щодо філософії стосується царини культури й мистецтва загалом та історії музики зокрема, буття яких на сучасному етапі також позначено вичерпаністю традиційних засобів і канонів вираження культурних явищ, художніх образів і зосередженням на самих собі.

Але де лежить початок тієї філософії, зрештою, і музики, вихідні принципи яких на сьогодні позначені вичерпаністю? Щонапевно, можна вказати на другий «осьовий зріз» (VIII–II ст., за К. Ясперсом), коли закладалися підвалини майбутнього і тривалого культурного розвитку. Однак такий початок доцільно співвідносити з метаімпульсом п'ятитисячолітнього метаперіоду; він розпочинається, розвивається й закінчується саме в межах його простору, що наочно виражає схема Рисунка.

Зі сказаного можна зробити деякі ***висновки***. Схематичне зображення на Рисунку динаміки культурних і фізичних явищ, Античної, Візантійської, Європейської культур з визначеною структурою їх розвитку не лише формують змістову площину буття п'ятитисячолітнього метаперіоду, але й конкретизують такий зріз: усі явища хронотопічно включені в нього, що вносить конкретику в їх дослідження.

За таких умов, аналіз і характеристика культур, культурно-художніх явищ переводяться на метарівень дослідження, а онтологія історії музики наповнюється глибинним змістом: стає можливим проведення аналогій з розвитком різних явищ, своєю чергою музичні явища можуть і мають аналізуватися з опорою на хронотоп указаних культур, процесуально-структуральний зріз, зміст чого визначають структурно-смислові відношення тетрактиди. Доповнимо зазначене розглядом і констатацією чотирьох моментів.

1. Лінія процесуального буття п'ятитисячолітнього метаперіоду й визначена закономірність його становлення дали можливість здійснити періодизацію історії світової музичної культури [25], визначити образні типи Візантійської та Європейської культур [26], особливості буття останньої в заключний – інтенціональний період становлення [24, с. 270–309; 22].

2. Підсумовуючи другу частину колективної праці стосовно культури Візантії, Г. Літаврин зазначав: «... Час для широких висновків та визначення найбільш за-

www.etnolog.org.ua

гальних типових рис культури Візантії в цілому, швидше за все, ще не настав» [17, с. 631–632]. Якщо ж узяти до уваги схему Рисунка, то така заява втрачає зміст, а типові риси культури Візантії кореспондуються з місцерозташуванням у метапросторі п'ятитисячолітнього метаперіоду, що вносить суттєві корекції в дослідження її культурно-художньої площини.

Подібна ситуація характерна для візантійського музикознавства. У дослідженнях музики Візантії фактори історичного й метаісторичного розвитку здебільшого опускаються. Прикладом є розміщені в музичних енциклопедіях статті «Візантійська музика» [14; 28]; у них ідеться про особливості музики, жанри, їх розвиток, інші моменти подібного плану, однак питання образного типу, характерних смислових і типологічних ознак, процесуальний і структуральний зріз не беруться до уваги. Такий самий підхід визначає дослідження візантійської музики Є. Герцманом [9–12].

Натомість, коли взяти до уваги зазначене в цій статті, відкривається зовсім інша перспектива в дослідженні візантійського мистецтва зокрема і культури загалом. Так, її хронотоп і романтичний образний тип актуалізують питання, які ще не розглядалися сучасною наукою: *а*) як основний принцип романтичного мистецтва (оберненість проти попереднього культурного становлення, зосередженість на виключно духовному бутті) позначається на особливостях розвитку музичних жанрів, тих чи інших культурно-художніх явищах культури Візантії; *б*) як усе це співвідноситься з її процесуальним буттям; *в*) на чому акцентувалося в екстраполяції здобутків Візантії на ґрунт музичної культури Київської Русі та як остання виражає основний принцип романтичного мистецтва.

3. Здавалося б, немає нічого особливого в констатації приналежності Європейської культури до завершення тривалого суспільного розвитку (мається на увазі така позиція, де Європейська культура є вершиною становлення світової цивілізації). Однак якщо цей момент розглянути в контексті схеми Рисунка, то виявляються характерності хронотопу.

На схемі Європейська культура завершує метакультурне становлення і кореспондується з четвертим щаблем формування, з інтенціональною (інтенціонально-романтичною) формою мистецтва і, на сучасному етапі, виражає зміст буття на межі завершення попереднього та можливого початку нового метакультурного розвитку. Відтак, зміст історії музики XX – початку XXI ст. зумовлений звершенням її вихідного імпульсу й перебуванням у площині інтенціональних акцентуацій.

4. Нам важко назвати публікацію музикознавчого плану, де за основу дослідження мистецьких явищ Європейської культури беруться її образний тип і процесуально-структуральний зріз. Фактично, ці аспекти визначають об'єктивність аналізу й дають можливість пояснити закономірності становлення європейської музичної культури, глибинні засади буття тих чи інших мистецьких явищ, особливості розвитку сучасної музики.

Як у контексті процесуальності (Європейської) культури трактувати романтичний стиль та імпресіонізм? Чим зумовлені неостилі, полістилізм чи інтертекстуальні моменти в музичній культурі XX – початку XXI ст., що не було характерним для минулих століть і епох? Назвати й охарактеризувати такі явища – ще не означає пояснити причину їх появи в музичній культурі та визначити закономірності їх буття. Якщо ж актуалізувати процесуально-структуральний аспект розвитку культури, то це стає можливим.

Природа романтичного стилю ховається в динаміці культури, у моменті й (третьому) періоді, коли проективний важіль послаблюється, хоча й повною мірою ще не втрачає значення; звідси – напруження, що виникає внаслідок дії протилежних проективної та ретроспективної сил, моделює ситуацію, яку Г. Гегель визначав як відсторонення від попереднього розвитку та скерування уваги до внутрішнього, де шукається істинний сенс буття [7, с. 84–87].

Імпресіонізм же (у Європейській культурі) є фактично першою й однією з низки інших характерних стильових тенденцій у заключному періоді становлення культури

www.etnolog.org.ua

(сюди варто віднести нео-, полі-, пост- і квазі-стильові явища), що зумовлені вичерпаністю (звершеністю), екстенсією, розвитком у її просторі інтенціональної рефлексії [24, с. 201–218]. Остання передбачає зосередження на звершеному культурному бутті, оперування сформованими на попередніх щаблях становлення явищами і смислами, моделювання відповідних форм культурних і мистецьких явищ, метою чого є дослідження пройденого шляху, проектування можливого майбутнього розвитку.

У наших працях ці моменти співвідносяться з інтенціональним стилем [22; 24], базовими принципами інтенціоналізму (екстенсії, інтро-ретроспекції та компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики) та інтенціонально-конотативними смислами [21; 24], які культура й музичне мистецтво моделюють на заключному щаблі свого розвитку.

---

[1] Незалежно від релігій, езотерична традиція у формулі (імені, слові) Y-H-V-H з додаванням певних літер убачає символізування чи навіть називання такого Імені, проте воно може трактуватися лише як ім'я Ангела єврейського народу, але аж ніяк не Творця Світу, що ніяким чином не послаблює визначену формулою закономірність становлення й буття будь-яких явищ, речей та самого Світу.

[2] У давніх культурах космос мислився як досконало настроєний музичний інструмент, і вищою метою було проектування небесної гармонії до життя індивідуума; асани налаштовували «струни» тіла людини для відповідного музикування й досягнення такої мети: «Що означає ліра Орфея? Вона означає людське тіло, яке є лірою, призначеною для того, щоб на ній грати» [32, с. 274].

[3] Пригадаймо узагальнений образ української ментальності – козака з кобзою. Цей символічний образ є типовим для культури будь-якого давнього народу: Давид із псалтирем, єгиптянин з арфою, грек з кіфарою, індієць з віною чи ситаром, пастух із сопілкою тощо. Окрім загальновідомого, ці образи символізують єдність душі й тіла, внутрішнього й зовнішнього, духовного та душевного. Водночас найважливіший зміст полягає набагато глибше: він передбачає практику досягнення найтонших планів буття й свідомості. Музикуючи якомога тихіше, виходячи за межі звичайної слухової зони, Музикант відкриває внутрішнє божество звуку, що дає йому можливість володіти його енергією. І саме ця обставина лежить в основі та пояснює умови Вищого Духовного Музикування, коли й під час якого суфії музикують та «…слухають музику на зібраннях посвячених, і нікому з непосвячених не дозволяється бути присутнім… Замість того, щоб виконувати її перед тисячами людей, тільки одна, дві чи три людини того ж рівня розвитку збираються разом, щоб сповна насолодитися цією музикою» [32, с. 121, 133].

[4] Відмінність Візантійської культури від Європейської полягає в терпимості й культурному діалозі з іншими народами, насамперед східними, Стародавньою Грецією, відсутністю посиленого психологізму, гострого переживання дуалізму небесного й земного, опорою на позараціональний, спіритуальний, рефлексивний принципи, в обстоюванні принципу чистої духовності тощо [26].

[5] «Модерн (від франц. moderne – найновіший, сучасний) – одна з епох європейської історії (а саме – європейський Новий час), яка стала із часів молодогегельянців найважливішою темою філософського, культурологічного, соціологічного дискурсів. Девіз цієї епохи – не відродження греко-римської античності (тобто Ренесанс), а започаткування нового життя, нового відчуття часу, відчуття переваги, "сучасного" (тобто "модерного") над минулим… Культурна свідомість модерну осяяна ідеєю безмежного розвитку: самої себе, науки, техніки, науково-технічного поступу, технології оволодіння всіма ресурсами Всесвіту, практики тотального підпорядкування довколишнього світу волі людини. Розвиток науки, техніки, прискорення науково-технічного прогресу мали в самосвідомості модерну загальнолюдський сенс» [30, с. 392].

[6] Зазначене має аналоги у визначенні процесуального буття європейської музичної культури. Наприклад, за Т. Бершадською, віхами розвитку поняття гармонія є Середньовіччя й Відродження («Виникнення гармонії та її розвиток…»), XVII–XVIII ст. («Мажорно-мінорна система в XVII–XVIII ст. і на межі XVIII–XIX ст.»), XIX ст. («Мажорно-мінорна система в XIX ст. – постклясичний період») та XX ст. («Гармонія в сучасній музиці») [3, с. 141–222].

[7] З івриту. – Наук. ред.

www.etnolog.org.ua

1. *Агеєва В.* Апологія модерну: обрис XX віку: статті та есеї / Віра Агеєва. – Київ : Грані-Т, 2011. – 408 с. – (Серія De profundis).
2. *Айванхов М. О.* Водолей и пришествие Золотого Века. Книга первая / Микаэль Омраам Айванхов. – Москва : Просвета, 2009. – 296 с.
3. *Бершадская Т. С.* Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская. – Ленинград : Музыка, 1978. – 238 с., нот.
4. *Блаватская Е. П.* Теософский словарь / Е. П. Блаватская. – Москва : Золотой Век, 1994. – 600 с.
5. *Брейден Грегг.* 2012 : Время великих перемен / Грегг Брейден ; [пер. с англ. Е. Беловой]. – Москва : Эксмо, 2010. – 352 с. – (2012 Апокалипсис).
6. *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – Киев : Путь к истине, 1991. – 408 с.
7. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель ; [пер. с нем. ; под ред. с предисл. М. Лифшица]. – Москва : Искусство. – 1968. – Т. 1. – 312 с.
8. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель ; [пер. с нем. ; под ред. с предисл. М. Лифшица]. – Москва : Искусство. – 1969. – Т. 2. – 328 с.
9. *Герцман Е. В.* Византийское музыкознание / Е. В. Герцман. – Ленинград : Музыка, 1988. – 256 с.
10. *Герцман Е. В.* Музыкальная культура поздней Византии / Е. В. Герцман // Культура Византии : XIII – первая половина XV вв. / отв. ред. Г. Г. Литаврин. – Москва : Наука, 1991. – С. 528–550.
11. *Герцман Е. В.* Развитие музыкальной культуры (Византии) / Е. В. Герцман // Культура Византии: VII–XII вв. / отв. ред. Г. Г. Литаврин, З. В. Удальцова. – Москва : Наука, 1989. – С. 557–570.
12. *Герцман Е. В.* Становление музыкальной культуры (Византии) / Е. В. Герцман // Культура Византии : IV – первая половина VII вв. / отв. ред. З. В. Удальцова. – Москва : Наука, 1984. – С. 614–631.
13. Г.О.М. Курс энциклопедии оккультизма. – Киев : София, Ltd., 1994. – 400 с.
14. *Долгий О., Павлів Я.* Візантійська музика / О. Долгий, Я. Павлів // Українська музична енциклопедія / [голов. ред. Г. Скрипник]. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. – Т. 1. – С. 364–369.
15. *Зенкин К. В.* О русских теоретических концепциях истории музыки / К. В. Зенкин // Журнал общества теории музыки. – Москва : Общество теории музыки. – 2013/1. – № 1. – С. 39–50.
16. *Лао-Цзы.* Дао Дэ Цзин. Книга пути и добродетели / Лао-Цзы. – Киев : Амрита, 1996. – 44 с.
17. *Литаврин Г. Г.* Особенности развития культуры Византии во второй половине VII – XII вв. / Г. Г. Литаврин // Культура Византии: вторая половина VII – XII вв. / отв. ред. З. В. Удальцова, Г. Г. Литаврин. – Москва : Наука, 1989. – С. 617–635.
18. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев. – Москва : Академический Проект, 2012. – 205 с.
19. *Менон Рагхава Р.* Звуки индийской музыки: Путь к раге / Рагхава Р. Менон [пер. с англ. и коммент. А. М. Дубянского]. – Москва : Музыка, 1982. – 80 с.
20. Музична естетика античного світу [вступний нарис і зібрання текстів О. Ф. Лосєва]. – Київ : Музична Україна, 1974. – 220 с.
21. *Опанасюк О. П.* До визначення інтенціонально-конотативних смислів / О. П. Опанасюк // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ; зб. наук. праць. – Одеса : Астропринт, 2012. – Вип. 15. – С. 45–58.
22. *Опанасюк О. П.* Інтенціональний стиль як художній феномен заключного періоду становлення Європейської культури / О. П. Опанасюк // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Київ : Міленіум, 2015. – Вип. 27. – С. 217–228.
23. *Опанасюк О. П.* Інтенціональність у просторі культури: засади, принципи, функції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спеціальність 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О. П. Опанасюк. – Київ : НАКККіМ, 2014. – 31 с.
24. *Опанасюк О. П.* Інтенціональність у просторі культури : мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія / О. П. Опанасюк. – Львів : Ліга-прес, 2013. – 448 с.
25. *Опанасюк О. П.* Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури [Електронний ресурс] / О. П. Опанасюк // Path of Science. International Electronic

МФЕ

www.etnolog.org.ua

Scientific Journal. – 2017. – Vol. 3. – № 2. – P. 2.16–2.30. – Режим доступу : http://dx.doi.org/10.22178/pos.19-7.
26. *Опанасюк О. П.* Романтична та інтенціональна форми мистецтва: метаісторичний зріз, культурна ідентифікація [Електронний ресурс] / О. П. Опанасюк // Path of Science. International Electronic Scientific Journal. – 2017. – Vol. 3. – № 5. – P. 5.1–5.13. – Режим доступу : http://dx.doi.org/10.22178/pos.22-5.
27. *Радциг С. И.* История древнегреческой литературы : учебник для филологических факультетов университетов / С. И. Радциг. – Москва : Высшая школа, 1982. – 551 с.
28. *Розеншильд К. К.*, Келдыш Ю. В. Византийская музыка / К. К. Розеншильд, Ю. В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 774–778.
29. *Свасьян К. А.* О конце истории философии // *Свасьян К. А.* Растождествление / Карен Араевич Свасьян. – Москва : Evidentis, 2006. – С. 85–100.
30. Філософський енциклопедичний словник / голова редкол. В. І. Шинкарук. – Київ : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, 2002. – 744 с.
31. *Флавий Филострат.* Жизнь Аполлония Тианского / Флавий Филострат. – Москва : Наука, 1985. – 287 с.
32. *Хан Х. И.* Мистицизм звука / Хазрат Инайят Хан. – Москва : Сфера, 1997. – 336 с.
33. *Холопов Ю. Н.* О формах постижения музыкального бытия / Ю. Н. Холопов // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114.
34. *Холопов Ю.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / сост. А. М. Гольцман ; общ. ред. М. Е. Тараканова. – Москва : Советский композитор, 1982. – С. 52–104.
35. *Хоуэлл Э. О.* Астрология как инструмент психоанализа / Элис О. Хоуэлл ; [пер. с англ. И. И. Малковой]. – Санкт-Петербург : ИГ Весь, 2010. – 288 с. : ил. – (Астрология для жизни).
36. *Шип С. В.* Ищем логику музыкально-исторического процесса / С. В. Шип // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2013. – № 1(4). – С. 14–29.
37. *Эндрюс Т.* Сакральные звуки. Книга о преобразующем воздействии Музыки и Слова / Тэд Эндрюс ; [пер. с англ. Ю. Б. Барер]. – Санкт-Петербург : Будущее Земли, 2004. – 240 с.
38. *Ясперс К.* Смысл и назначение истории / Карл Ясперс. – Москва : Политиздат, 1991. – 527 с.

SUMMARY

The updated cultural and physical phenomena, scientific concepts and structural schemes (tetractynes) are analyzed in the article. They are interpreted as out-of-musical factors. In such a way the history of music is secured with an opportunity to find an analogy with the different phenomena existence, to make as wide as possible generalization of the musical and historical process, opens the perspective of a deep ontology.

The scientific discussion is concentrated around three points: the ontology of the music history as the cognition of its essential being, the actualized out-of-musical factors, the historical and metahistorical dimensions.

Musicology as a science has considerable achievements in the analysis of the music development in a certain epoch, in the characteristics of the stylistic phenomena, the musical genres, the composers works, the means of musical expressiveness, etc. However, such analyses which promote the versatile characteristic of the musical and historical process cannot be taken as the basis of the ontology of the music history.

Instead of them the out-of-music factors are proposed. They are directed towards the essential level of generalization and content expression of the musical culture. Accordingly the concepts and the phenomena are actualized: five thousand years old cultural metaperiod, the Era of Aquarius, the *axial cuts* by K. Jaspers, the universal structure of the tetractyde, metahistorical concept by G. Hegel, the concept of the intentionalism of culture and art by O. Opanasiuk.

The article is illustrated graphically with the scheme of the Draught. Its content is formed with the distinguished out-of-music factors. They are depicted graphically as the lines unfolded in the space of metaperiod.

ИМФЕ

www.etnolog.org.ua

The line of the completion of five thousand years old dark period of Kali-Yuga and the beginning of the light stage *paints over* tonally the meaning of the scheme of the Draught in the context of the semantic definition of the word *dark* and actualizes the question: what the true music should be like and what level can it achieve in the following light period?

The line of the completion of the Pisces Age and the beginning of the Aquarius Epoch draws attention to the qualitative features which define the Age of Aquarius. Obviously, the semantic aspects of the Aquarius Age cannot but affect the future music and the practice of music making.

The line (the sequence) of the *axial cuts* by K. Jasper defines generally the typical world-view and social upheavals in certain moments of history that also finds its expression in the formation of music history. In particular, the fourth *axial cut*, which actualizes the intentions into modernity and innovations, explains the reasons of development of an artistic method in the European culture (XIV–XX centuries) which has not been known before and which has the principles of novelty, subjectivity and the search of new means of expression as the basis of its modelling of the musical works.

The line of the procedural existence of five thousand years old cultural metaperiod; its content is expressed with the metahistorical theory by G. Hegel, the concept of the intentionalism of culture and art by O. Opanasiuk, that is correlated with the structural-semantic parameters of the tetractyde on the historical and metahistorical levels. The dynamics of the musical culture, defined in such a way, lays the objective foundations for the analysis of the cultures, belonging to the cultures metaperiod, the culturally-artistic phenomena, the definition of their development rules, the prognostic appraisal of a future musical-historical process development, forms the basis for the ontology of the music history in particular and the cultural existence in general.

Keywords: out-of-music factors, ontology, the history of music.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

УДК 27–526.62(477)"15/17"

Любов Бурковська
(Київ)

УКРАЇНСЬКІ ІКОНИ ІЗ ЖИТІЙНОЮ ІСТОРІЄЮ XIV–XVI СТОЛІТЬ: ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРНОЇ ПОБУДОВИ

Художній матеріал, який розглядається у статті, спонукає до осмислення ряду важливих проблем розвитку українського іконопису, зокрема, питання спадкоємності малярських традицій давнини та їх ролі у формуванні ікон із житійною історією XIV–XVI ст.

Ключові слова: ікони із житійною історією, агіографія, клейма, іконографія, образ, композиція.

Художественный материал, который рассматривается в статье, побуждает к осмыслению ряда важных проблем развития украинской иконописи, в частности вопроса преемственности художественных традиций древности и их роли в формировании икон с житийной историей XIV–XVI вв.

Ключевые слова: иконы с житийной историей, агиография, клейма, иконография, образ, композиция.

Artistic material, considering in the article, is aimed to incite to the chain of important problems comprehension, connected with the development of Ukrainian icon painting, in particular the question of the antiquity painting traditions heredity and their significance in the icons with the hagiographic story of the XIV–XVI centuries formation.

Keywords: icons with a hagiographic story, hagiography, stamps, iconography, image, composition.

Українські ікони із житійною історією – яскраве мистецьке явище, унікальний спадок творчого генія нашого народу. Поєднуючи заповіді християнства та світоглядну проблематику, ці полісемантичні пам'ятки були дієвим фактором впливу на формування моральних принципів і поведінкових орієнтирів віруючих, привносили у сферу людського життя високі духовні ідеали та спонукали до самовдосконалення.

Тематичний репертуар українських ікон з історією XIV–XVI ст. доволі різноманітний: це – значний комплекс пам'яток на страсну тематику, образи архангела Михаїла, Іоанна Предтечі, ікони мучеників, цілителів, чудотворців, угодників, святителів, святих воїнів.

Для комплексу тогочасних українських ікон із житійною історією характерна поліваріативність способу розміщення клейм навколо центрального зображення святого. Пам'ятки можна згрупувати за структурно-композиційним розміщенням житійного циклу: навколо середника, обабіч і знизу центрального зображення, обабіч середника, зображення святих із двома житійними сценами на поземі [1].

Витоки загальних композиційних схем та іконографії українських ікон цього типу знаходяться у візантійському малярстві. У візантійських іконах житійні сцени розміщувалися, зазвичай, із чотирьох сторін середника, зрідка – обабіч центрального зображення. Більшість збережених житійних ікон часів Київської Русі свідчать про їхню наближеність до царгородських прототипів. Вони репрезентують спорідненість загальної композиційної схеми: розміщення сюжетів житія по всьому периметру ікони та варіативність типів центральних зображень. У таких пам'ятках художник, заповнюючи ввесь простір ікони навколо середника клеймами, головне своє завдання вбачав у наданні щонайбільшої інформації про святого. З огляду на значну кількість житійних клейм маляр мав змогу деталізувати, уточнити, розширити оповідь [2]. У творі, де середник з усіх боків, неначе рамою, оточений житійним циклом, центральний образ ніби втиснутий у «тісну келію» [3].

www.etnolog.org.ua

Як свідчать пам'ятки, українські іконописці знали та використовували всі давні схеми розміщення житійних циклів, які були характерні для візантійських, романських, італійських ікон. Спосіб розміщення житійного циклу на чотирьох берегах ікони був також відомий в українському малярстві XIV–XVI ст. [4] Проте наприкінці XIV ст. в українському мистецтві з'являється інша концепція розміщення житійного циклу – верхнє поле ікони звільнюється від клейм, а самі композиції клейм, відповідно до загального задуму ікони, стають більш розрідженими, лаконічними. Завдяки цьому у верхній зоні ікони значно побільшало вільного тла – ікона неначе наповнилася «повітрям». До того ж у нижній частині більшості ікон зосереджуються клейма, які спричиняють посилений емоційний вплив своїм динамізмом і напругою – змістовою, композиційною, колористичною. Схожий підхід застосовується і при вирішенні середників ікон – міра їхнього заповнення зображеннями також неоднорідна. Середники творів поділяються на три ритмічно узгоджені зони: нижню, що доволі щільно заповнена широкими ризами святого, середню, дещо вільнішу, і найбільш полегшену – верхню зону. Завершує композицію світоносний німб святого – символ святості і боговибраності, він домінує в іконі як найяскравіший елемент композиції. Сяючий німб та вільне поле навколо нього створюють відчуття піднесеного просвітлення, чим виразно окреслюється співвідношення «земного» з «небесним». Цьому також сприяє особливий спосіб змалювання святого в середнику – часто його ноги ледве торкаються поземку, завдяки чому складається враження, що він неначе припіднятий над землею і із цієї висоти оглядає всіх і все, як «усієї вселеної доглядач» [23].

Завдяки відсутності верхнього ряду клейм та зазначеному потягу вгору композиція ікони отримує вертикальну просторову протяжність. Центральна постать виявляється співвіднесеною вже не з тісним полем середника, а з «небесними сферами». По суті, вибудовується, виражена мовою малярства, своєрідна просторова модель, у якій опозиція «внутрішнє – зовнішнє» набуває цілком іншого прочитання, на противагу тим творам, у яких клейма розміщуються навколо середника. Залишаючи верхні береги пам'ятки вільними від клейм, художник, окрім композиційного, досягав значного духовного ефекту, завдяки якому віруючі, споглядаючи ікону, долучалися до своєрідного духовного очищення «божественного осяяння». За допомогою такого вирішення стверджується сакральна сутність житійного твору. Піднесена тональність іконного образу асоціюється з величальними піснеспівами акафістів святих [5].

Вільне від клейм верхнє поле житійної ікони стало незмінною рисою українських житійних пам'яток. Починаючи із XIV ст., упродовж століть українські іконописці послідовно надавали перевагу саме такому варіанту вирішення композицій житійних ікон. Спосіб розміщення житійних сцен обабіч середника також використовувався у візантійському іконописі, однак був представлений одиничними пам'ятками. Водночас такі композиційні схеми набули значного поширення в південно-італійському сакральному малярстві. Інспіровані візантійською традицією та суттєво переосмислені відповідно до західних конфесійних вимог, вони набули цілком своєрідного вигляду, втілившись у структурі латинської вівтарної ікони. Вірогідно, такого типу твори були відомі українським художникам і, певним чином, вплинули на формування українських ікон [6].

Важливо наголосити, що в цьому випадку жодним чином не йдеться про пряме запозичення українськими художниками композиційно-структурної схеми італійських вівтарних ікон. У зазначеному явищі слід вбачати лише спільність творчої ідеї, оскільки українські пам'ятки демонструють цілковиту самостійність і оригінальність мистецького вирішення. На нинішньому етапі дослідження не вдається з належним обґрунтуванням визначити час відходу від традиційної візантійської та давньої київської схем розміщення циклу в іконах із клеймами. Очевидно, процес формування зазначеного способу розміщення житійного циклу розпочався на початку XIV ст., а то й раніше, оскільки в українському малярстві на зламі XIV–XV ст. уже існували такого типу пам'ятки [7].

www.etnolog.org.ua

**Собор Іоакима й Анни.
Кінець XIV – початок XV ст. (?).
Церква Собору Іоакима й Анни.
с. Станиля Дрогобицького р-ну
Львівської обл.
(НМЛ)**

**Св. преподобномучениця Параскева
зі сценами життя. Друга половина
XIV ст. (близько 1370 р.) (?).
Церква Архангела Михаїла.
с. Ісаї Турківського р-ну
Львівської обл. (НМЛ)**

**Архангел Михаїл з діяннями.
Початок XV ст. (?).
Церква Святого Миколи.
с. Сторона Дрогобицького р-ну
Львівської обл. (НМЛ)**

**Воздвиження Чесного Хреста.
XV ст. Церква Воздвиження
Чесного Хреста.
с. Здвижень (нині – Республіка
Польща). (НМЛ)**

www.etnolog.org.ua

Страсті Господні. Кінець XV – початок XVI ст. Церква Святого Димитрія. с. Жогатина (нині – Республіка Польща). (НМЛ)

Св. Юрій-Змієборець зі сценами мук. Кінець XV – початок XVI ст. Церква Святої Параскеви. с. Дальова (нині – Республіка Польща). (НМЛ)

Свв. Козьма й Дем'ян зі сценами житія. Друга половина XV ст. Церква Святих Козьми й Дем'яна. с. Тилич (нині – Республіка Польща). (НМЛ)

Преподобна Параскева зі сценами житія. Кінець XV ст. Церква Святої Богородиці. с. Бусовиська Старосамбірського р-ну Львівської обл. (НМЛ)

www.etnolog.org.ua

Має право на існування припущення, що укладання різновидів композиційних схем українських ікон з історією було інспіровано мистецтвом давнього Києва, який активно продукував нові мистецькі вирішення і підходи [8]. Не виключено, що зазначена система сформувалася в мистецтві Галицько-Волинського князівства, яке, з огляду на брак тогочасних пам'яток, залишається і до сьогодні ще малодослідженим.

Ікона із житійною історією – складний полісемантичний твір з особливою системою взаємовідношень та взаємовпливів центрального зображення і системи житійних клейм. Візантійська традиція змальовувати святих в оточенні житійного циклу розпочалася з поясних зображень. У такого типу творах центральний образ святого перебуває ще цілком у межах персонального одноосібного зображення: у його «замкнутості в собі» й відстороненості виразно відчуваються ремінісценції піднесено-строгих візантійських ікон.

Більшості пам'яток кінця XIII–XIV ст. з поясними зображеннями святих притаманні образне самозаглиблення і строгість, стриманий колорит, сухувата манера письма ликів, відчутна ізольованість середника від житійних клейм, що вказує на свідомий послідовний традиціоналізм художнього мислення їхніх авторів. У композиційному вирішенні цих творів особливо виразно дається взнаки відсутність гармонійного поєднання середника та системи клейм, що насамперед зумовлене характером образу святого в середнику. Цілком очевидно, що досягти гармонії в поєднанні такої тональності образів у середнику та експресивно-емоційних композицій житійних клейм з їх розгорнутою літературною програмою було надзвичайно важко. Синтетична природа та ідейно-тематична спрямованість житійного твору спонукали митців до пошуку художніх засобів для подолання однопланості психологічної характеристики центрального образу та досягнення гармонії в їх поєднанні з композиціями житійного циклу [3, с. 189–191].

У житійних іконах процес пошуків гармонізації персональних зображень із житійним циклом та поглиблення змісту середника проходив у двох напрямах: привнесення в семантичний простір центральної частини твору додаткового змістового рівня і трансформація власне образу святого в середнику твору.

Поглиблення змісту середника за першим типом спостерігаємо в іконах «Собор Іоакима і Анни (Стрітення)» (кінець XIV ст.) із церкви у Станилі [5, ілюстр. 7], «Різдво Христове з празниками» (середина XVI ст.) із церкви Покрови Богородиці у Трушевичах [21, ілюстр. 33], «Воздвиження Чесного Хреста з празниками» (XV ст.) із церкви Воздвиження у Звижні [15, табл. XXXXIX], «Св. Юрій Змієборець з житієм» (XVI ст., музей «Дрогобиччина», Дрогобич) [22]. Особливість такого типу ікон полягає в тому, що зображення в середниках вирішуються як збільшені клейма. У зазначених пам'ятках обидві складові житійної ікони існують в одному художньому часі та до однакової міри наповнюються подіями. Завдяки виокремленню особливо важливої змістової деталі з ланцюга подій, описаних у житії святого, та перенесення її на зображення в середнику, останній перетворюється на тематичне зображення [3, с. 192, 193]. Подібну роль відіграють невеличкі зображення Ісуса Христа і Богородиці (мотив «Нікейське чудо»), які долучаються до центрального образу святого в іконах «Св. Микола з житієм» [4, ілюстр. 1, 4, 5, 6, 7]. Ікона «Св. Микола в житії» з Радружа – найдавніша українська ікона, у якій наявні обабіч німба святителя зображення Христа і Богоматері, які протягують йому атрибути священства – Євангеліє і омофор [9]. Завдяки введенню до середника образів Ісуса Христа і Богородиці, його композиція набуває тематичного забарвлення та виразної емоційної визначеності, відчутно поглиблюється й ідейний зміст ікони. Зміни спостерігаються і в загальному композиційному вирішенні твору: тепер середник і зображення у клеймах пов'язані тісніше, що сприяє подоланню взаємної ізольованості замкнутого самозаглибленого центрального образу ікони та експресивно-емоційних, наповнених рухом, клейм житійного циклу.

Ще один спосіб вирішення проблеми поглиблення змісту та досягнення єдності складових житійного твору шляхом трансформації власне образу святого в середнику

www.etnolog.org.ua

ікони можна прослідкувати на прикладі житійних ікон св. Миколи, на яких він змальовується в образі «заступника»: на повен зріст у єпископському облаченні з піднятими у благословляючому жесті руками [10]. У цьому типі ікон трансформація середника не така очевидна, як при долученні до його композиції зображень Ісуса Христа і Богоматері, а мета досягається шляхом видозміни іконографічного типу центрального образу – в царині його емоційної визначеності. Як зауважив В. Овсійчук, на зламі XIII–XIV ст. в композиціях житійних клейм «намітились тенденції до ускладнення фабули, збільшення оповідності, розширення простору дії та посилення її динаміки» [17, с. 34–35]. Нова концепція житійного циклу вимагала відповідних змін у вирішенні центрального зображення твору: потребувала більш відкритого, дієвого, емоційно визначеного образу в середнику. З огляду на це особливо показовим є іконографічний тип зображення св. Миколи, де святителя змальовано в позі «оранта». Образи св. Миколи-заступника були знані й шановані на землях Київської Русі ще з домонгольських часів [3, с. 233, 235]. У такого типу зображеннях загалом статична фігура святителя наповнюється особливою «динамікою», завдяки чому він починає співіснувати в одному художньому вимірі з клеймами, а середник, до певної міри, набуває характеру збільшеного клейма [3, с. 233, 235]. Житійна ікона з образом святого-заступника в середнику набуває значно більшої художньої та ідейної єдності, і, при всій очевидній різнотипності клейм і середника, виразно відчувається рух у бік їх більш гармонійного співіснування [11].

Процес поглиблення змісту середника та досягнення єдності складових житійного твору шляхом трансформації образів святих у середнику ікони наочно демонструють житійні ікони із зображеннями двох святих у середнику. Серед таких пам'яток найвиразнішими є ікони «Святі безсрібники Козьма і Дам'ян з клеймами житія» кінця XIV – початку XV ст. із церкви в с. Тиличі біля Криниці (НМЛ) [15, табл. XXXV], «Святі безсрібники Козьма і Дам'ян з клеймами життя» першої половини XV ст. із церкви Святих Козьми і Дам'яна в Яблуниці Руській (Музей народного будівництва в Сяноку) [15, табл. LXIV], «Святі Стефан і Миколай з житієм» кінця XVI ст. із церкви Покрови Богородиці в Поляні (НМЛ) [4, ілюстр. 34], «Святі Параскева і Миколай з житієм» з музею «Дрогобиччина» [22, с. 32]. У цих пам'ятках давнім майстрам вдалося створити ілюзію спілкування, привнести в ікони відблиск реального життя, порушивши традиційну для такого типу робіт застиглу фронтальність, тісніше пов'язати центральні зображення з клеймами житійного циклу.

Однією з важливих граней проблеми структурно-композиційної побудови ікон з історією є дотримання визначеної програми розміщення сюжетів у клеймах. Житійні цикли святих складаються з композицій, у яких зображуються події їхнього життя, тобто клейм біографічного характеру, та сюжетів, де відображено чудодіяння святих, створені при житті та після смерті. Зазначені сюжети щодо інтерпретації житія – суттєві пункти сприйняття текстової основи, їх можна трактувати як підсумкові, завершальні оповіді про етапи духовного зростання святого. Вибір сюжетів для ілюстрування, як і трактування подій, робить кожне з них надзвичайно важливим для загальної оповіді через ту активну роль, яку відіграють ці зображення відносно самої суті житійного твору. Визначені клейма житійного циклу мають чітко фіксовані місця в іконі: клейма розміщені в кутах твору – «опорні» – у загальній структурі ікони, вони репрезентують основні часові моменти життя відповідно до порядку його сюжетного розвитку. До «опорних» клейм у першу чергу відносять клейма біографічного характеру [7, с. 92, 93]. У кожній іконі святого, з більш-менш повним житійним циклом, можна визначити ці надважливі клейма, які формують ключові динамічні лінії візуальної оповіді, спрямовують її хід і є сутнісними орієнтирами в осмисленні твору. Наприклад, в іконах духовних осіб, святителів найбільш важливий етап у житті – єпископська хіротонія. Посвячення в єпископи знаменує собою завершальну стадію духовного сходження, по досягненні якої особа неначе виключається із часового потоку [7, с. 92, 93]. Вікові ознаки в подальших композиціях залишаються незмінними,

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

чим, очевидно, стверджувалася думка, що розвиток-розкриття особи святого завершено, і після цієї визначної етапної події він долучається до вічності. У житії святих мучеників етапними клеймами є композиції, де відображені сцени терпінь, яким їх піддають за віру у Христа.

По-особливому містично сприймається і в агіографії, і в живописних творах успіння святих. Богословська думка сприймає успіння не як кінець, а лише як перехід до іншого стану, адже чудодіяння продовжуються і після смерті святих. Не випадково в останньому клеймі житійного циклу, як правило, змальовується одне чи кілька посмертних чудес святих. Цим стверджується думка, що існує можливість прилучення до вже існуючих усе нових і нових їхніх діянь [12, с. 253, 254]. Посмертні діяння і чудеса відіграють особливу роль у житійних іконах – вони є не лише свідченням святості, але й своєрідним наближенням святого до віруючих.

В іконах з історією кінця XVI – початку XVII ст. посилюється тенденція опускати клейма біографічного характеру. У зазначений період художники все частіше надають перевагу сюжетам, що відображають чудесні діяння святих як найважливіші ознаки їхньої святості. На противагу розміщенню біографічних клейм, які мають чітко фіксовані та відносно фіксовані місця в житійних циклах, клейма із зображеннями діянь і чудес компонуються вільно на основі змістових співвідношень і не обмежуються будь-якою системою. Порівняння системи житійних клейм із сюжетами агіографічних текстів засвідчує, що художник намагався якнайповніше змалювати основні етапи життя святих, якомога глибше охарактеризувати їхню місію та особистості. Однак чудесних подій, описаних в агіографічних текстах, було набагато більше, аніж художник міг змалювати в незначній кількості клейм образотворчого циклу. Очевидно, це спонукало митців до пошуку та застосування прийомів, які б дали змогу вирішити зазначену проблему. Насамперед опускаються подібні за змістом діяння: з кількох подібних ілюструється тільки одне, але найвизначніше, а й, можливо, з особливою майстерністю описане агіографом [9, с. 5]. Вочевидь, художники намагаються не включати до житійних циклів важкі для ілюстрування сюжети.

Поряд з визначенням змістових пріоритетів у формуванні житійних циклів значна роль належить композиційним прийомам їх вирішення. Щоб збільшити кількість сюжетів в іконі, не подрібнюючи при цьому композиції клейм, використовується прийом контамінації, суть якого полягає в тому, що одна і та сама постать, архітектурний стафаж або ж мотив композиції можуть бути віднесені до кількох епізодів. Яскравий приклад такого вирішення – клейма ікони «Св. Параскева П'ятниця з житієм» (кінець XIV – початок XV ст.) з Національного музею у Кракові (Польща), де на нижньому полі два сюжети – «Головосік» і «Пилування» – не поділені на окремі клейма, а змальовані на суцільному тлі гористого пейзажу, що об'єднує їх у спільну композицію [15, табл. XIX], а також на іконі «Св. Параскева П'ятниця з житієм» (XV ст.) клейма «Головосік» і «Падіння імператора» об'єднані у спільну композицію [15, табл. L]. Ще один приклад – поєднання в одній композиції двох житійних сюжетів «Вигнання біса з криниці» й «Вигнання біса з дерева» на іконі «Св. Микола з житієм» (кінець XIV – початок XV ст.) із церкви Святої Параскеви в Радружі (НМЛ) [12].

Формування житійних циклів було насамперед процесом творчим і у випадках, коли це було виправдано важливістю діяння – спостерігаємо відхід від принципу економії іконного простору. Якщо під час контамінації житійних епізодів наявне своєрідне «згортання» тем, то для виявлення повноти і глибини окремих діянь застосовується «розгортання» тем [13].

Якщо зробити спробу визначити сакральний зміст програми ікон з історією XIV – середини XVI ст., то це передусім – бажання найповніше висвітлити божественну сутність діянь святих. Однак, починаючи з кінця XVI ст., з'являється корпус пам'яток, у формуванні житійного циклу яких проявляються нові тенденції. Їхня суть полягає в тому, що художники надзвичайно вільно добирають сюжети житійного циклу для своїх творів, опускаючи при цьому важливі діяння святих. Унаслідок цього втрача-

www.etnolog.org.ua

ються ідея, яка наповнювала твори XIV – середини XVI ст., і притаманний іконам цього періоду універсалізм образів. Натомість, завдяки особливому підбору житійних епізодів, з'являються твори, у яких підкреслюється лінія певної місії того чи того святого, або залишаються лише найважливіші діяння (біографічні клейма при цьому опускаються) [14].

Узагальнення спостережень щодо формування житійних циклів святих дає підстави стверджувати, що для художника в іконі з історією важливо було проілюструвати не певний конкретний агіографічний текст, а сакральну суть життя святого. Саме такий принцип ілюстрування житійного тексту мав на увазі В. Ключевський, зауважуючи, що «житіє святого – не біографія, а наративний панегірик» [8, с. 314–315]. Подібне розуміння творчої задачі давало живописцю право створювати свою живописну версію життя святого, змальовувати події, про які йшлося в різних його редакціях.

Положення, що середньовічний художник завжди «оперував певним набором готових візуальних формул, кожна з яких, подібно до цитати, викликала у віруючих ряд закріплених традицією асоціацій» [6, с. 12], – надзвичайно важливе для розкриття закономірностей побудови житійних циклів. Значення прийому живописного цитування виявляється з особливою виразністю в клеймах ікон з історією. Більшість агіографічних епізодів (від самого виникнення творів цього типу) вкладається в уже існуючі у християнському мистецтві іконографічні схеми, повторення яких – не що інше, як «прийом живописного цитування, візуальне посилання на авторитет» [6, с. 10].

Ґрунтовні зауваги стосовно принципів ілюстрування агіографічних текстів зробив Й. Мислівець: «Художники вибирали з текстів різні мотиви і створювали вільні цикли, цей вибір обумовлювали смаки, рівень майстерності, а також середовище» [24, p. 356].

Щоправда, житійні тексти відігравали вирішальну роль на початковому етапі кристалізації живописних циклів. Згодом, коли склався більш-менш значний корпус житійних ікон, процес формування циклів починає набувати нових рис. Як зауважив І. Кочетков, поряд з агіографічним твором майстер тепер отримує змогу використовувати у процесі створення свого варіанта житійного твору, як взірець, ікону, написану його попередником [11, с. 347]. Таке паралельне звернення до кількох джерел дало поштовх до творчого їх використання та інтерпретації, що посприяло виникненню варіативності ідейно-художніх задумів [27, p. 155]. Логічно припустити, що у випадку, коли художник мав у своєму розпорядженні житійний текст чи кілька агіографічних творів та ікону-взірець, він охочіше звертався до ікони [11, с. 347]. Надання переваги живописному взірцеві цілком зрозуміле і виправдане. З ікони-взірця маляр міг запозичити склад клейм, їхнє розміщення, загальну композицію твору або ж композиційні схеми клейм чи щось із їхніх деталей, які йому імпонували [27, p. 155]. Водночас художник мав змогу використовувати кілька живописних взірців, творчо їх інтерпретувати, адаптуючи до потреб власного задуму.

Важливо наголосити, що мистецтво середньовіччя дуже широко й охоче використовувало подібні запозичення та цитати. Визначний християнський теолог і філософ Василій Великий добре усвідомлював і вважав це явище цілковито природним. Він писав: «І вони [живописці. – *Л. Б.*], коли перемальовують зображення із зображення, дуже далеко, що й зрозуміло, відходять від оригіналів» [2, с. 87].

Свободу творчої інтерпретації, її можливість і навіть необхідність, поетично і надзвичайно образно обґрунтовує ієрусалимський пресвітер Ісихія у своїй праці «Слово похвальне Петру і Павлу». Роботу письменника над власним твором він порівнює із процесом складання квітів у букет: «"Квіти" в нього – художні знахідки та досягнення інших авторів. Букет з одного виду квітів має чудовий запах, але незрівнянно прекрасніший букет, у якому поєдналося розмаїття витончених ароматів», – зазначає середньовічний автор [12, с. 106].

Вочевидь, слушним буде припущення, що художники під час роботи над власним твором намагалися використовувати за взірець, якщо це було можливо, шановані,

www.etnolog.org.ua

художньо довершені пам'ятки, а надто ікони, які мали славу чудотворних, – авторитетність таких запозичень надавала ваги та освячувала їхні власні твори.

Широко використовуючи традиційну іконографію, запозичуючи з уже існуючих ікон клейма чи композиційні деталі – «готові житійні форми і формули», – маляр творив новий варіант живописного циклу, який так само міг стати взірцем для нових творів [18, с. 40–42]. Мабуть, саме цим пояснюється така варіативна різноманітність клейм живописних циклів, що, за словами Н. Ліхачова, на давніх іконах важко знайти «два цілком однакові переведення, більш-менш складні» [13, с. 57]. Аналогічні думки висловлював Й. Міслівець, виявивши особливу творчу свободу художників у компонуванні образотворчих циклів святих Миколи і Георгія [25, p. 55–93; 26].

Ікона з історією сприймалася середньовічним художником як вільний за складом клейм образотворчий цикл. Жодна з пам'яток цього типу не повторює іншу за концепцією центрального образу, кількістю і тематичним складом клейм, їх композиційними схемами й колоритом. Отже, житійний твір у жодному разі не можна розглядати як компіляцію окремих сюжетів, узятих з інших ікон, оскільки автор, створюючи свій варіант житійного циклу, завжди зберігав власну змістову програму твору. У цьому контексті важливо зауважити, що давня традиція дотримання богословських програм і канонічних іконографічних формул спонукала художників поєднувати творчу інтерпретацію з вимогами іконографічного канону.

Питання про вплив гімнографії певного святого на тематичний склад системи клейм його житійних ікон належить до дискусійних. На думку І. Кочеткова, тексти служб святим не мали впливу на житійні твори [11, с. 341, 342]. Аналізуючи житійні цикли святих, В. Лєпахін дійшов висновку, що «служба святому була для іконописця свого роду ситом, крізь яке він просівав багатослівне житіє, вибирав із нього епізоди для житійних клейм» [14, с. 224].

Спостереження над українськими житійними іконами святих показали, що теми, присвячені святим, молитов, акафістів, стихир, канонів і тропарів не залишалися поза увагою іконописців. Відображені в цих творах діяння святих частіше за інші житійні теми знаходили пряме або ж опосередковане втілення в образотворчих циклах.

Положення, що художники в компонуванні образотворчих житійних циклів не дотримувалися часової і сюжетної послідовності життя, за винятком кількох клейм біографічного характеру, – загальноприйняте в науці. Маючи на увазі проблему категорії часу, І. Данилова зауважила, що «попри строгість канонічності середньовічного мистецтва, очевидно, так і не було встановлено єдиного порядку в розміщені клейм» [6, с. 69].

Підхід іконописця до вирішення проблеми хронології в побудові житійного циклу цілком узгоджується із загальним трактуванням філософсько-богословської думки середньовіччя щодо послідовності подій у часі. Яскравий приклад цього – монументальний живопис, де постійно порушується послідовність подій із життя Ісуса Христа і Богородиці, де розміщення композицій підпорядковується та визначається виключно ходом літургійного року [2, с. 50]. Розкриваючи есхатологічну сутність часу, богословська думка переконливо доводить право автора-творця розривати сюжетний час оповіді, адже Спаситель своїм приходом у світ наповнив його новою силою і новим змістом. Як надзвичайно виразний приклад цього явища можна назвати ставлення художників до сюжетного розвитку в ілюстраціях сакральних творів. Так, ілюструючи Псалтир, середньовічний майстер оперує водночас окремими сюжетами Біблії і Нового Заповіту, а також сюжетами з історії християнства наступних століть [19]. Пояснюючи, чому порядок псалмів не узгоджується з послідовністю історії, Григорій Ниський пише: «Немає до цього діла тому, хто облаштовує серця наші, але тільки б від кожного псалму було сприяння нашому благу; сіє одне береться до уваги і послідовність у справі спасіння <...> порядок псалмів струнких, тому що Дух бажає навчати нас не простій історії, але душі наші преображати благом за Богом, як потребує цього послідовне усвідомлення написаного в псалмах, а не як це потрібно в історичній

www.etnolog.org.ua

послідовності» [цит. за: 7, с. 94]. Ця глибока константа покликана розкрити важливу християнську істину, відповідно до якої окремі діяння святого поєднуються зв'язками на кшталт «причина» – «наслідок», «не між собою – по горизонталі, а вертикально – з небесною першопричиною, а отже, не потребують земних обґрунтувань» [10, с. 229]. У цьому контексті стає цілком зрозумілим, чому деякі епізоди чи сюжети можуть бути виключені із житійних циклів або ж додані до них, можуть мінятися місцями – без жодної шкоди для цілісності та логіки змісту [10, с. 229]. Агіограф у заключному слові житія завжди наголошує, що благодіянням святого не буде кінця і, як правило, в агіографічному тексті ця фраза завершує сюжетний час розповіді, поєднуючи минуле і з реальністю, і з майбутнім [12, с. 253, 254]. На іконі, як і в житії святого, його смерть – не безсумнівний кінець, а лише перехід до принципово іншого стану буття [10, с. 227]. Християнська церква трактує цю містичну зміну як перехід від життя тіла до вічного життя духу. Перехід до духовного життя, «якому немає кінця», розглядається як перехід до буття набагато досконалішого і дієвішого. В агіографії домовину святого названо вічним «благодатним джерелом зцілень», і в цій назві затаєний глибокий містичний зміст [10, с. 228]. Діяння святого не залишаються в минулому – вони переміщуються в часопростір майбутнього, адже, згідно з християнським віровченням і світосприйняттям, вчинки людей не залишаються позаду них, а «йдуть за ними слідом» (Об'явлення св. Іоанна Богослова, 14, 13) [6, с. 79]. Отже, сюжетний час життя і образотворчого циклу набуває відкритості в майбутнє. Чудесні знамення, які супроводжують початок життя святителя, пророка чи мученика, вказують на те, що задовго до народження їх життя перебувало в Божому задумі. Початок і кінець життя святого не обмежуються народженням і похованням, а отримують розкриття як у майбутньому, так і в минулому.

Аналіз значного комплексу ікон цього типу засвідчує, що в компонуванні образотворчих житійних циклів святих художники не дотримувалися часової і сюжетної послідовності життя, за винятком кількох клейм біографічного характеру. В іконах із житійною історією певні сюжети мають чітко фіксовані місця: у кутах, як правило, розміщували композиції народження святих, хіротонії, поховання і котресь із посмертних чудес. Зазначені клейма – ключові в композиції ікон – передають основні моменти життя.

В історії мистецтва важко знайти інший період настільки тісних зв'язків образотворчого мистецтва з літературною основою, як у мистецтві середньовіччя. Результати паралельного аналізу житійних циклів та їх літературної основи підтверджують: у композиціях житійних сцен легко прочитуються агіографічні сюжети, події подано лаконічно й виразно; не допускаються відступи від канонічної літературної основи, і ніколи не ілюструються апокрифи та новітні діяння святих, що побутували лише у фольклорному викладі; не залишаються поза увагою теми акафістів, канонів та інших службових творів, присвячених святим. Укладаючи свій варіант житійного циклу, українські художники оперували незначною кількістю тем, проте вони випрацювали таку досконалу систему відбору сюжетів, що їх було цілком достатньо для розкриття суті життя святих.

Значна кількість добре збережених ікон із житійною історією XIV–XVI ст. із західноукраїнських земель створює передумови для поглибленого і диференційованого підходу до вивчення матеріалу: дозволяє добирати для дослідження найхарактерніші зразки, дає можливість провести в межах існуючого комплексу пам'яток поділ на окремі, споріднені в типологічному, іконографічному, образному відношенні, групи та намітити стилістичні критерії їхньої класифікації.

[1] Поодинокі давні пам'ятки демонструють рідкісні для українських житійних творів вирішення: на іконі «Св. Параскева з житієм» (XV ст.) з Кульчиць (Львівська національна гале-

www.etnolog.org.ua

рея мистецтв імені Бориса Возницького), мабуть, було чотири житійні сцени (збереглися лише дві), що розміщувалися в кутах іконної дошки, а ікона «Св. преподобномученицяя Параскева з житієм» (друга половина XIV ст.) із церкви Архангела Михаїла с. Ісаї Турківського р-ну Львівської обл. (Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького (далі – НМЛ)) має житійні сцени лише з одного боку [5, ілюстр. 5, 8].

[2] Водночас наявний ще один аспект, що розкриває зміст зазначеного явища: у такому вирішенні композиції ікони знайшла відображення ідея захищеності «з усіх чотирьох сторін», яка була прямо пов'язана з ідеєю повсюдності – присутності святого і в земному, і в небесному вимірах [6, с. 69].

[3] Така композиція житійного твору, по суті, моделює основні параметри просторового самовідчуття людини середньовіччя, контраст між тісним, замкнутим простором, внутрішнім, неначе позначеним рамкою середника ікони, і простором зовнішнім, необмеженим [6, с. 69, 70].

[4] Для прикладу можна назвати ікони зі збірки НМЛ: «Стрітення зі сценами життя Марії (собор Іоакима та Анни)» (кінець XIV – початок XV ст.) із церкви Святих Іоакима та Анни зі Станиля, «Страсті Господні» (XV ст.) із церкви Воздвиження зі Звижні, «Страсті Господні» (кінець XV – початок XVI ст.) із церкви Святого Димитрія із Жогатина та пасійні ікони із церкви Успіння Пресвятої Богородиці с. Мігова (початок XVI ст.). Зазначені ікони охоплюють велику кількість сцен, які в окремих випадках подаються навіть у два регістри, як на вищезгаданих іконах «Страсті Господні» зі Звижні та с. Мігова [5, ілюстр. 7, 39, 41, 82].

[5] З огляду на це видається дуже переконливим припущення Л. Євсеєвої стосовно прагнення художників до граничної впорядкованості й чіткої ритміки в побудові композицій житійних ікон: «Ці наполегливі пошуки композиційної симетрії, можливо, відображають наміри автора ще більше наблизити свій твір до художньої побудови гімнографічних творів чи риторичної прози» [7, с. 98].

[6] На подібність композиційних схем українських ікон до типів використовуваних художниками італійського дученто-триченто вказувала В. Свєнціцька, досліджуючи бойківську ікону «Архангел Михаїл з діяннями» другої половини XIV ст. зі Сторонньої (НМЛ) [20, с. 193].

[7] Ідеться про ікони «Архангел Михаїл з діяннями» (друга половина XIV ст.) зі Сторонньої [5, ілюстр. 20] і «Св. Параскева П'ятниця з житієм» (кінець XIV – початок XV ст.) з Національного музею у Кракові (Польща) [15, табл. XIX].

[8] На те, що витоки основних художніх типів і засобів художнього виразу мистецтва всіх руських земель лежать у київському мистецтві XI ст. вказував М. Алпатов [1, с. 63].

[9] Традиційно вважається, що зображення Ісуса і Марії вказують на події Першого Вселенського Собору християнської церкви у 325 році в Нікеї, звідси й назва події – «Нікейське чудо».

[10] Найдавніша з пам'яток цього типу – ікона «Св. Микола з житієм» XIV ст. (Державна Третьяковська галерея) із церкви Успіння Богородиці на Остоженці в Москві, куди була перенесена з поселення Київець в урочищі Москви [15, табл. XVI].

[11] Витоків цього надзвичайно популярного в середньовічному українському мистецтві іконографічного типу, як і більшості іконографічних формул давнього іконопису, слід шукати у візантійській культурі. Традиція зображення святих у позі «оранта» існувала у візантійському мистецтві, проте представлена там незначною кількістю пам'яток. Отже, існують підстави пов'язати процес переосмислення й остаточної кристалізації іконографічного типу «Микола-заступник» з культурою Київської Русі.

[12] До застосування прийомів контамінації можна віднести поєднання на іконах св. Миколи в одній композиції житійних сюжетів «Різдво» і «Хрещення» та змалювання діяння святого «Чудо про килим» в одному клеймі, а не у двох, як зазвичай. Так, «Чудо про килим» представлене на іконі «Св. Микола з житієм» з Радружа, на іконі кінця XV – початку XVI ст. із церкви на околиці Самбора (НМЛ) та на іконі святителя середини XV ст. із церкви Успіння Богородиці в Наконечному (НМЛ) [4, ілюстр. 4, 5.]

[13] Прикладом «розгортання» змісту важливих житійних подій в іконах св. Миколи є знамените зображення «Чудо про імператора Костянтина» та хіротоній святителя в кількох клеймах; зрідка цим темам відводилося навіть три клейма.

[14] Наприклад, на іконах «Св. Микола з житієм» (кінець XVI ст.) із церкви Різдва (або Введення) Богородиці в с. Вовче Львівської обл. (НМЛ) наголошується тема священства, про що свідчить наявність у них трьох сцен посвячень [4, ілюстр. 29, 30].

ЕЛЕКТРОННА ВЕРСІЯ

www.etnolog.org.ua

1. *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств : в 3 т. / М. В. Алпатов. – Москва : Искусство, 1955. – Т. 3 : Русское искусство с древнейших времен до начала XVIII в. – 427 с. : 107 ил.
2. *Бычков В. В.* Византийская эстетика: теоретические проблемы / В. В. Бычков. – Москва : Искусство, 1977. – 199 с.
3. *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве / Г. К. Вагнер. – Москва : Искусство, 1974. – 267 с., 32 ил.
4. *Гелитович М.* Святий Миколай з житієм. Ікони XV–XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / Марія Гелитович. – Львів : Свічадо, 2008. – 151 с. : іл.
5. *Гелитович М.* Українські ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького : альбом-каталог / Марія Гелитович. – Львів : Майстер книг, 2014. – 348 с. : іл.
6. *Данилова И. Е.* От средних веков к Возрождению: сложение художественной системы картины кватроченто / И. Е. Данилова. – Москва : Искусство, 1975. – 127 с.
7. *Евсеева Л. И.* Московские житийные иконы Георгия Великомученика и их литературные источники / Л. И. Евсеева // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР. – Ленинград : Наука, 1985. – Т. 38. – С. 86–100.
8. *Ключевский В. О.* Курс русской истории : в 3 ч. / В. О. Ключевский. – Москва : Государственное социально-экономическое издательство, 1937. – Ч. 2. – 440 с.
9. *Кочетков И. А.* Житийная икона в ее отношении к тексту жития : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.05 «Изобразительное искусство» / И. А. Кочетков. – Москва : Изд. Моск. ун-та, 1974. – 35 с.
10. *Кочетков И. А.* Категория времени в житии и житийной иконе / И. А. Кочетков // Слово о полку Игореве. Памятники литературы и искусства XI–XVII веков. Исследования и материалы по древнерусской литературе. – Москва : Наука, 1978. – С. 227–237.
11. *Кочетков И. А.* Иконописец как иллюстратор жития / И. А. Кочетков // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР. – Ленинград : Наука, 1981. – Т. 36. – С. 329–347.
12. *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы : [3-е изд. доп.] / Д. С. Лихачев. – Москва : Наука, 1979. – 352 с., 8 ил.
13. *Лихачев Н. П.* Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба: по рукописи конца XV ст. / Н. П. Лихачев. – Санкт-Петербург, 1907. – 118 с. – (Издание Общества любителей древней письменности; вып. 124).
14. *Лєпахін В.* Ікона та іконічність / Валерій Лєпахін. – Львів : Свічадо, 2001. – 287 с. : іл.
15. *Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В.* Український середньовічний живопис / Григорій Логвин, Лада Міляєва, Віра Свєнціцька. – Київ : Мистецтво, 1976. – 26 с., 109 іл.
16. *Николаева Т. В.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. / Т. В. Николаева. – Москва : Наука, 1983. – 163 с. : ил. (Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. Е 1–60).
17. *Овсійчук В. А.* Іконописець-митрополит Петро Ратенський / В. А. Овсійчук // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1998. – Т. 236 : Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. – С. 25–40.
18. *Поппэ А. В.* О роли иконографических изображений в изучении литературных произведений о Борисе и Глебе / А. В. Поппэ // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР. – Москва ; Ленинград : Наука, 1966. – Т. 22 : Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в Древней Руси. – С. 24–45.
19. *Розов Н. Н.* Древнерусский миниатюрист за чтением Псалтири / Н. Н. Розов // Труды Отдела древнерусской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР. – Москва ; Ленинград : Наука, 1966. – Т. 22 : Взаимодействие литературы и изобразительного искусства в древней Руси. – С. 65–82.
20. *Свенцицкая В. И.* Мастер иконы «Архангел Михаил с деяниями» второй половины XIV века из села Сторонна на Бойковщине / Вера Илларионовна Свенцицкая // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1988. – Москва : Наука, 1989. – С. 192–205.
21. *Свєнціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків: українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова / Віра Іларіонівна Свєнціцька, Олег Федорович Сидор. – Львів : Каменяр, 1990. – 72 с., 132 іл.

ЗРАЗОК

www.etnolog.org.ua

22. *Скоп Л.* Майстер мініатюр Пересопницького Євангелія – Федуско, маляр із Самбора / Лев Скоп. – Дрогобич : Коло, 2011. – 80 с.
23. *Черкасова С. А.* Великорецкий образ святителя Николая и русская гимнография / С. А. Черкасова // Почитание святителя Николая Чудотворца и его отражение в фольклоре, письменности и искусстве. – Москва : М-Сканрус, 2007. – С. 73–75.
24. *Myslivec J.* Svaty Jiri ve vychodokrestanskem umeni / Josef Myslivec // Byzantinoslavica. – Praha, 1933–1934. – V. – P. 330–356.
25. *Myslivec J.* Zivot sv. Nikulase v byzantskem umeni. Dve studie z dejin byzantskeho umeni / Josef Myslivec. – Praha,1948. – 103 p.
26. *Myslivec J.* Vychodoslovenske icony / Josef Myslivec // Umeni. – 1969. – P. 404–424.
27. *Patterson-Shevchenko N.* The life of saint Nicholas in Byzantine art / Nensi Patterson-Shevchenko. – Torino : Bottega D`Erasmo, 1983. – 347 p., ill.

SUMMARY

The icons with a life story are complex polysemantic monuments with a special system of relationships and interplays of the central image and the system of life stamps.

Thematic repertoire of Ukrainian icons with the hagiographic story and the deeds of saints of the XIV–XVI centuries is quite diverse. It is a significant complex of monuments on the Holy themes, the images of the Archangel Michael, John the Forerunner, icons of martyrs, healers, thaumaturgists, saints of God, holy warriors.

The origins of general compositional schemes and iconography of Ukrainian icons with history are in Byzantine painting. However, in the late XIVth century the original concept of the hagiographical monuments structural solution is established in Ukrainian painting.

An original way of placing the stamps around the image of the saint in the central part is a typical feature for the complex of Ukrainian icons with the hagiographic story of the XIV–XVI centuries.

The icons can be grouped according to the structural and compositional arrangement of the hagiographic cycle: around the central image, on both sides and the bottom of the central image, on both sides of the central part, the image of saints with two hagiographic plots on the bottom of the icon.

Following to a definite program of the stories on stamps placement is one of the important sides of the problem of structural and compositional construction of the icons with the story.

Compiling the pictorial hagiographic cycles, the artists have not adhered to the time and story sequence of the hagiographic story, except several biographic plots. Equally with the definition of content priorities in the hagiographic cycles formation, a significant role belongs to the compositional means of their solution.

Hagiographic plots can be easily read in the compositions of life depiction, the events are presented concisely and distinctly; the digressions from the canonical literary basis are not allowed, the apocrypha and the newest deeds of the saints, which have existed in folklore only, are never illustrated. Ukrainian artists have used a small number of themes, while composing their version of the hagiographic cycle. However, they have developed such a perfect system of plots selection, which are quite enough to reveal the essence of the saint hagiography.

Keywords: icons with a hagiographic story, hagiography, stamps, iconography, image, composition.

INDEX

www.etnolog.org.ua

УДК 783.2:781.6](=161.2=161.3)

Олеся Прилепа
(Київ)

ПОСПІВКИ УКРАЇНСЬКО-БІЛОРУСЬКОГО БОГОСЛУЖБОВОГО МОНОДІЙНОГО СПІВУ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ МЕЛОДИЧНИХ ФОРМУЛ

Статтю присвячено проблематиці поспівок – мелодичних формул осмогласся українсько-білоруської богослужбової монодійної традиції. Розглядається стан наукової теорії мелодичних формул на сучасному етапі. За допомогою запропонованої методики атрибуції мелоформул розкривається специфіка поспівкового комплексу українсько-білоруської гілки монодії, наводяться деякі ознаки її стилістики.

Ключові слова: поспівка, теорія мелодичних формул, осмогласся, українсько-білоруський монодійний спів.

Статья посвящена проблематике попевок – мелодических формул осмогласия украинско-белорусской богослужебной монодической традиции. Рассматривается развитие теории мелодических формул на современном этапе. С помощью предложенной методики атрибуции мелодических формул раскрывается специфика попевочного комплекса украинско-белорусской монодии, приводятся некоторые ее стилистические признаки.

Ключевые слова: попевка, теория мелодических формул, осмогласие, украинско-белорусское монодическое пение.

The article is dedicated to the problems of pospivky. These are melodic formulas of the eight church modes of the Ukrainian-Byelorussian liturgical monophonic tradition. The current state of the melodic formulas scientific theory is considered. The specificity of the pospivky complex of the Ukrainian-Belarusian branch of the monophony is revealed with the help of the proposed methodology of the melodic formulas attribution, some features of its stylistics are given.

Keywords: pospivka, melodic formulas theory, the eight church modes, Ukrainian-Byelorussian monophonic chant.

Вершинний етап розвитку монодійного богослужбового співу українських теренів пов'язаний зі становленням музично-інтонаційного канону богослужіння – осмогласся. Саме поспівки стали основними елементами східно-слов'янської гласової мелодики, поряд з іншими її компонентами (лиця і фіти). За участю поспівок та їх співвідношень формувався музично-інтонаційний зміст піснеспіву й, відповідно, проявлялася гласова специфіка.

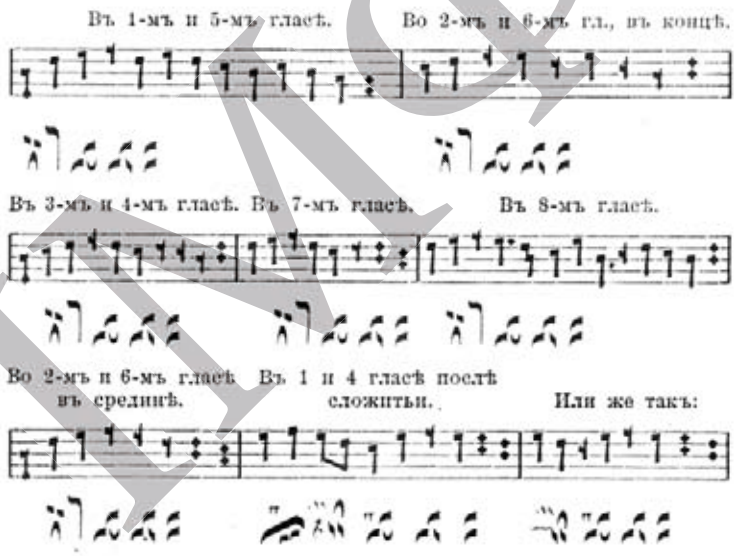
Хоча теорія поспівки сягає глибини віків, у царині проблематики мелодичних формул досі актуалізується чимало питань, які «чекають» на своїх дослідників. З-поміж них – українсько-білоруський гласовий монодійний спів, його поспівковий фонд, що зберігся в чисельних рукописних і стародрукованих ірмологіонах. Відтак дослідження поспівкового комплексу гласового мелосу українсько-білоруських рукописних ірмологіонів кінця XVI – першої половини XIX ст. проллє світло на специфіку існування українсько-білоруської гілки монодії, а також розкриє цікаві аспекти молитвоспівної творчості наших предків.

Дослідники визначають поспівки системи осмогласся як «стійкі мелодичні формули, відображені у відповідних графічних комплексах, аналогами яких у богослужбовій візантійській музиці є, вочевидь, "мелодеми" (грец. *τό μελόδημα*)» [14, с. 5]. Власне на термін «поспівка» натрапляємо вже в азбуках-перечисленнях XV–XVI ст., у тому числі й українського походження. Окрім лексеми «поспівка», у музичній теорії східно-слов'янського церковного співу XV–XVI ст. зміст поняття поспівки поширювався на лексеми «кокиза», «строка». Учені припускають походження терміна

www.etnolog.org.ua

«кокиза» (також «кукиза», «какиза») від імені прославленого візантійського мелода й теоретика преподобного Іоанна Кукузеля – одного з творців зводу мелодичних формул «Великого ісона» (*Τό μέγα ίσον*) [14, с. 5]. М. Бражников дав ємне визначення поспівки як «типового гласового звороту наспіву, який лежить в основі осмогласся […] і поряд з іншими кокизами [тобто поспівками. – *О. П.*] є мелодичною характеристикою даного гласу, а в сукупності восьми гласів – мелодичною основою осмогласся і знаменного розспіву» [2, с. 167].

Дослідження раннього етапу розвитку зводу поспівок є проблемним унаслідок домінування усних способів їх побутування в богослужбовій співацькій практиці до XV ст. та неможливості точної розшифровки писемних крюкових пам'яток безпомітного періоду. Порівняльні студії ранніх візантійських і давньоруських невмених рукописів дали підстави дослідникам говорити про графічну схожість багатьох формульних зворотів давньоруського гласового мелосу із візантійськими прототипами (І. Лозова) та навіть подібність мелодичного рельєфу багатьох піснеспівів (М. Антонович, М. Велімірович, К. Флорос, О. Странк, М. Школьник, І. Школьник та ін.). Проте вчені зауважили й на відмінностях слов'янських наспівів від візантійських аналогів, що віддзеркалено у способах фіксації формул і неформульних ділянок піснеспівів [33]. Допоки недостатньо дослідженими залишаються етапні зміни, що відбувалися у процесі формування й розвитку слов'янського гласового мелосу, в тому числі їх формульної компоненти. Однак стійка графічна фіксація деяких мелоформул відома вже з рукописів XII ст. Зокрема, графічні форми однієї з найдавніших поспівок візантійського походження – «кулизми середньої» – панують у завершальних ділянках давніх списків Євангельських стихир [26].



Кулизма середня восьми гласів у зводі В. Металлова з книжки «Азбука крюковаго пѣнія» (Москва, 1899)

У становленні теорії поспівок, виникнення якої було зумовлене навчально-методичними потребами, вчені виділяють три етапи [29, с. 56–57]. Перший етап стосується появи методично-теоретичних посібників – азбук (XV–XVII ст.), які разом зі співацькими рукописами становлять «єдиний документальний фонд» [29, с. 56]. Серед окремих невмених знаків в азбуках-перечисленнях XV–XVI ст. містилася й певна частина графічних формул. Апогеєм процесу активного накопичення писемної інформації щодо мелоформул стала поява особливих розділів крюкових співацьких азбук-кокизників «Имена попевкам». Вони містили основні гласові поспівки знаменного співу та їхні варіанти, що утворювали редакції розспіву у крюкових співацьких

www.etnolog.org.ua

книгах від XV по XVII ст. включно [17, с. 277]. Як правило, у кокизнику подавали графічну формулу поспівки, її назву та фрагмент розспіваного тексту (часто – слово) з відомого піснеспіву, на який вона припадає. Іноді в навчальних посібниках для підтекстування мелодичної формули використовували саму її назву з метою заучування і засвоєння принципів розспівування.

У процесі тривалого історичного розвитку гласового мелосу в поспівковому фонді знаменного співу були зібрані поспівки як давнього походження, так і їхні пізніші варіанти, а також нові мелоформули. Дослідники вважають, що основний масив графічних формул, у тому числі поспівок, сформувався на початку XVI ст., адже був зумовлений появою нотованого Октоїха (друга половина XV ст.), орієнтованого на введений на Русі наприкінці XIV ст. Єрусалимський літургійний устав.

Другий етап (друга половина XIX – початок XX ст.) пов'язаний з відродженням знаменного співу, який на той час майже вийшов з ужитку в богослужбовій практиці. У цей період з'являються фундаментальні праці з історії богослужбового співу православної церкви учених-священиків Д. Разумовського, І. Вознесенського, В. Металлова, а також Ст. Смоленського, А. Преображенського та інших. Публікують і теоретично-методичні посібники для навчання знаменного співу – зі зводами невм і поспівок («Общий реестр» І. Вознесенського, «Азбука» й «Осмогласие знаменного роспева» В. Металлова, «Атлас» Ст. Смоленського). Виходять у світ факсимільні видання руписних джерел, а також перше наукове видання «Азбуки» старця О. Мезенця, підготовлене Ст. Смоленським [29, с. 57].

На третьому етапі становлення теорії поспівок (друга половина XX ст. – XXI ст.) відбулося повернення до автентичних джерел – давніх співацьких і теоретично-методичних рукописів, а наукові здобутки учених XIX ст. стали актуальними в річищі певної проблематики [29, с. 57].

Найґрунтовнішу наукову розробку теорія мелодичних формул богослужбового співу дістала в російській гілці літургійного музикознавства, а також у фундаментальній праці І. Гарднера й Е. Кошмідера [34]. Першим теоретичним дослідженням, у якому були актуалізовані майже всі складові теорії мелодичних формул, стали «Нотные приложения с объяснительным текстом» протоієрея І. Вознесенського – частина його праці «О церковном пении Православной Греко-Российской Церкви. Большой (и Малый) знаменный роспев» (Рига, 1889). Однак у роботі вченого ще не було розроблено термінологічного апарату: замість поняття «поспівка» застосовано «мелодичний рядок». Попри це, в описових коментарях до нотних зразків зосереджені майже всі основні характеристики поспівкового комплексу (внутрішня структура поспівки, її елементи і функції елементів; функціонування поспівки у гласі, у його системі жанрів; композиційні функції поспівок у піснеспівах гласу; значимість і вживаність поспівки у гласі; зв'язки поспівок усередині гласу; сімейства мелоформул; міжгласові зв'язки поспівок; наявність мелоформул, спільних для низки гласів; відмінність функцій таких поспівок у різних гласах; «словесні набори» гласів і жанрів та ін.) [29, с. 78].

У науковий обіг поняття «поспівка» ввів С. Смоленський, який визначив серед вагомих ознак поспівки нетривалість її звучання, переважну «нетайнозамкненість» знакового складу формули (на відміну від «тайнозамкнених» лиць і фіт), її гласову характерність. Ґрунтовну розробку поспівка дістала у працях протоієрея В. Металлова. Виходячи з формульної природи давньоруського осмогласся, В. Металлов назвав гласові поспівки «першими ознаками осмогласся» [16, с. 3–4]. Характерні формули й закономірності їх поєднання дослідник відніс до атрибутивних ознак гласу, котрі дають змогу визначити гласову належність піснеспіву чи навіть його фрагмента.

Порівняльні дослідження різночасових східно-слов'янських джерел сприяли зрушенням у розвитку наукової теорії поспівок, що привело як до поглиблення знань щодо значного масиву мелоформул, так і до розробки вченими різних країн методик їх аналізу (праці І. Вознесенського, М. Бражникова, І. Гарднера, Е. Кошмідера, Б. Карастоянова, А. Кручиніної, І. Лозової, Г. Алексеєвої, С. Кравченко, А. Шек,

www.etnolog.org.ua

В. Григор'євої, Д. Панчі, М. Пішлегер, І. Чижик, О. Прилепи, М. Сорочана та ін.). Результатом систематизації формул стало укладання словників-таблиць поспівок, фіт і лиць (І. Вознесенський, В. Металлов, М. Бражников, А. Кручиніна, Б. Карастоянов, І. Лозова, С. Кравченко, З. Гусейнова, Д. Панча, С. Тутолміна, О. Тюрина, О. Прилепа, В. Зінченко). В. Металлов наприкінці XIX ст. опублікував звід поспівок за гласами, мелодичними ознаками та за місцем у формі піснеспіву, групуючи їх на початкові, серединні та кінцеві [16]. М. Бражников уважав одним із засобів упорядкування і класифікації поспівок їхні музично-естетичні визначення – назви, у яких віддзеркалено найрізноманітніші аспекти функціонування поспівкової системи, якісні характеристики формул. З-поміж назв поспівок є такі, що вказують на: а) характер наспіву (*унилка*, *воскличіє*, *виплавка перемітна*, *колибелька*), б) тривалість поспівки (*скачек малий*, *рафатка середня*), в) зв'язок поспівок (*покладка з возводом*, *мережа зі стезею*, *мережа з підйомом*), г) місце в наспіві (*мережа нижня*, *вознос кінцевий*), ґ) гласову належність (*четверогласна*), д) напрям руху наспіву (*качалка*, *возвод*, *підйом великий*) [2, с. 186–198]. До поданої М. Бражниковим класифікації можна додати й поспівки, у назві яких віддзеркалено їх богословсько-символічне значення (наприклад, *возносець*).

Суттєвою якістю поспівки як елемента системи осмогласся є формульність, що визначено А. Кручиніною. Виявляючи закономірності у графічних формах поспівок безпомітних кокизників, дослідниця уклала за типами кадансів поспівок таблицю з 24-х невмених архетипів та їх похідних. Відтак поспівка в дефініції А. Кручиніної – це мелодико-графічна формула, що складається з двох елементів: відносно стійкого каданса (2–3 знамена) і попереднього до нього змінного за тривалістю й складом знамен підведення (церковно-слов'янський «подвод») [10].

У працях Б. Карастоянова дістав подальший розвиток розкритий ще І. Вознесенським механізм утворення груп споріднених поспівок – сімейств. Учений увів у науковий обіг власні методики комплексного дослідження поспівок системи осмогласся, серед яких – і методика сегментації формульних композицій [6–9].

В українському музикознавстві фонд поспівок Октоїха є об'єктом комплексного дослідження київської дослідниці наукової школи НМАУ І. Чижик, у якому осмислено практичне застосування поспівок у піснеспівах, функціонування їх в аспектах повноти, точності викладення, розміщення в композиції піснеспіву, форми взаємодії поспівок у зв'язку з формотворенням, утворення непоспівкового матеріалу в піснеспівах тощо [27, с. 81].

В. Металлов диференціював поспівки за графічною формою, наспівом і використанням у гласі й осмоглассі загалом: поспівки, які мають одну графічну форму, але різний наспів у різних гласах (наприклад, *хаміла*, *павук*, *кулизма середня*); поспівки, що різняться за графічним накресленням, але в різних гласах мають однаковий наспів (наприклад, «підйом»); поспівки з однією графічною формою і єдиним наспівом, властиві тільки певному гласові або окремим гласам (наприклад, *дербиця* 1, 3, 4 гласів) [15]. У цій класифікації вчений оминув значну частину поспівок тільки з варіантним принципом функціонування як у графічних, так і в мелодичних формах, що, як правило, групуються в сімейства. Зазвичай у таких сімействах завжди зберігається набір атрибутивних графічних і мелодичних елементів, що утворюють мелодико-графічне ядро.

І. Лозова виділила три основні групи поспівок в осмоглассі:

1) поспівки, властиві тільки для одного гласу чи для пари споріднених гласів (наприклад, *долинка* 1 і 5 гласів);

2) поспівки, характерні для кількох гласів («мігруючі»), з незмінними графічною формою і розспівом (*мережа верхня* в 2, 3, 4, 6, і 8 гласах, *дербиця* в 1, 3, 4 гласах);

3) поспівки, які зберігають своє накреслення, але мелодично змінюються (однаковий розспів поспівки у споріднених парних гласах – 1-му і 5-му, 2-му і 6-му; *кулизма середня*) [14, с. 7].

www.etnolog.org.ua

У літургійному музикознавстві останньої третини XX – початку XXI ст. паралельні наукові студії проблематики мелодичних формул привели до якісних зрушень, насамперед у розумінні поспівки як структурної складової розспіву: «Поспівки – це лексика розспіву, а його ладові характеристики, властиві кожному гласові осібно, подібні законам управління, що діють в осмисленому мовленні» [14, с. 6].

Структурну модель поспівки було представлено в різних термінологічних блоках-відповідниках: 1) «доступка» («приступка»)– «ядро» (М. Бражников) [2, с. 188–197]; 2) «подвод» – «архетип» (А. Кручиніна), що спиралися в основному на традиційні засади давньоруської теорії музики (зокрема, у структурній моделі поспівки «подвод» – «архетип», запропонованої А. Кручиніною, термін «подвод» узято зі співацьких азбук) [10, с. 150, прим. 23].

Подальші дослідження гласового мелосу спонукали до перегляду пропонованих моделей структури поспівки. М. Школьник зауважила не завжди обов'язкову наявність ядра (архетипа) наприкінці поспівки [33]. Порівняльні студії структури поспівки з будовою слова, спільних принципів їх організації, дали підстави І. Чижик висунути більш деталізований варіант структурної моделі поспівки: «підведення – ядро – заключна частина – каданс» [27, с. 82]. Визначення функційної ваги елементів формули є ключем до механізмів утворення поспівок-варіантів, а також проливає світло на закони розспівування богослужбового тексту загалом.

Ще наприкінці XIX ст. протоієрей В. Металлов визначив основні принципи функціонування поспівкової системи в піснеспівах: одні формули є завжди мелодично незмінними, інші набувають незначних видозмін, переважно в середині формули, або ж зазнають скорочення чи доповнення в завершенні, іноді «нарощення» на початку, що насамперед спричинено текстовими умовами [16, с. 8]. М. Бражников серед механізмів варіювання мелодій поспівок окреслив «систему дрібних видозмін наспівів», елементами якої стали «доступка» («приступка») у зачині поспівки, «піддержка» в заключній частині тощо [2, с. 195]. Розширення деяких поспівок за рахунок додавання підведень («подвода», «доступки») у теорії мелодичних формул набули усталених термінологічних характеристик: «*мала*» – «*середня*» – «*велика*» – «*повна*» (*пригласка* 1-го гласу, *повертка* 6-го гласу та ін.).

І. Чижик в арсеналі поспівок, що у практиці молитвоспівів зазнають варіантних видозмін, виділила «усталені джерельні версії» та «вільні варіанти»: усталені джерельні версії, як правило, не виключають, а співіснують з основною формою поспівки; вільний варіант – ситуативне явище, у якому може утворитися дуже далека від основної поспівки форма [27, с. 81].

У тканині піснеспівів поспівка може викладатися повно й точно чи в скороченій / розширеній формі, може бути використаний і сегмент поспівки [27, с. 81]. Щодо взаємодії мелодичних формул у піснеспівах у музичній теорії відмічені стійкі поєднання поспівок – «поспівкові пари» (В. Металлов) [16], а також утворення «складних мелодичних формул», «формул-поєднань» (Б. Карастоянов) [9, с. 366–368] чи явище «синтезування поспівок», утворення «складених структур», «мозаїчних структур» (І. Чижик) [27, с. 84–85].

Система гласових поспівок за функціональною вагою – ієрархічна. У кожному гласі існував певний репрезентативний набір формул – початкових, серединних, кінцевих (В. Металлов), а також поспівок для виразу кульмінаційних моментів (*кулизма середня* 1-го і 5-го гласів та ін.) [28]. Зазвичай такі знакові формули мали виразну мелодику, що була на слуху, а також сталі графічні форми фіксації, які легко впізнавали в тексті.

В осмогласній системі гімнографії кожен жанровий комплекс характеризується певним пріоритетним набором гласових поспівок, які за найчастішим використанням у жанрі чи жанровій групі формують мелодико-інтонаційне «обличчя» даного жанру в гласі. Найбільший комплекс мелоформул представлений у стихиро-тропарних жанрах. Степенні антифони мають власний набір поспівок. Ірмоси канонів також

www.etnolog.org.ua

мають характерні поспівки. Попри це, наявність спільних гласових поспівок у різних жанрах не виключається. Наприклад, *вознос кінцевий* для степенних антифонів 1-го і 5-го гласів є типовою заключною формулою, однак цією поспівкою завершуються й Богородичен на стиховні 1-го гласу, Богородичен догматик 5-го гласу.

Поспівки по-різному репрезентовано в жанрах чи жанрових групах, побудованих за принципом самогласних, і таких, що функціонують за принципом подобних. У воскресних самогласних Октоїха (*ἰδιόμελα ἀναστάσιμα*) і самоподобних (*αὐτόμελα*) фонд формул проявився найповніше. Кожен піснеспів-самогласен – одинична розгорнута центон-композиція наскрізного типу, властива для одного піснеспіву (наприклад, стихири воскресні, догматики, стихири на стиховні Октоїха). Рядкова будова самоподобна також могла передбачати наявність гласових поспівок і слугувала мелодико-інтонаційною моделлю для піснеспівів-подобних.

У композиції піснеспіву-самогласна кожна поспівка мала певне місце, розспівуючи відповідні склади / слова вербального тексту. Іноді в мелодичних версіях / редакціях піснеспіву можна споглядати явище заміни однієї поспівки іншою з того самого сімейства.

Сучасні наукові дослідження монодійних наспівів українського ареалу, в тому числі їх формульної компоненти, базуються на методологічних засадах, які ще наприкінці XIX ст. сформулював протоієрей І. Вознесенський у порівняльних студіях російських («великоруських») та українських («південно-західних») джерел знаменного співу: вчений підкреслив в основному їх збіжність (XV–XVI ст.), а відмінності визначив як незначні [5, с. 16]. Його припущення про взаємодоповнення російських й українських редакцій XVII ст. стало відправним пунктом досліджень формульної складової монодійних наспівів українських теренів (І. Чижик, О. Прилепа, В. Зінченко, О. Тулюк, О. Путятицька, М. Сорочан, Б. Жулковський).

В українсько-білоруській співацькій традиції, зафіксованій у нотолінійних ірмологіонах кінця XVI–XIX ст., найзначнішу частину утворюють піснеспіви, що репрезентують українсько-білоруську гілку давнього столпового співу. В піснеспівах українсько-білоруської гілки знаменного співу (догматики, Богородичні на стиховні, ірмоси канонів, стихири свят, степенні антифони тощо) продовжував функціонувати поспівковий фонд системи осмогласся. У складі мелоформул, поряд з поспівками, традиційно використовували фіти й лиця.

Як правило, основними складовими поспівки в давньому столповому співі були вербальний текст, графічний запис (невми) та мелодичне розшифрування (розвод). Існування від кінця XVI ст. формульного корпусу українсько-білоруського монодійного ареалу в нотолінійній системі призвело до втрати одного з найважливіших компонентів поспівки – графічної форми. За таких умов утворення сімейств варіантів поспівок в українсько-білоруській гілці монодійного співу відбувалося в мелодичній площині.

Проблему ідентифікації системи мелоформул українсько-білоруської монодії в українському літургічному музикознавстві було частково вирішено розробкою відповідної методики атрибуції поспівок (І. Чижик, О. Прилепа) [19, с. 109–111]. За М. Веліміровичем, базовим пунктом останньої став аспект усталеності поспівки, її неодноразового виявлення в піснеспівах [див.: 18, с. 227–229]. Для атрибуції українсько-білоруських форм поспівок запропоновані такі критерії їх ідентифікації: присутність певної форми поспівки у: 1) гласі (у піснеспівах одного жанру чи жанрової групи; у піснеспівах різних жанрів чи жанрових груп); 2) споріднених гласах (парних, перехресних, суміжних) осмогласся (у піснеспівах одного жанру чи жанрової групи; у піснеспівах різних жанрів чи жанрових груп); 3) окремому піснеспіві в різних рукописних джерелах регіональної монодійної традиції.

Поспівковий фонд столпового співу українсько-білоруських ірмологіонів кінця XVI – першої половини XIX ст. утворюють незмінні поспівки, спільні для східнослов'янського осмогласся загалом, та варіантні в часовому та регіональному зрізах

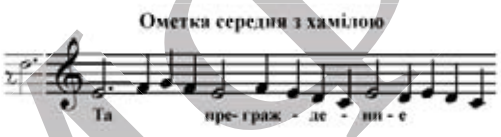
ДЛЯ ДРУКУ

www.etnolog.org.ua

мелодичні формули. У корпусі мелодично незмінних у східно-слов'янському ареалі виявлено такі поспівки: *пригласка*, її варіант *завивець*, *підйом малий*, *возносець*, *переметка*, *виплавка переметная*, *хаміла*, *павук*, *кулизма середня* 1-го гласу; *підйом* (*малий*, *середній*, *великий*, *повний*), *під'їзд середній*, *колибци* 2-го гласу; *дербиця* (*велика*, *повна*), *пригласка* (*мала*, *велика*), *возмер*, фіта *двоєчельна* 3-го гласу; *рютка*, *цагоща*, *павук*, *дербиця велика*, *підйом великий*, *огибка*, *возмер* 4-го гласу; *ромца менша*, *вознос останній*, *кулизма середня*, *павук*, *підйом*, *під'їзд світлий*, *рафатка менша*, *осока* (*велика*, *повна*) 5-го гласу; *рютка*, *кулизма середня*, *павук великий*, *храбриця повна з павуком великим*, *підйом малий*, *під'їзд середній*, *під'їзд мрачний* 6-го гласу; *римза*, *виплавка*, *під'їзд світлий*, *апостроф*, *перекладка*, *поїздка*, *возмер*, *пригласка велика*, *рожек світлий* 7-го гласу; *хаміла*, *підйом малий*, *під'їзд мрачний* 8-го гласу.

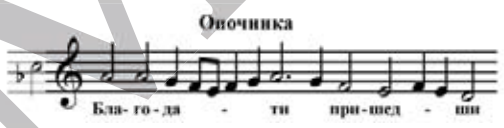
Кількісне домінування варіантних мелоформул свідчить про варіативність як принципову властивість буття поспівкової системи. Зазвичай у процесах утворення поспівок-варіантів зберігалися мелодична основа, звуковисотне розміщення в церковному звукоряді, місце в композиції піснеспіву.

На базі системи варіантних поспівок сформувалася стилістика українсько-білоруського осмогласного співу. З-поміж найзагальніших стилістичних ознак вітчизняної монодії слід відмітити тяжіння до максимальної мелодизації поспівки (плавність, розміреність поступеневого руху, уникання стрибків ломкою (терцієвих) тощо). Таких мелодичних ознак в українсько-білоруському осмоглассі, порівняно з російською гілкою, набула значна частина мелоформул. Наведемо приклади. Сімейство поспівок *ометка*, *рожок* і *задевець* 1-го гласу:



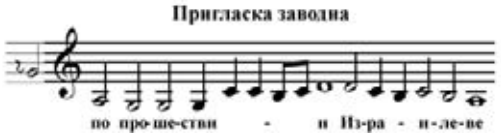
Догматик 1 гл.
ІР НБУВ, ф. 301, КПЛ 31п/17, 1685 р.

Поспівки *опочинка* і *муга* 2-го гласу:



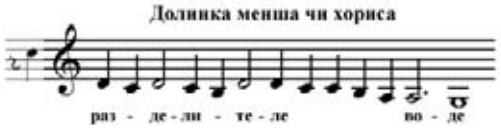
Догматик 2 гл.
ІР НБУВ, ф. 301, № 85 л, 1629 р.

Пригласка велика 3-го гласу, *долинка висока* 4-го гласу, *пригласка заводна* 5-го гласу:



Догматик 5 гл.
ІР НБУВ, ф. 1, № 5391, 1596–1601 рр.

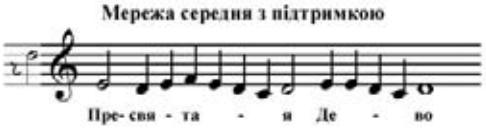
Долинка менша (*хориса*) 5-го гласу:



Догматик 5 гл.
ІР НБУВ, ф. 1, № 5391, 1596–1601 рр.

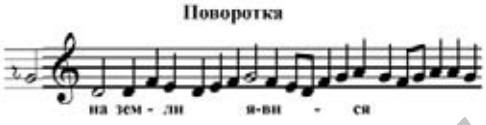
Перев'язки, сімейства *повертки*, *мережі* 6-го гласу:

www.etnolog.org.ua



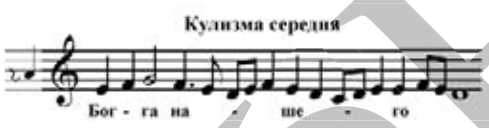
Догматик 6 гл.
ІР НБУВ, Кир. 446, Почаїв, 1766 р.

У цьому сенсі вирізняється 8-й глас. Українсько-білоруські поспівки набувають широкорозспівних форм, особливо характерних для гласу *поворотка* (вирізняється розгорнутою побудовою з великим внутрішньоскладовим розспівом у кадансовій ділянці):



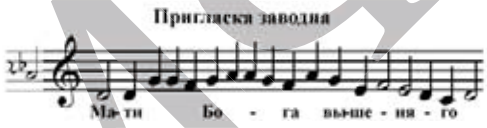
Догматик 8 гл.
ІР НБУВ, ф. 301, № 85 л, 1629 р.

і *кулизма середня,* що саме в такій формі надзвичайно поширена у гласі:



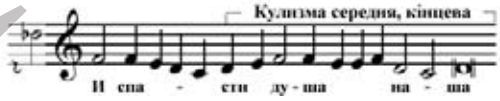
Догматик 8 гл.
ІР НБУВ, ф. 301, № 85 л, 1629 р.

Українсько-білоруські джерела багаті й на розспівні форми поспівки *пригласка заводна* 8-го гласу (у деяких варіантах можна спостерігати включення вокалізованих зворотів):



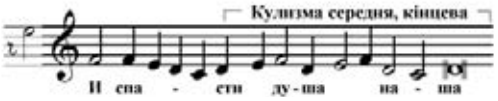
Богородичен на стиховні 8 гл.
ІР НБУВ, ф. 1, № 5391, 1596–1601 рр.

Цікавою є історія побутування *кулизми середньої кінцевої* 2-го гласу. У нотолінійних джерелах кінця XVI – першої половини XVII ст. можна спостерігати майже абсолютну збіжність поспівки в паралельних гілках столпового співу, за винятком нівелювання синкопи, яка є характерним елементом «ядра» поспівки словника протоієрея В. Металлова, звуковою повторністю в українсько-білоруській традиції:



Богородичен на стиховні 2 гл.
ІР НБУВ, ф. 1, № 5391, 1596–1601 рр.

У києво-печерських джерелах другої половини XVII ст. «повертається» синкопа в «ядрі» поспівки, проте у варіантній мелодичній формі:

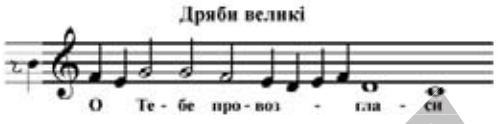


Богородичен на стиховні 2 гл.
ІР НБУВ, ф. 301, КПЛ 31п/17, 1685 рр.

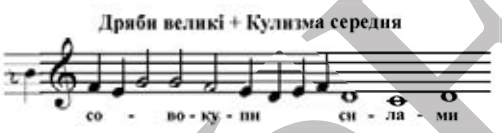
Історичні варіанти поспівки в українсько-білоруській традиції мають єдиний сталий зачин, що свідчить про побутування у практиці мелодично розширеної форми *кулизми кінцевої*. У всіх варіантах поспівки зберігається спільна основа.

www.etnolog.org.ua

У творенні музично-інтонаційного образу 4-го гласу важливе значення мало сімейство *дряби*. Якщо у словнику протоієрея В. Металлова *дряби великі* характеризуються внутрішньою перемінністю мелодико-ритмічних фігур, характерним квартовим стрибком у прикадансовій зоні поспівки (що вказує на діючий у ній принцип інтонаційного оновлення) [16], то в українських формах поспівка набула мономірності (однорідні мелодичні звороти у плавному поступеневому русі). У сімействі *дряби* українсько-білоруської традиції виділяються дві стійкі форми за типом кадансу: перша має «великий» («мажорний») каданс (опускається на нижній щабель «мрачного» суголосся), а друга виникла в результаті поєднання з *кулизмою середньою* і характеризується «малим» («мінорним») кадансом (повертається на середній щабель «мрачного» суголосся):

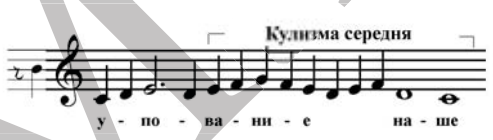


Догматик 4 гл.
ІР НБУВ, ф. 301, № 85 л, 1629 р.

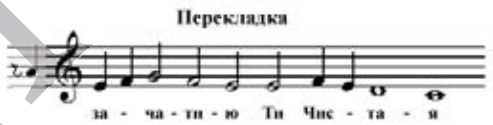


Догматик 4 гл.
ІР НБУВ, ф. 301, № 85 л, 1629 р.

Мелодика *кулизми середньої* 7-го гласу відрізняється від *кулизми середньої* парного 3-го гласу, на відміну від спільних *кулизм середніх* парних 1-го і 5-го, 2-го і 6-го гласів, що загалом властиво системі осмогласся. Українські форми *кулизми середньої* 7-го гласу майже збіжні мелодично з поспівкою *перекладка* (за винятком традиційного включення читка в передкадансовій ділянці *перекладки*):

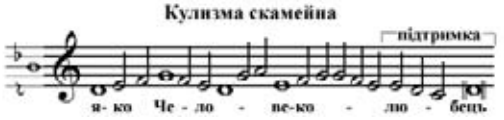


Догматик 7 гл.
ІР НБУВ, ф. 301, КПЛ 31п/17, 1685 р.



Догматик 7 гл.
ІР НБУВ, ф. 301, № 85 л, 1629 р.

До специфічних стилістичних ознак українсько-білоруської столпової гілки можна віднести й появу характерних зворотів у «системі дрібних видозмін» наспіву, насамперед у кадансових ділянках споріднених поспівок (так звана *підтримка* (*піддержка*), *перегиб*). Зокрема, поспівки одного мелодичного сімейства *кулизма скамейна* і *кимза* 1-го гласу в українській монодійній гілці другої половини XVII ст. отримали характерний зворот *підтримки* (*піддержки*) у їхньому кадансі (замість текстової синкопи у джерелах кінця XVI – середини XVII ст.):



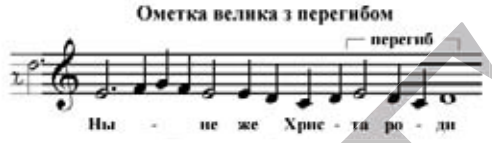
Догматик 1 гл.
ІР НБУВ, ф. 301, № 350 п,
друга чверть XVII ст.

IMPE

www.etnolog.org.ua

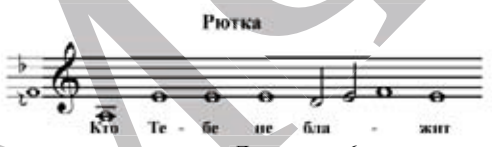
Показово, що навіть у синтезованих формах поспівок *кимза* і *кулизма скамейна* тип кадансу з *підтримкою* зберігається. Мало того, саме такі мелодичні форми *кулизми скамейної* і *кимзи* з *підтримкою* властиві й для 4-го гласу. Каданс із *підтримкою* у джерелах другої чверті XVII – першої половини XIX ст. проникає й у сімейство завершальних поспівок *пастела, колчанець* 1-го гласу.

У 5-му гласі українсько-білоруські форми *ометки великої* в зачині збігаються з *ометками* 1-го гласу, виявляючи сталість локальних варіантів поспівок парних гласів. Одним з характерих засобів колорування мелоформул даного сімейства є розспівування їх з *перегибом* у кадансі. *Перегиб* – низхідний терцієвий хід – у вітчизняних піснеспівах завжди заповнювався поступеневим рухом. У такий спосіб утворилися українсько-білоруські форми *ометки великої з перегибом*, *рафатки (меншої, великої) з перегибом*, *осоки (меншої, великої, повної) з перегибом*:

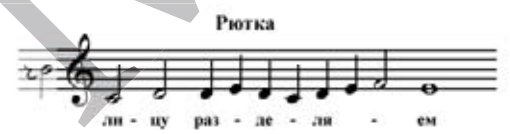


Догматик 5 гл.
ІР НБУВ, Кир. 446, Почаїв, 1766 р.

У поспівковому корпусі українсько-білоруського осмогласся частина характерних мелоформул утворилася також із огляду на варіантні зміни в зачині поспівки. Показовою в цьому сенсі є *рютка* 6-го гласу. В українсько-білоруських нотолінійних ірмологіонах виявлено як спільну для східно-слов'янського осмогласся мелоформу *рютки,* так і значну кількість її варіантів, що утворилися внаслідок видозміни в доступці поспівки. Прикметним є догматик 6-го гласу, в зачині якого і в середній ділянці композиції можна споглядати дві мелоформи *рютки*:



Догматик 6 гл.
ІР НБУВ, ф. 301, № 350 п,
друга чверть XVII ст.



Догматик 6 гл.
ІР НБУВ, Кир. 2759 п, Львів, 1709 р.

Отже, атрибутивні частини даної поспівки – кореневий участок і каданс – залишаються незмінними.

За результатами поспівкового аналізу встановлено, що в піснеспівах Супрасльського монастиря кінця XVI ст. віддзеркалилася рання традиція співу Києво-Печерської лаври. Водночас формульний склад супрасльського Ірмологіону (ІР НБУВ, ф. 1, № 5391) близький до поспівкового фонду знаменного розспіву, що вказує на успадкованість давньої традиції та вкоріненість її в Супрасльських і Києво-Печерських молитвоспівах [19].

Від другої чверті – середини XVII ст. в українських ірмологіонах закріплюються і стають основними ті варіантні форми поспівок, що виявляють місцеву своєрідність і формують локальну стилістику монодії. Скажімо, специфіку співацької традиції Межигірського монастиря утворюють поспівки *кулизми середні* 2-го, 3-го, 6-го гласів: *кулизма середня кінцева* 2-го гласу набула характерної мелодико-ритмічної форми; у *кулизмі середній* 3-го гласу початковий хід *ломкою* (висхідний терцієвий) вияв-

www.etnolog.org.ua

ляє специфіку розспівування поспівки в цій монастирській традиції. Слід зазначити збіжність мелодичних форм *кулизми середньої* 2-го гласу та парного 6-го гласу, що свідчить про сталість даної поспівки у співочій традиції Межигірського монастиря (Ірмологіон, ІР НБУВ НАНУ, ф. 301, № 112 / 645с, 40-ві роки XVII ст.). Оригінальні поспівки, поряд із традиційними знаменними, атрибутовано М. Сорочаном у піснеспівах Глинської пустині (с. Соснівка Глухівського р-ну Сумської обл.) [23]. Деякі поспівки столпового співу було виявлено О. Путятицькою в Догматиках Великої вечірні болгарського наспіву в українсько-білоруських нотолінійних ірмологіонах XVIII ст. [20].

У поспівковому аналізі нотолінійних джерел Києво-Печерської лаври другої чверті XVII – першої половини XIX ст. встановлено існування двох пластів мелоформул. Перший пласт утворюють стабільні та незмінні за мелодичною формою поспівки, спільні для осмогласся східно-слов'янського ареалу загалом. Другий базується на мелоформулах, що є варіантними як у місцевих традиціях, так і в історичному аспекті. Останні перебувають у межах інтонаційної системи осмогласся. У співвідношенні зі співами українських регіональних традицій, представлених, зокрема, у межигірському рукописному Ірмологіоні (40-ві роки XVII ст.), Львівському (1709) та Почаївському (1766) стародруках, Києво-Печерський наспів на кожному історичному етапі характеризується домінуванням спільного над відмінним і є репрезентантом цілісного стильового пласта українського монодійного ареалу другої чверті XVII–XVIII ст. [19].

1. Азбука знаменного пения (извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). Издал с объяснениями и примечаниями Ст. Смоленский / С. В. Смоленский. – Казань : Типография Императорского Университета и типолитография Н. Данилова, 1888. – 133 с.
2. *Бражников М. В.* Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков / М. В. Бражников. – Ленинград : Музыка, 1972. – 423 с.
3. *Бражников М.* Лица и фиты знаменного распева: исследование / М. В. Бражников / [общ. ред. Н. Серегиной и А. Крюкова]. – Ленинград : Музыка, 1984. – 302 с.
4. *Вознесенский И. И.*, прот. О церковном пении православной Греко-Российской Церкви: Большой (и Малый) знаменный роспев. – Рига : типолитография Э. Платеса, 1889. – Вып. 2: Нотные приложения с объяснительным текстом. Инспектора Рижской духовной семинарии И. И. Вознесенского. – 228 с.
5. *Вознесенский И. И.*, прот. Церковное пение Православной Юго-Западной Руси по нотнолинейным ирмологам XVII–XVIII веков / протоиерей Иоанн Вознесенский. – Москва : Юргенсон, 1898. – 70 с.
6. *Карастоянов Б. П.* Сегментация мелодий знаменного роспева / Б. П. Карастоянов // Всероссийский фестиваль «Невские хоровые ансамбли». Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». – Москва, 1984. – С. 47–50.
7. *Карастоянов Б. П.* О таблицах мелодических формул знаменного распева / Б. П. Карастоянов // MUSICA ANTIQUA. – Bydgoszcz, 1988. – VIII. – Vol. 1: Acta Musicologika. – С. 489–520.
8. *Карастоянов Б. П.* Попевки и фиты в центонах знаменного роспева и их основные формулы / Б. П. Карастоянов // Българско музикознание. – 1991. – Кн. 1. – С. 27–70.
9. *Карастоянов Б. П.* Попевки знаменного роспева. По материалам певческой книги Праздники, новая истинноречная редакция. (Рукопись конца XVII века, Москва, ГИМ, Синодальное певческое собрание № 41) / Б. П. Карастоянов. – Вена, 2008. – 502 с.
10. *Кручинина А. Н.* Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века / А. Н. Кручинина // Певческое наследие Древней Руси (история, теория, эстетика). – Санкт-Петербург : Ut, 2002. – С. 46–150.
11. *Лозовая И. Е.* Самобытные черты знаменного роспева: дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. Е. Лозовая. – Москва, 1984. – 194 с.
12. *Лозовая И. Е.* О принципах формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческие культуры / И. Е. Лозовая // Из истории форм и жанров вокальной музыки. – Москва, 1982. – С. 3–21.

www.etnolog.org.ua

13. *Лозовая И. Е.* Знаменный распев / И. Е. Лозовая // Православная энциклопедия. – Москва, 2009. – Т. 20. – С. 285–297.
14. *Лозовая И. Е.* Столповой знаменный распев (вторая половина XV–XVII вв.). Формульная структура: материалы к спецкурсу истории русской музыки XI–XVII вв. : учебное пособие / И. Е. Лозовая. – Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. – 80 с.
15. *Металлов В. М.* Азбука крюкового пения: опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного распева, периода киноварных помет / священник В. Металлов. – Москва : Синодальная типография, 1899. – 130 с.
16. *Металлов В. М.* Осмогласие знаменного роспева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного роспева по гласовым попевкам / священник В. Металлов. – Москва : Синодальная типография, 1899. – 92 с.
17. *Металлов В. М.* Богослужебное пение Русской Церкви. Период домонгольский / священник В. Металлов. – Москва, 1912. – 320 с.
18. *Пишлегер М.* Об изучении мелодических формул позднего ирмологического пения Константинопольськой Церкви // Гимнология: церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток – Русь – Запад. – Москва : Прогресс-Традиция, 2003. – Вып. 3. – С. 225–237.
19. *Прилепа О. П.* Функції музичного тексту у втіленні канонічного змісту Богородичних піснеспівів у традиції богослужбового співу Києво-Печерської лаври (за джерелами кін. XVI – початку XIX ст.) : дис. … канд. мист-ва : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. П. Прилепа. – Київ, 2011. – 440 с.
20. *Путятицька О. В.* Болгарський наспів і українсько-білоруська традиція церковного монодичного співу кінця XVI–XVIII ст. : дис. … канд. мист-ва : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. В. Путятицька. – Київ, 2009. – 267 с.
21. *Разумовский Д. В.* Церковное пение в России. Опыт историко-технического изложения / Д. В. Разумовский, прот. – Москва : Типография Т. Рис, 1867–1869. – 362 с.
22. *Смоленский С. В.* Краткий обзор крюковых и нотолинейных рукописей Соловецкой библиотеки Казанской духовной академии. Палеографический атлас / С. В. Смоленский. – Казань, 1885. – 152 с.
23. *Сорочан М.*, диякон. Часткова атрибуція поспівок Октоїха Глинського наспіву (на прикладі степенних антифонів, богородичних «на стиховні», догматиків) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2014. – С. 34–50.
24. *Тулюк О.* Проблеми дослідження традиції монодійного богослужбового співу Мукачівської єпархії (Закарпаття) // Київське музикознавство. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КІМ ім. Р. М. Глієра, 2011. – Вип. 40. – С. 29–35.
25. *Тулюк О.* Особливості поспівки «повертка» у Львівському ірмологіоні 1709 року // Київське музикознавство. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, КІМ ім. Р. М. Глієра, 2012. – Вип. 43. – С. 8–20.
26. *Тюрина О.* Древнерусская мелизматика: Большой распев : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02. «Музыкальное искусство» / О. Тюрина. – Москва, 2010. – 524 с.
27. *Чижик І. О.* Мелодичний аспект поспівкового комплексу осмогласся у нотолінійному Октоїху // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 41. – С. 80–86. – (Серія «Старовинна музика: сучасний погляд»).
28. *Чижик І. О.* Смысловая функция лейтстроки в песнопениях Октоиха // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 60: Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. – С. 170–175.
29. *Чижик І. О.* «Загальний реєстр або словник мелодичних рядків знаменного розспіву» І. Вознесенського в теорії поспівок // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2009. – Вип. 88. – Ч. 2. – С. 56–80. – (Серія «Старовинна музика: сучасний погляд»).
30. *Шабалин Д. С.* Певческие азбуки Древней Руси: тексты / Д. С. Шабалин. – Краснодар : Советская Кубань, 2003. – 408 с. – (Материалы и исследования по древнерусской музыке. – Т. 1).
31. *Шек А. В.* О некоторых принципах реформы знаменного роспева в XVII веке на примере попевки «рафатка» / А. В. Шек // Богословский вестник. – Москва, 2005–2006. – № 5–6. – С. 372–412.
32. *Школьник И. Г.* Византийская стихира V–XII вв. (музыкальный и литургический аспекты) : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. Г. Школьник. – Москва, 1994. – 26 с.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

33. *Школьник М. Г.* Проблемы реконструкции знаменного распева XII–XVII веков (на материале византийского и древнерусского Ирмология) : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / М. Г. Школьник. – Москва, 1996. – 302 с.
34. *Gardner J., Koschmieder E.* Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift. I–III / J. Gardner, E. Koschmieder. – München, 1972. – Teil III. – 286 s.
35. *Maksimović S.* Some elements of melodic construction in Serbian chant of the fifteenth century / S. Maksimović // Musika antiqua, IV Acta scientifica. – Bydgoszcz, 1975. – S. 163–173.
36. *Velimirovič M.* Byzantine Elements in Early Slavic Chant / M. Velimirovič // MMB, vol. 4, Pars Principalis i Pars Suppletoria. – Copenhagen, 1960.
37. *Wellesz E.* The Structure of Byzantine Melodies / E. Wellesz // A History of Byzantine Musik and Hymnography. – Oxford, 1961. – S. 325–348.
38. *Wellesz E.* Melody Construction in Byzantine Chant / E. Wellesz // Actes du XII Congres International d'Etudes Byzantines. – Beograd, 1963. – S. 135–151.

SUMMARY

The peak stage of the monophonic liturgical chant development on Ukrainian territories is connected with the formation of the musical-intonational canon of public worship. It is called the eight church modes. Just pospivky have become the main elements of the Eastern Slavic voice melodics, along with its other components (*litsa* and theta).

Within a long historical development of the mode melody in the pospivka fund of the portentous singing, both ancient origin and their later variants, as well as new formulas have been collected. Researchers believe that the main array of graphic formulas, including pospivky, has been formed in early XVIth century, because it has been caused with the emergence of a music Oktoikh (the second half of the XV century), oriented to the Jerusalem Liturgical Consuetudinary, introducted in Ancient Rus in the late XIVth century.

Present-day scientific investigations of Ukrainian monophonic tunes of Ukrainian region, including their formula components, are based on the methodological principles, stated by archpriest I. Voznesenskyi in the late XIXth century in the comparative studies of Russian (*Great Russian*) and Ukrainian (*South-Western*) sources of portentous chant. The scientist has mainly emphasized their convergence (XV–XVI centuries). His assumption on the mutual complement of the Russian and Ukrainian editions of the XVII century has become the starting point for the research of the formula component of monophonic chants on Ukrainian territories (I. Chyzhyk, O. Prylepa, V. Zinchenko, O. Tuliuk, O. Putiatytska, M. Sorochan, B. Zhulkovskyi).

The problem of the identification of the melodic formulas system of the Ukrainian-Belarusian monophony in the Ukrainian liturgical musicology has been solved partly with the development of the appropriate methods of pospivky attribution (I. Chyzhyk, O. Prylepa). The aspect of the pospivka fixation, its repeated revelation in the chants (according to M. Velimirovych) has become the basic point of the attribution. This process for Ukrainian-Belarusian forms of pospivky includes the following proposed criteria for their identification as the presence of a certain form of the episode 1) in the mode (in the songs of one genre or genre group, in the songs of different genres or genre groups); 2) in related modes (paired, crossed, adjacent) of osmoglassia (in chants of one genre or genre group, in chants of different genres or genre groups); 3) in a separate chant in various manuscript sources of the regional monophonic tradition.

Melodic formulas fund of portentous chant of the Ukrainian-Byelorussian Irmologions of the late XVIth – XIXth centuries form invariable pospivky, common for the East Slavic the eight church modes in general, and variants in the time and regional melodic formulas. The stylistics of the Ukrainian-Byelorussian the eight church modes chant has been formed on the basis of the system of variant pospivky.

Keywords: pospivka, melodic formulas theory, the eight church modes, Ukrainian-Byelorussian monophonic chant.

ИКФЕ

www.etnolog.org.ua

УДК 78.071.2:783.2

Уляна Граб
(Львів)

ЩО СТОЇТЬ ЗА ФАКТАМИ, АБО ДВА ПОГЛЯДИ НА ПОХОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТУРГІЙНОЇ МУЗИКИ В ЕПІСТОЛЯРІЇ МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА

У статті досліджено медієвістичний напрям наукової праці еміграційних музикознавців 60-х років XX ст. на основі епістолярію Мирослава Антоновича й Павла Маценка. Розглянуто причини формування методологічно різних концепцій походження українського літургійного співу в науковій спадщині обох музикознавців.

Ключові слова: М. Антонович, П. Маценко, українське еміграційне музикознавство, візантійські джерела, давня українська літургійна музика.

В статье рассматривается медиевистическое направление научных исследований эмиграционных музыковедов 60-х годов XX в. на основании эпистолы Мирослава Антоновича и Павла Маценко. Рассматриваются причины формирования методологически разных концепций происхождения украинского литургического пения в научном наследии обоих музыковедов.

Ключевые слова: М. Антонович, П. Маценко, украинское эмиграционное музыковедение, византийские первоисточники, древняя украинская литургийная музыка.

The medieval trend of the scientific work of the 1960s emigratory musicologists is investigated in the article. It is based on Myroslav Antonovych and Pavlo Matsenko epistolary legacy. The reasons for the formation of methodologically different concepts of Ukrainian liturgical singing origin in the scientific heritage of both musicologists are considered.

Keywords: M. Antonovych, P. Matsenko, Ukrainian emigratory musicology, Byzantine sources, ancient Ukrainian liturgical music.

Думка про те, що мистецтво має
цілковито відмежуватися від політики,
є сама по собі цілковитою політикою.

Джордж Орвелл

Укотре епістолярій Мирослава Антоновича дає нам змогу зрозуміти інтенцію наукової еміграційної музикознавчої думки в найбільш складні та малодосліджені перші повоєнні десятиліття. Тому відразу задекларуємо два основні принципи, що лягли в основу методології цього дослідження: лист як «своєрідний стилістичний аналог творчості», у цьому випадку наукової, та лист як органічна частина дослідження, його кістяк і «основний нерв» (за М. Коцюбинською). Якщо ж до вивчення історії музикознавства застосувати персоніфікований підхід, то епістолярій стає не лише неоціненним джерелом, а, власне, тою непублічною, схованою в архівній тиші частиною наукової праці, що є не менш важливою складовою, аніж наукова публікація. Якщо остання засвідчує *факт*, що відбувся, то епістолярій демонструє *процес* народження наукових ідей, гіпотез, оформлення їх у цілісну систему у сплетінні особистих, наукових, суспільних, політичних та мистецьких ліній.

Повоєнними студіями з давньої української літургійної музики в еміграції й фактами, що засвідчили їх існування, стали статті «Літургійна музика візантійсько-слов'янського обряду» (1958), «Візантійські елементи в антифонах української церкви» (1959) та «Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики» (1969) М. Антоновича, а також «Нариси до історії української церковної музики» Павла Маценка, які вийшли друком 1968 року. Ці публікації стверджують, що музико-

www.etnolog.org.ua

знавці в еміграції продовжили наукові дослідження в галузі, яка в перші повоєнні десятиліття в Україні переживала період стагнації, і що теза про компенсаторну роль таких музикознавців є не їхнім внутрішнім міфом задля виправдання своєї еміграції, а об'єктивною реальністю в тих напрямках музикознавчих пошуків, на які в Радянській Україні була накладена негласна ідеологічна заборона.

Після Другої світової війни в еміграції знаходилися музикознавці, які провадили наукові пошуки в галузі давньої церковної музики, – Федір Стешко, Павло Маценко, репресованим був Борис Кудрик, котрий невдовзі помер у мордовських таборах. Проблеми генези українського церковного співу більшою чи меншою мірою розглядалися в загальних працях з історії української музики, таких як «Історія української музики» М. Грінченка (1922), «Огляд історії української церковної музики» Б. Кудрика (1937), «Нариси історії української музики» А. Ольховського (1941), «Українська музика. Історично-критичний огляд» А. Рудницького (1963), але лише книга останнього, багато в чому контроверсійна за своїм змістом, вийшла друком у повоєнні роки. Частково торкався цієї теми й Осип Залеський, у значному музично-публіцистичному доробку якого є дві статті, присвячені питанням церковної музики. Принагідно згадаймо, що О. Залеський у 1914–1916 роках вивчав музикологію у Віденському університеті, де записався на лекції Е. Веллеса про історію візантійської музики. Коли 1962 року в Базелі опублікували працю Е. Веллеса «Гимни східної церкви», О. Залеський написав на неї рецензію, підкреслюючи велике значення досліджень Е. Веллеса та інших західних науковців для пізнання української церковної музики. Відзначивши брак подібних праць в українських науковців, О. Залеський звернувся до церковних організацій з ініціативою створити спеціальний стипендіальний фонд для дослідження літургійної музики [27, с. 196].

М. Грінченко проаналізував сучасні дослідження з історії давнього церковного співу й дотримувався думки, що початки богослужбового співу на Русі формувалися через посередництво болгар, які практикували «грецький спів ослов'янений» [26, с. 116], а народнопісенні впливи уможливили «національно-руський» або «самостійно-національний колорит» [26, с. 111]. Після XI ст. не виключав і прямого візантійського впливу, однак говорив швидше про «візантійський характер співу», що вплинув передусім на сутність демественного розспіву. Хронологічно наступним є «Огляд історії української церковної музики» Бориса Кудрика, але його увага зосереджена насамперед на партесній добі та композиторах «перемишльської школи». У невеликому розділі, присвяченому «українському музичному середньовіччю», є лише коротка згадка про те, що Україна прийняла церковну музику з Візантії і частково з Болгарії, а з половини XI ст. «починає творитися питомо-українська церковна музика, відмінна від грецької, як і болгарської» [28, с. 10]. Ці думки й припущення були запозичені з праць російських науковців, передусім Дмитра Разумовського.

«Нарис історії української музики» А. Ольховського було написано в радянський час, звідси – необхідні маневри «між Сциллою і Харибдою» в історичному наративі. Знову ж підкреслюється роль народної пісні, яку «український народ» (!) вніс у візантійсько-болгарську традицію і яка «запліднює дальший розвиток української професіональної культури» [31, с. 58]. А. Рудницький у своїй праці «Українська музика. Історично-критичний огляд», продовжуючи цю ж тезу про опосередкований вплив греко-візантійського співу, писав про вироблення в другій половині XI ст. «цілковито окремого характеру» церковної музики й появу незалежного «власного стилю», хоча він і зберігає візантійську систему осьмогласся.

Важливі міркування щодо генези сакральної монодії містять окремі праці О. Кошиця, головною тезою яких є те, що вже у XII ст. церковний спів був «українізований», і відбувся цей процес на ґрунті народного українського співу – світського та культового.

Цій темі також присвятив статтю й Аристид Вирста, музиколог і скрипаль в еміграції, зазначивши таке: «Помимо того, що я не є спеціаліст в цій ділянці, то я погодився просто з принципу, що нам треба всюди бути» [1] [18, с. 1].

www.etnolog.org.ua

Тож силою обставин, після Другої світової війни, медієвістичні студії продовжуються «в екзилі». Відірвані від джерел, еміграційні музикологи розшукують по світу необхідну літературу, по крихтах, листовно збираючи інформацію, пересилають один одному ноти або мікрофільми, буквально вириваючи в повсякденних клопотах і праці години для пошуків у галузі, яка в Україні була під негласною забороною. Ідеться передовсім про Павла Маценка та Мирослава Антоновича, у роботах яких досліджувалися питання, пов'язані з витоками української літургійної музики та її музичною стилістикою.

П. Маценко розпочав свої студії над давньою літургійною музикою ще під час навчання у Празі, на початку 30-х років, під керівництвом Ф. Стешка, написавши й захистивши дисертацію «Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолої 1775 року» [2]. Емігрувавши до Канади, він продовжив свою працю, остаточно завершуючи її виданням «Нарисів до історії української церковної музики» (1968) та «Конспекту історії української церковної музики» (1973). Для М. Антоновича 50-ті роки були початком власних наукових студій над церковною музикою, а також – періодом формування концепції про її візантійську першооснову. Два напрями, які окреслили коло його наукових зацікавлень у гарвардський період, інспіровані доступом до західної історіографії, отримують своє якісне наповнення. Наукові ідеї щодо української літургійної музики було озвучено на конгресі в Оксфорді 1955 року, в Парижі 1957 року, а Жоскенівський конгрес 1961 року в Нью-Йорку став важливим підсумком його пошуків у царині західноєвропейської музики Ренесансу.

М. Антонович дізнався від П. Маценка про його погляди на походження українського церковного співу, про критичне ставлення до праць Б. Кудрика через його, як він уважав, «провізантійську» позицію, яку спочатку, як видається, цілком поділяв. Але знайомство в Кембриджі з новими джерелами, спілкування з музикологами-візантіністами Е. Веллесом, М. Веліміровичем, знайомство з ученим-візантіністом І. Шевченком похитнули його впевненість у непомильності питомо української версії. «Недавно я зустрів Пана Шевченка, з ким ми познайомилися два роки тому, – писав до М. Антоновича М. Велімірович. – Він сказав, що отримав Ваш лист про роботу над візантійською музикою. Я був безмежно радий дізнатися, що наша маленька армія візантійців зростає; і це надзвичайно, що Ви приєдналися до неї зі своїми новими дослідженнями» [6, с. 1].

Ще з Гарварду М. Антонович, прочитавши невелику працю О. Кошиця про «Генетичний зв'язок», обережно писав у листі до П. Маценка: «Його вислови про впливи народної пісні на церковну музику дуже цікаві, хоча, напевно, були й відворотні впливи. Та О. Кошиць правий <...>. А все-таки наша церковна музика – це другий світ, хоча й багато є подібностей з народного» [1, с. 1]. На початку 1955 року М. Антонович подав тему на музикологічний конгрес в Оксфорді (Англія) – «Українські літургічні мелодії». Це був відважний крок не лише з огляду на відсутність нотних джерел («У мене є тільки київські мелодії з московського обіходу та галицька "самоїлка". Треба мені Києво-Печерських, закарпатських, холмських та інших напівів зі старих "ірмологіонів" чи обіходів, а також їхні обробки» [2, с. 1]), але й відомих праць із російської історіографії. «Писав я в цій справі до різних наших людей... Навіть до редакції часопису "Свобода" писав… Прохав, жебрав за матеріалами, хвилювався… Не те що ніхто не поміг, але й не відповів на листа. Не дуже прихильно поставився до цього рішення і професор Смаєрс, який вважав, що виступати треба про Жоскена» [24, с. 168/1], – записав у своєму щоденнику М. Антонович. Справді, історія повторилася: як і при підготовці до утрехського конгресу 1952 року, М. Антонович має готовий матеріал з дослідження творчості Жоскена Депре (у грудні 1955 року Антонович здав до друку свою статтю про ренесансні тенденції в месах *Fortuna desperata* Жоскена і Обрехта). На тему української літургійної музики матеріалів обмаль, лише велике бажання озвучити цю тему на конгресі, у якому візьмуть участь музикологи зі світовим ім'ям.

ИМФЕ

www.etnolog.org.ua

Першим відгукнувся П. Маценко, котрий посприяв тому, що дружина О. Кошиця, з яким його лучили близькі стосунки, вислала М. Антоновичу з бібліотеки О. Кошиця «все, що можливо», зокрема «Гласопіснець» І. Дольницького (1894), «Простопініє» о. Хоми, «Службу Божу» О. Кошиця, написану на основі Львівського ірмолоя («О. Кошиць не змінює мелодії і тому кожну можна брати за приклад», – як наголошував П. Маценко) [3, с. 1]. «Пані Кошиць і мені дуже є побажаним, щоб Ви могли на Конґресі і скрізь представляти наше мистецтво якнайкраще і найбільш достовірно, – написали вони у спільному листі <…>. Будьте витривалі та переконані, що мало хто дбає про наше музичне мистецтво і що Ви виконуєте велику місію як вибранець (духовно) народу, Біг Вам поможе» [3, с. 1].

Відсутність російської історіографії зіграла «на руку» – М. Антонович виписував і вивчав західні джерела, зосереджуючись на працях з візантиністики, що задавали новий вектор його пошукам, відкривали методологічно нові горизонти в розумінні історичних витоків літургійного співу. «Саме перед конгресом мені вдалося віднайти прямий зв'язок антифонів (степенна) зі старими грецькими мелодіями в транскрипції Г. Тільярда. Обидва варіанти – "знаменний" і "львівський" – мають елементи, спільні зі старовізантійськими» [4, с. 1], – повідомив він П. Маценку, який саме збирав матеріали до написання порівняльної студії про церковний спів. «Ви мене просто "прибили", повідомивши про транскрипцію старогрецьких мелодій Г. Тільярда!, – вражено відписав П. Маценко <…>. – Чи міг би я дістати хоч кілька зразків?». Справді, праця Генрі Тільярда, присвячена транскрипції візантійських невм, стала «революційною» в осмисленні музичної складової візантійської гімнографії, зокрема генези руського невменного нотопису.

29 червня М. Антонович прибув у Оксфорд, який справив на нього неабияке враження: «Всюди прекрасні будівлі: церкви, коледжі – їх тут аж 22, університет (один з найстарших в Європі). Імпозантні будівлі з 12–14 до 17-го століття. Усе неушкоджене, дбайливо доглянуте» [24, с. 168/3]. Багато хто з присутніх музикологів був знайомий з дисертацією М. Антоновича, яка стосувалася творчості Жоскена Депре, що сприяло спілкуванню та зав'язуванню нових професійних контактів. Серед давніх знайомих був Еґон Веллес, зустріч із яким відбулася на неофіційному прийомі в день приїзду. «Я зразу наткнувся на Еґона Веллеса [3], музиколога світової слави, одного з тих, що розшифрували музичне письмо старої Візантії й перевели старовізантійські церковні співи на сучасне нотне письмо, – згадує М. Антонович. – Він автор багатьох книг, різних праць і статтей, а в цьому – і заміток про закарпатські церковні співи, зібрані Й. Бокшаєм. Еґон Веллес і скрипаль, і композитор-модерніст. І ось цей проф. Веллес не міг налюбуватися спрощеним, галицьким варіантом мелодії Стеценківського "Вірую", що його він мав на грам. пластинці нашого Візантійського хору з Утрехту <…>. Розповідав, як він ілюстрував свій доклад в англійському радіо Бі-Бі-Сі моїм виконанням "Вірую" і як після цієї передачі багато хто звертався до нього за платівкою з моїм "Вірую"» [24, с. 168/4].

Робота конгресу йшла за програмою: ухвалення нового статуту Міжнародного музикологічного товариства на загальній асамблеї, елегантний прийом у ратуші учасників конгресу, і, нарешті, день виступу. У переповненому залі М. Антонович виголосив свою 20-хвилинну доповідь і, на прохання професора Веллеса, заспівав «початкову фразу двох варіянтів Догмата 6-го гласу» та «Вірую» у скороченому варіанті. «Після співу учасники привітали мене гучними оплесками, а професор Веллес, помітно зворушений, дякував мені й за доклад, і за спів. Після доповіді відчувалося помітне зацікавлення і темою докладу, тобто українською музикою, і моєю особою. Відчував я це впродовж усього конгресу» [24, 168/6], – писав М. Антонович. Наступного дня продовжувалися знайомства в неформальній атмосфері – для учасників конгресу влаштували прийом в одному зі старовинних монастирів. На столах стояло частування, присутні жваво спілкувалися, відновлюючи старі знайомства й зав'язуючи нові. «Монастирські мури з 12 ст., крислаті старі дерева, зелені травники – усе це творило

www.etnolog.org.ua

приманливу картину». І характерна деталь: «Тільки двоє старших людей середнього віку ходило поважно й мовчазно, приглядаючись до всього з увагою. Вони ніколи не розлучались і не приєднувались до інших гуртків. Були це представники Москви: відомий історик музики Ю. Келдиш та І. Мартиноф (очевидно, ідеться про Івана Мартинова, російського музикознавця). Був і ще один учасник конгресу, який відрізнявся від інших і своїм виглядом, і своєю поведінкою: це доцент віденського університету, словак з походження на прізвище Заґіба» [24, 168/6]. З Францом Заґібою, який не приховував своїх проросійських настроїв, М. Антонович уже зустрічався на утрехтському конгресі. М. Антонович у своєму щоденнику неодноразово згадував про «пильне око», що спостерігало за ним упродовж усього конгресу.

У щирій родинній атмосфері відбувся візит до професора Веллеса, де серед запрошених був датський музиколог Єнс Петер Ларсен (з дружиною) – відомий спеціаліст із творчості Й. Гайдна і головний редактор двох видань його творів з 1949 до 1955 року, Фріц Фельдман (1905–1984) – німецький музиколог, що досліджував давні рукописи та музичні манускрипти середньовічної Сілезії, Ернст Томас Феранд (1887–1972) – угорський музиколог, автор численних досліджень з імпровізації в європейській музиці, Едіт Ківі (1908–1992) – професорка Тель-Авівського університету, відомий історик музики, етномузиколог, одна із засновниць ізраїльської музикології та відомий колекціонер етнічних музичних інструментів. У цьому товаристві «др. Ківі продемонструвала кілька грам. платівок з єврейською та арабською релігійною музикою (співами). Та дала деякі пояснення до тих співів, – згадує М. Антонович. – Цікаві ті орєнтальні мелодії. Мене найбільше приваблювали співо-рецитації біблійних текстів. Вони мені нагадували читання євангелії галицькими священниками, дарма що в єврейських речитативах було більше орєнтальних прикрас» [24, 168/9]. Після її доповіді професор Веллес запропонував М. Антоновичу заспівати щось із української церковної монодії та показав присутнім «Простопініє» І. Бокшая, а після обіду всім товариством відбули подорож Темзою на кораблі. Попереду на учасників конгресу чекав Лондон, овіяний духом старої імперії: їм організували прийом у Королівській музичній академії, яка вважала за обов'язок привітати членів музикологічного конгресу, бо лише віднедавна музикологія ввійшла до англійських університетів як окрема наука, а до того плекалася в академії. У Лондоні М. Антонович мав зустріч з о. мітратом О. Малиновським, генеральним вікарієм для українців у Великій Британії, та з 80-літнім професором – Вадимом Щербаківським, а наступного дня повернувся у «свій» Утрехт. З обома М. Антонович знався ще із часів організації Української католицької духовної семінарії в Німеччині, у замку Гіршберґ: о. мітрат Олександр Малиновський був її віце-ректором, а професор Щербаківський приїздив читати лекції семінаристам.

На матеріалі свого виступу М. Антонович підготував статтю «Візантійські елементи в антифонах української церкви» (була опублікована лише 1959 року), рукопис якої вислав П. Маценкові на початку жовтня. У ній М. Антонович порівняв українські та візантійські антифони на основі львівського друкованого Ірмолоя 1904 року, «Простопінія» о. Хоми та дешифровок Г. Тільярда. Виявляючи мелодичну спорідненість української та візантійської музики, М. Антонович також відзначив «перетворення в дусі українізації», звідки українські мелодії «у більшості випадків – це нові твори української музики, які лише побудовані на мелодичній основі давньої візантійської церковної мелодії» [22, с. 38]. Такий його висновок, та ще й підкріплений зразками народних пісень, дуже схвально сприйняв П. Маценко («Ваш і О. Кошиця зразки стверджують думку Л. Смоленського про творення нашого співу таки в Україні і на основі народної творчости» [5, с. 1]) і неодноразово посилався на них у своїх «Нарисах...».

Згадуючи про свою «вічно незакінчену працю» («Нариси з історії української церковної музики»), П. Маценко писав: «Ці нариси принесуть мені багато клопоту, бо я, на основі різних праць, прийшов до заключення, що наша церковна музика не

www.etnolog.org.ua

прийшла з Візантії і навіть з Візантії через Болгарію. Вона значно старша, хоча по-офіційному охрещені візантійські духовники насаджували свій спів і принесли свою музичну систему, що формально була прийнята, а все ж спів побудований на іншій системі і був глибоко народнім із впливами, що й не дивно, синагогального щодо форми співу та співів християнських церков Близького Сходу – бо ж цей Схід раніше признав християнство, аніж Рим і Візантія» [9, с. 1].

М. Антонович поки що обережно, на основі наполегливих студій візантійської нотації, відписав: «Признаюся, я схилявся до теорії візантійського походження нашої церковної музики <…>. Я був, щоправда, захоплений теорією О. Кошиця про українське походження Догматів, але будучи з професії «невірном Томою», почав ковиряти у візантійських Догматах і один таки віднайшов, який має подібні схожості, як антифони… А на решту не стало часу… Все ж таки думка про українське походження Догматів зовсім захитана» [10, с. 1].

Наукову працю в цій галузі дуже уповільнював паралельний пошук відповідних джерел, напрацювань західних науковців, а насамперед життєві обставини, які диктували свої умови. Так, П. Маценко з гіркотою писав: «Оце “існувати” забиває людину, припиняє думання, відтягає від того, що дороге й для чого віддав роки праці <…> доводиться битись із обставинами, як риба об лід. Ці обставини й відтручують мене від потрібного моїй душі й урешті засипають мої мізерні знання порохом вічности, як ті піраміди. Оце фактична дійсність, яка позбавляє від усіх побажань, відтягає від накреслених плянів праці» [8, с. 1].

М. Антонович також неодноразово писав про перевтому і, через неї, загострення проблем зі здоров'ям: «Коли тепер доводиться працювати день на університеті, а вечорами – проби хору та індивідуальні лекції співу (постановка голосів) для співаків мого хору, а окрім того, для співаків іншого голляндського хору (під проводом іншого голляндського дірігента), що тривають без перерви від шоста тридцять вечером до дванадцятої, а то й пів першої ночі, не говорячи вже про часті концерти й поїздки хору та мою особисту (наукову) працю і тому подібне, то вірте, що часом іду додому, немов п'яний з утоми» [7, с. 1]. Дуже виснажувала М. Антоновича типова голландська погода, яка позначалася на фізичному здоров'ї та психологічному стані: «Холодна, гнила, повна вітрів. Кілька степенів нижче зера, а вже з чоловіка душу “вибирає” <…> а поза тим, гниль… страшна, безконечна, така, що розкладає чоловіка живцем <…>. Я вже стужився за справжньою зимою <…> за справжнім літом <…>. Знаєте, без сонця навіть квіти в городі не пахнуть» [17, с. 1], – скаржився П. Маценкові, страждаючи від голландської «вічної осені».

А наприкінці жовтня 1955 року в щоденнику М. Антоновича з'явився лаконічний запис: «Дістав листа від брата з Америки (Адама Антоновича – *У. Г.)*. Гнітючі новини. Підтвердження вістки про смерть нашої мамці, вістка про заслання брата о. Євгена в Сибір, про “відсутність” брата Андрія. Вістки ці подала з Сибіру стриєчна сестра Славка Антонович» [24, с. 184]. Скупі рядки про своїх близьких, стосунки з якими були обірвані і розшукувати їх було небезпечно насамперед для них самих. Лише один раз спогади стали такими болючими, що вилилися на сторінки щоденника – 13 січня 1952 року, після виконання Візантійським хором українських колядок в одній з церков Утрехту. «Новий рік зустрічав я в самоті, а коли великий старосвіцький годинник вибив дванадцяту годину ночі, мене зібрала несамовита туга, – записує Антонович <…>. Мої думки полинули до дому, на Вкраїну, до моєї рідної, від якої я довго не мав жодної вістки, не знав навіть, чи вона ще живе, чи ні. Я засвітив свічку і сидів самітний зі своїми думками, спогадами й тугою» [24, с. 12].

Але життя тривало. У серпні 1957 року пішов із життя професор Смаєрс, директор Музикологічного інституту в Утрехті, якому М. Антонович багато чим завдячував. Саме під його керівництвом М. Антонович захистив докторську дисертацію, професор Смаєрс посприяв його стипендіальній поїздці до Гарварду, він же взяв молодого «бездержавного» науковця своїм асистентом, разом з яким готував до друку повне ви-

www.etnolog.org.ua

дання творів Жоскена Депре. Зрештою, як знавець творчості Жоскена Депре і спеціаліст із ідентифікації його творів, М. Антонович сформувався під наставництвом професора Смаєрса, відомого фахівця в галузі західноєвропейської музики Ренесансу. Тому смерть останнього у травні 1957 року викликала велике занепокоєння за свою подальшу долю. М. Антонович упорядкував архів професора Смаєрса, підготувався до виступу на Конгресі церковної музики в Парижі: «Назовні – твої успіхи (головно з хором), а внутрі – утома й Сагара. Проблеми припікають, бовтаєшся в пісках непевности, а оаз немає» [11, с. 1]. А тут ще додався запланований на 4 вересня з'їзд українських музикологів у Мюнхені, які мали, серед іншого, обговорити найважливіше питання – створення музично-мистецького журналу й ряд концертів хору, а з вересня – викладацька робота: дві години на тиждень музичної палеографії для молодших студентів, дві години – «стилістика вокальної поліфонії 16 ст.» – для старших, яку викладав професор Смаєрс. Це було певне визнання його високої професійної кваліфікації, оскільки розглядалися кандидатури відомих фахівців у цій галузі, зокрема Ловінський, Ленартс (Бельгія) та ін. [24, с. 267]. Окрім того, тривала праця з підготовки до друку двох збірок мотетів Жоскена Депре, дописи до бельгійської та німецької енциклопедій, наукове керівництво студентськими працями, коректа власної статті «Літургійна музика візантійсько-словянського обряду», «писання викладів» і переписування партитур для хору. Урешті додалися приємні клопоти і в особистому житті: 30 грудня 1958 року М. Антонович бере шлюб з 24-літньою голландкою Карлою – милою, лагідною дівчиною, яка спеціально почала вивчати українську мову з поваги до свого нареченого.

Лише через рік, у вересні 1959 року, М. Антоновича зарахували на постійну працю в університеті «науковим працівником». Він навіть сподівався, що згодом зможе викладати візантійську та українську літургійну музику, а «поки що збираю матеріяли (деякі на кошт університету) і для університетської (музикологічної) бібліотеки» [13, с. 1] – радів М. Антонович. Справді, Музикологічний інститут в Утрехті, що мав «досить поважний фонд для мікрофільмів», розпочав збірку джерел з давньої української музики саме завдяки М. Антоновичу. Тож надходять офіційні листи, зокрема до пані Кошиць, яка погодилася зробити мікрофільм з Обіходу Києво-Печерської лаври, «Простопінія» о. Хоми, Ірмологіону Тяпецького, до митрополита Іларіона, який мав «бемолярний» Ірмолой 1682 року, до П. Маценка з проханням зробити мікрофільми з праць Ф. Стешка, до А. Вирсти про праці російських дослідників – І. Вознесенського, В. Металлова, С. Смоленського та інших, «Історію української музики» М. Грінченка, замовляють київське факсимільне видання «Граматики...» М. Ділецького тощо. Паралельно тривають пошуки джерел – «Я тут не маю ні одної праці з галузі історії церковної музики. Це жах! Навіть Б. Кудрика не маю» [14, с. 2].

М. Антонович згадав цікавий факт, що Утрехтський музикологічний інститут хотів замовити з Москви мікрофільми кількох Ірмолоїв і друкованих праць російських дослідників. «І уявіть собі, що навіть друкованих праць не дали сфільмувати <...>. Усе, що вдалося сфотографувати, – це праця І. Вознесенського про «великий знаменний розспів» та В. Металлова про російську семіографію <...>. Яка страшна вирахованість, консеквентність до кінця, до злочину!» [19, с. 1], – писав обурений М. Антонович.

Нотні збірки дозволили продовжити роботу в розпочатому напрямку. Так, аналізуючи мелодичний матеріал ірмосів, М. Антонович намагався його систематизувати, щоб згодом провести порівняльні студії з візантійськими джерелами. Ця праця лягла в основу його доповіді, яку він виголосив на музикологічному конгресі в Зальцбурзі 1964 року. Про цей конгрес М. Антонович не залишив ширшої інформації ні у своєму щоденнику, ні в листуванні. Відомо тільки, що він був розчарований скороченням свого виступу з сорока до п'яти хвилин. Одначе ці студії привели його до важливих спостережень: «Дійшов я до висновків, за які часами самому робиться моторошно. Виходить так, що Львівський ірмолой – а точніше кажучи, його ірмоси – одинокі до-

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

держали ключа, за яким можна розв'язати проблему гласів у візантійській музиці та збудувати міст між літургічною практикою і старою візантійською музичною теорією. Я пустився "проти струї" <…>. Цього разу здається, що будуть бити і свої, і чужі» [17, с. 2].

Із цього часу в дуже тактовній, але категоричній формі М. Антонович і П. Маценко (кожен зосібна) обстоювали свої концепції походження українського літургійного співу.

П. Маценко у своїх «Нарисах...» передовсім здійснив ревізію російської історіографії і вбачав це своїм основним завданням: «Наша культура – у першу чергу політика. Тому і в праці про церковну музику я відвойовую наше від захланних москвинів» [21, с. 1]. Ще на початку 60-х років XX ст. він стверджував: «Нам доводиться тепер студіювати всю масу протирічивих студій учених Московії та вчених всього світу, щоб знайти віконце до української правди. А вона дуже проста і коротка: наш спів сформувався в Києві <...>. Цікаво, проте, що спів суворо затримав старі київські основи, а почав набувати відмінних рис (редакцій) аж у добу Братств. Важливо також, що ці зміни були загальними, тому нова система – «київське знамя» – з'явилася в Києві. Тому-то я схильний наш старий спів називати українським, основну його редакцію в 14 ст. – київською (що в основі й наших ірмолоїв), але інколи – з місцевими редакціями» [15, с. 1].

М. Антонович щоразу сміливіше наголошував на візантійських коренях давньої церковної музики. Його доповідь на Зальцбурзькому конгресі, що вийшла друком аж 1969 року під назвою «Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики», оперта на сучасну західну історіографію – праці Е. Вернера, Е. Веллеса, О. Гомбоші, А. Свана, Е. Кошмідера, О. Странка, Г. Тільярда та ін. У ній М. Антонович не лише простежив генетичний зв'язок української літургійної музики з візантійською, досліджуючи тетрахордову будову літургійних мелодій, дуалістичну теорію іхосів, яка сформувалася у візантійській теорії і, за його твердженням, «безперечно прийшла в українську музику з Візантії та до сьогодні збереглися в українському Ірмолої, принаймні як рудимент чи залишкова форма» [23, с. 43]. Він підкреслював важливість вивчення українських Ірмолоїв як надзвичайно цінного джерела не лише для української, але й ширше – візантійської та слов'янської музики при дешифровці давніх візантійських і слов'янських невменних записів.

Дискусію з П. Маценком М. Антонович продовжив у розлогому листі, де проаргументував свою позицію: «Генетично українська музика споріднена з візантійською, а "українськість" у літургійну музику прийшла разом зі способом виконання та особливостями мовної метро-ритміки. Наші літургічні мелодії стали українськими вже через традиційний, український спосіб їх виконання <…>. І ось видається мені, що в багатьох співах із системи осьмох гласів українськість мелодій базується на (далеко дальше йдучих) перемінах цього рода, на ритмічних модифікаціях, опертих почасти на "старословянську" (староукраїнську) й новоукраїнську мовну ритміку і на український (а не орентальний) спосіб виконання цих мелодій, що в свою чергу причинився до дальших перемін в мелодиці й ритміці, дальше відходив від своїх візантійсько-орентальних первовзорів <...>. Ідеться тут тільки про генетичне споріднення, і в цьому спорідненні я чим раз більше впевнююся так на підставі студій візантійської музики, як і на підставі історії церкви» [20, с. 1]. М. Антонович обстоював думку про безпосереднє перенесення літургійних наспівів з Візантії, які зберегли свої головні музично-стилістичні ознаки і, зафіксовані в українських нотолінійних Ірмолоях, залишилися «зовсім або майже зовсім» незмінними.

П. Маценко остаточно заманіфестував власну методологічну позицію у своїх «Нарисах до історії української музики». Віддавши до друку власну книжку, він писав до М. Антоновича: «Ото вже коли її дістанете, то готуйтесь відтепер, щоб серце могло витримати. А це тому, що я йду; мені, здається, – зовсім іншою дорогою, у справі пізнання нашого церковного співу, його родоводу» [21, с. 1]. У своїх «Нарисах...» П. Маценко категоричний: «Первісне християнство, а з ним і церковний спів, при-

www.etnolog.org.ua

йшли в країну не з Візантії чи з Візантії через Болгарію, а з Близького Сходу, і що формально основою українського церковного співу мусіла бути народна музична творчість з додатками зразків співів Малої Азії» [29, с. 45]. З Візантії український церковний спів запозичив осьмогласся, форми співу «і напевно мелодичні його зразки», частина з яких одразу «заллялася» народнопісенним змістом, інша – «перебудована і пристосована до українського сприймання» [29, с. 119].

Мабуть, аналізуючи наукові гіпотези обох музикознавців, більш слушним буде говорити не про «відірваність паралельних напрацювань» (за О. Гнатишин [4]), а, навпаки, про паралельну працю, але оперту на методологічно відмінні засади, що, у висліді, привело до формування різних концепцій. Очевидно, що їх праці, які вийшли друком у десятиліття шістдесятих, не були і, враховуючи ідеологічні мотиви, не могли бути введені в Україні в науковий обіг. Але й українська музична медієвістика як окремий науковий напрям продовжила «дорадянські» музично-історичні пошуки лише в 70-х роках XX ст. з появою досліджень О. Цалай-Якименко, Н. Герасимової-Персидської, Ю. Ясіновського, Л. Корній, А. Конотопа тощо. «На той час іще неможливо було вести об'єктивні дослідження, пов'язані зі встановленням хронологічних і географічних меж зазначеного явища», – писала О. Немкович про напрямки розвитку українського музикознавства 60–80 років XX ст. «Уявлення про ці межі поки що мали корелювати з відповідними положеннями офіційної історіографії», оскільки, за офіційною версією, «виникнення української народності здійснилося лише після занепаду Київської Русі» [30, с. 338].

У підсумку бачимо, що впродовж 60-х років на еміграції склалися дві концепції походження літургійного співу в Україні, одна з яких, у багатьох аспектах, визначила спрямування медієвістичних пошуків 70–80-х років в Україні, а інша поступово формувала систему координат сучасних наукових пошуків у цій галузі. Одна продовжувала наукові традиції, котрі перервалися наприкінці 30-х років, головним лейтмотивом яких були тези про автохтонність давнього літургійного співу, про виразний народно-пісенний вплив, що «запліднює дальший розвиток української (!) професіональної культури» (А. Ольховський) і, як наслідок, – постання «питомо української церковної музики» (Б. Кудрик) із «самостійно-національним колоритом» (М. Грінченко) і «цілковито окремим характером» (А. Рудницький). У такий спосіб українські музикознавці протидіяли «окупації культури», яку ще з імперських часів провадила Росія щодо України. «Потрібне було ім'я Русі без можливості ідентифікувати автентичні культурні коди її першооснови», – писала культуролог Оксана Пахльовська, згадуючи про винятково заідеологізовану російську історіографію минулих століть, зокрема радянського періоду, а також «важку артилерію» світової та європейської русистики. У цьому російська музикознавча історіографія не могла складати винятку. Праці Д. Разумовського, С. Смоленського, В. Металова, А. Преображенського, І. Вознесенського, М. Бражнікова та інші створили дуже поважний корпус наукових досліджень давньої руської доби, були авторитетні й відомі на Заході і, безумовно, впливали на формування уявлень західного світу про історію та музичну культуру Русі. А поступове ототожнення Заходом Київської Русі з Росією в підсумку руйнувало хронологічні межі української культури, відсікаючи життєво необхідний для фунціонування «культурного організму» пласт історії. Так, О. Шуміліна у своїй монографії «Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій)» зазначає: «У роботах російських дослідників практично до сьогодні українські території визначаються як "южнорусские", внаслідок чого українська партесна творчість одержує визначення "южнорусской традиции"» [33, с. 12]. П. Маценко був найбільш запеклим опонентом російських медієвістів, часто на них посилався, хоча «у тих працях багато такого, що годі погодитись, а все ж люди працювали поважно, маючи на увазі тогочасні основи дослідження» [16, с. 1]. Тому проблема походження церковного співу мала для українських музикологів не лише музикознавчу, але й ширше – історичну, та навіть політичну вагу.

www.etnolog.org.ua

Прагнення повернути коріння власної ідентичності, оборонити «загрожену культуру» спонукало українських музикологів до ревізії російської історіографії та протиставлення їй власної візії історико-культурних процесів у Київській Русі, у тому числі й історії найдавнішого пласту професійного музичного мистецтва – церковного співу. Однак, намагаючись завадити цілеспрамованому процесу «деконструювання» української культури, еміграційні музикознавці не могли протиставити науковій «вазі» своїх опонентів ні кількісно, ні якісно відповідних праць. Наголошування на народно-пісенних впливах у літургійній музиці як аргументу на підтвердження власної ідентичності система використала, як видається, знову ж таки на свою користь, намагаючись поступово елімінувати наукові пошуки в цій галузі із загальноєвропейського дослідницького русла.

Дуже показово, що 1964 року в Радянській Україні з'явилися «Нариси з історії української музики» [5], повністю позбавлені церковної музики; натомість уся увага була приділена виключно народній пісні. І в цьому полягала стратегічна мета – «деконструкція європейської природи української культури з боку Росії відбувалася шляхом відчуження елітарного її шару» [32, с. 76].

«Західні дослідники дотримувалися правильної точки зору, що найдавніший етап розвитку церковної музики в Київській Русі є нічим іншим, як грецькою музикою у слов'янських мовних шатах, – підсумував здобутки західної наукової школи відомий візантиніст і палеославіст Крістіан Ганнік. – Далеко не всі російські музикознавці XX ст. прийняли цей погляд. Формування знань змінювалося поступово» [25, с. 38]. Тому праці М. Антоновича, хоча й кількісно нечисленні, мають особливе значення як такі, у яких вивчення найдавнішого пласту нашої професійної музики природно повертається в європейський науковий дискурс. У його листах виразно бачимо, як поступово, на основі засвоєння наукових здобутків західної історіографії, він усвідомлює український церковний спів як органічну частину візантійсько-словянської культурної спадщини зі збереженим візантійським музичним осердям і в подальшому своєму розвитку. На важливість такого розуміння вказує і К. Ганнік: «Визначення візантійських і поствізантійських джерел слов'яно-руського церковного співу на українських землях допоможе глибше й ґрунтовніше оцінити важливу роль України як середовища культури та посередника між Південно-Східною та Східною Європою» [25, с. 43].

Із часу, коли в листах з'явилися міркування М. Антоновича, минула понад половина століття, і сьогодні, з перспективи часу, можемо поглянути на життєздатність обох наукових концепцій. Зважаючи на всю складність провадження наукових пошуків, звернених у тисячолітню давнину, аналізуючи величезний корпус історіографії української, російської і світової медієвістики, сучасна дає обережну відповідь у формі риторичного запитання: «Та чи так вже й далеко руські мелодії відійшли від грецьких оригіналів і чи не зберігалося тут грецьке музичне осердя? Мабуть, що так. У всякому разі, такий підхід формулює нові горизонти наукових досліджень, основним *motto* яких стає візантійсько-слов'янська спільність» [34, с. 366].

---

[1] *Вирста А.* Візантійські витоки середньовічної духовної музики в Київській Русі / перекл. з рос., підгот. до друку Ю. Ясіновський // Українська музика. – 2013. – Чис. 3. – С. 17–18.

[2] Праця тривалий час уважалася втраченою і вперше була опублікована 1992 року у збірнику на пошану Павла Маценка.

[3] В оригіналі – Веллеша.

[4] *Гнатишин О.* Концептуальність у дослідженні української церковної музики П. Маценка: від аналізу Ірмолоя до генези явища // Культура України. – Харків, 2014. – Вип. 45. – С. 254.

[5] *Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О.* Нариси з історії української музики. – Київ, 1964. – Ч. 1.

www.etnolog.org.ua

1. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 2 жовтня 1953 року, Кембридж, автограф, 2 арк.
2. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 8 березня 1955 року, авторизований машинопис, 2 арк.
3. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист П. Маценка до М. Антоновича від 16 березня 1955 року, 1 арк.
4. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 22 вересня 1955 року, авторизований машинопис, 1 арк.
5. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист П. Маценка до М. Антоновича від 17 жовтня 1955 року, авторизований машинопис, 1 арк.
6. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист М. Веліміровича до М. Антоновича від 6 березня 1956 року, Вашингтон, машинописна копія, 1 арк.
7. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 29 березня 1956 року, Утрехт, авторизований машинопис, 2 арк.
8. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист П. Маценка до М. Антоновича від 25 жовтня 1956 року, машинописна копія, 1 арк.
9. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист П. Маценка до М. Антоновича від 5 грудня 1956 року, Вінніпег, авторизований машинопис, 1 арк.
10. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист М. Антоновича до П. Маценка від 16 грудня 1956 року, Утрехт, машинописна копія, 1 арк.
11. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 6 серпня 1957 року, авторизований машинопис, 1 арк.
12. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 8 березня 1958 року, Утрехт, автограф, 2 арк.
13. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист М. Антоновича до П. Маценка від 26 вересня 1959 року, авторизований машинопис, 1 арк.
14. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 19 листопада 1962 року, автограф, 2 арк.
15. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист П. Маценка до М. Антоновича від 1 грудня 1962 року, Вінніпег, 1 арк.
16. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист П. Маценка до М. Антоновича від 31 травня 1963 року, Вінніпег, авторизований машинопис, 1 арк.
17. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 30 березня 1964 року, автограф, 2 арк.
18. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист А. Вирсти до М. Антоновича від 5 листопада 1965 року, авторизований машинопис, 1 арк.
19. Інститут церковної музики УКУ (Львів), архів М. Антоновича : Листування, лист М. Антоновича до П. Маценка від 15 червня 1967 року, машинописна копія, 1 арк.
20. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист М. Антоновича до П. Маценка від 1 вересня 1967 року, авторизований машинопис, 2 арк.
21. Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, лист П. Маценка до М. Антоновича від 22 вересня 1967 року, Роблін, авторизований машинопис, 1 арк.
22. *Антонович М.* Візантійські елементи в антифонах української церкви // Musica sacra. – Львів, 1997. – С. 21–38.
23. *Антонович М.* Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики // Musica sacra. – Львів, 1997. – С. 39–55.
24. *Антонович М.* Щоденник. – Автограф та авторизований машинопис. – Архів М. Антоновича : Листування. – Інститут церковної музики УКУ, Львів.
25. *Ганнік К.* Слов'яно-руський церковний спів і його візантійські джерела // Καλοφωνια : Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів, 2002. – Ч. 1. – С. 37–45.
26. *Грінченко М.* Історія української музики. – Київ, 1922. – 278 с.
27. *Карась Г.* Публіцистика та музикознавча спадщина Осипа Залеського : жанри, напрями, здобутки // Записки НТШ. – Т. 267 : Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 2014. – С. 178–201.

ИЭФ НАН Украины

www.etnolog.org.ua

28. *Кудрик Б.* Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995. – 128 с.
29. *Маценко П.* Нариси до історії церковної музики. – Роблін, 1968. – 152 с.
30. *Немкович О.* Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін. – Київ, 2006. – 534 с.
31. *Ольховський А.* Нарис історії української музики / підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній. – Київ, 2003. – 512 с.
32. *Пахльовська О.* Проблема спадщини в українській культурі та форми її імперської експропріації // Ave, Europa! Статті, доповіді, публіцистика (1989–2008). – Київ, 2008. – С. 61–82.
33. *Шуміліна О.* Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій) : монографія. – Донецьк, 2012. – 299 с.
34. *Ясіновський Ю.* Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. – Львів, 2011. – 468 с.

SUMMARY

The formation of scientific concepts of the liturgical singing in Ukraine origin through the epistolary heritage of two Ukrainian musicologists, who have developed their ideas in emigration, is investigated in the article. They are M. Antonovych and P. Matsenko. We consider that the epistolary legacy is a non-public, archived part of scientific work, which is so important part as a scientific publication. If the latter one confirms *a fact*, that has happened, epistolary heritage shows *the process* of scientific ideas, hypotheses creation, their unification into entire system, combining personal, academic, social, political and artistic lines.

It concerns the postwar studies of ancient Ukrainian liturgical music in emigration, and facts that proved their existence, based on a chain of articles by Myroslav Antonovych, written in the 1960s, and *Essays on the History of Ukrainian Church Music* by P. Matsenko, edited in 1968. These published works confirm that emigratory musicologists have continued research in the area, which has suffered a period of stagnation in early postwar decades in Ukraine. They also show that during the 1960s two concepts of the liturgical singing origin in Ukraine have been developed in emigration. P. Matsenko and M. Antonovych are known as their authors. One of them has defined the direction of medieval searches in the 1970s–1980s in Ukraine in many ways. The thesis on the ancient liturgical singing nativity has become their main burden. Another concept has defended the idea of a direct transference of liturgical chants from Byzantine Empire. They have kept their main musical and stylistic characteristics. They are recorded in Ukrainian *Hirmologion* and have remained almost invariable. This conception has gradually formed the whereabouts of modern scientific research in this area.

Therefore, the works of M. Antonovych, though few in number, are believed to be particularly important as those, where the study of the most ancient layer of our professional music naturally returns to European scientific discourse. In his letters we clearly see how gradually, based on scientific achievements of Western historiography mastering, he realizes Ukrainian church singing as an organic part of the Byzantine-Slavonic cultural heritage with the preserved Byzantine musical core and in its further development.

Keywords: M. Antonovych, P. Matsenko, Ukrainian emigratory musicology, Byzantine sources, ancient Ukrainian liturgical music.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

УДК 783.3+78.087.68]:781.6

Ірина П'ятницька-Позднякова
(Миколаїв)

АНАЛІЗ СТРУКТУРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ МУЗИЧНОГО МОВЛЕННЯ ІВАНА КАРАБИЦЯ НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ХОРУ, СОЛІСТІВ ТА СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ «САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСНЕЙ»

У статті проаналізовано Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісней» українського композитора Івана Карабиця, виявлено структурні елементи музичного мовлення композитора, що дозволило осягнути його ціннісні виміри.

Ключові слова: метод семантичного аналізу, структурні елементи музичного мовлення композитора.

В статье сделан анализ Концерта для хора, солистов и симфонического оркестра «Сад божественных песней» украинского композитора Ивана Карабица, выявлены структурные элементы музыкального языка композитора, что позволило осознать его ценностные уровни.

Ключевые слова: метод семантического анализа, структурные элементы музыкального языка композитора.

The Concert for Choir, Soloists and Symphonic Orchestra *The Garden of Divine Songs* by the Ukrainian composer Ivan Karabyts is analyzed in the article. The structural elements of the composer musical speech are revealed. It has given an opportunity to comprehend his value dimensions.

Keywords: the semantic analysis method, structural elements of composer musical speech.

Аналіз різних структурних елементів музичного мовлення в контексті цієї статті здійснено на прикладі одного з ранніх творів І. Карабиця – Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісней», що перекинув місток між епохами, чим сприяв подальшим творчим пошукам стильових діалогів другої половини XX ст. з їх характерним прагненням глибокого осягнення світу крізь призму уніфікованого розуміння митця. Звернення до віддалених у часі й просторі епох із їхніми антиномія́ми, що виявилися дивовижно близькими сучасним тенденціям за своїми духовними цінностями, сприяли появі неотенденцій [20, с. 291], що дозволили порушити доволі складні питання, завуальовані в метафоричний підтекст.

Цей діалог індивідуального з узагальненим отримав своє втілення на рівні музичного мовлення Івана Карабиця, який у складні для української музичної культури часи звернувся до жанрової моделі барочного концерту з його характерною поліфонічною фактурою, застосуванням різних типів кантових побудов [8, с. 95], музично-риторичних фігур, тембральних характеристик окремих інструментів, що набули символічного значення. Це дозволило актуалізувати як глибинні інтонаційні структури, що є віддзеркаленням психосемантики певного історико-культурного часу, так і особистісний вимір музично-мовної свідомості як прояв конкретної музичної культури. При цьому відбувся процес трансформації узуального (знаково-символічного) в особистісно-індивідуальне (образ-знак), де співіснують домінантні й додаткові смислові виміри.

Звернення І. Карабиця до творчості Г. Сковороди, «засновника філософського кордоцентризму», носія «космічної свідомості» [18], який утілив у своїй творчості ментальні риси української культури, було не випадковим, адже саме його творчість як «остання розкішна квітка старого життя, світогляду українського народу» [18] суттєво вплинула на формування свідомої позиції композитора, якого полонила «своєрідна мелодика староукраїнської лексики і мудрість та невмирущість відстояної в століттях думки» [3, с. 18]. Композитор наголошував, що був надзвичайно захоплений «піднe-

www.etnolog.org.ua

сеним складом його думок і почуттів» і «самою особистістю філософа» [3, с. 18], який органічно поєднував старослов'янську й живу українську мови та церковнослов'янську лексику, що й надало його поезіям особливого колориту та звучання. Можливо, ця особливість соковитої, виразної мови поета-філософа надихнула І. Карабиця звернутися до текстів збірки, де за допомогою різножанрових мініатюр (віршів, пісень, панегіриків, псальм, гімнів) було висловлено роздуми про сенс людського життя.

Окремі аспекти хорового концерту втілилися в наукових розвідках багатьох дослідників. Зокрема, на смисловій парадигмі жанрової моделі барокового концерту, що мав прояв на рівні вільної композиційної структури частин та діалогічності викладу матеріалу, наголошувала Л. Рязанцева [10]. Необарокові пріоритети концерту розкрито в аналітичних працях А. Терещенко [14] та Л. Мельник [8], а різнопланову «змішаність» стилістики хорового концерту відзначила І. Таркова [15]. Аналіз символічних складових концерту розкрито в монографії Л. Кияновської. Дослідниця співвідносить їх і з «традицією християнської догматики й обрядовості, і з бароковою системою риторичних фігур, і з архетипами українського фольклору» [7, с. 129]. Незважаючи на різні аспекти аналізу твору І. Карабиця, у них наголошується на тому, що тут репрезентовано духовне споріднення з епохою бароко, але не в контексті стилістичної алюзії, а на рівні узагальнених жанрових ознак, що, поєднуючись із сучасною гармонічною вертикаллю, свідчить про зв'язок музичного тексту з традиціями інструментального концерту.

Попри те, що в сучасному теоретичному музикознавстві накопичено достатньо ґрунтовний шар аналітичних праць, де висвітлено різні аспекти хорового концерту, звернення саме до цього твору в контексті нашої статті зумовлене його особливою семантикою, завдяки чому різні музичні сфери втілено найбільш змістовно – від архетипічної до знаково-символічної, що вплинули на його смисловий вимір. Незважаючи на те, що це ранній твір композитора, у ньому найбільш яскраво репрезентовано ознаки індивідуального стилю, а елементи музично-граматичної системи, реалізовані на рівні структурних елементів музичного мовлення, набули свого розвитку в подальших опусах. Серед них – колористичність музичної тканини, її інтенсивна політембральна лінійність, особливе відчуття барви звука («підсвічування», «мерехтіння») [7, с. 98], семантична насиченість інтонаційних структур, метроритмічна просторовість тощо.

Перш ніж звернутися до власне хорового концерту І. Карабиця, є сенс згадати, що саме напередодні святкування 250-річчя з дня народження Г. Сковороди в 1971 році було видано лірико-епічну поему-симфонію П. Тичини «Сковорода». Новаторство складного синтетичного жанру поеми-симфонії відобразилося не лише на рівні форми, що побудована на зразок монументальної музичної (чотири частини – «Allegro giocoso», «Grave», «Risoluto» та «Finale»), але й внутрішньої драматургії з притаманною їй різновекторністю сюжетної лінії, поліметричністю й складним темпоритмом частин твору, поліфонією лейттематизму образів тощо. Знайомство із цим напрочуд яскравим літературним твором мало великий вплив на композитора, оскільки в ньому органічно поєдналися поліфонія думки й лейтмотивні обертони образу «мандрівного філософа», реалізувалася досить складна сюжетна канва, що містить як вертикаль, так і динамічну горизонталь, яка розгортається завдяки концептам-образам, наприклад смерті, зради, страху, болота, чорноти та ін. Це дозволило осягнути внутрішній світ Григорія Сковороди в «триєдності Буття», де наявне «бренне, текуче та безкінечне». Саме ці глибинні виміри допомогли композитору Івану Карабицю передати світовідчуття Г. Сковороди, де взаємодіють макро- (всесвіт), мікро- (особистість) та знаково-символічний (біблійний) світи, крізь призму власного музичного мислення.

Сакральний простір збірки Г. Сковороди «Сад божественних пісень, що проросли із зерен Святого Письма», текст якої було покладено в основу хорового концерту І. Карабиця, також розгортається різновекторно та має як вертикаль (від земного до небесного, від дольного до горнього), так і горизонталь (духовне вдосконалення). Однак таке протиставлення не поляризоване, а має взаємообумовлений характер, роз-

ЭКЗЕМПЛЯР

www.etnolog.org.ua

криваючи пошук «шляху» в майбутнє, що позбавлене «марноти світу» й гріховності. Прагнення осягнути ці глибинні виміри через власне музичне мислення, відчути живий імпульс тієї доби крізь призму світовідчуття мандрівного філософа дозволило композитору переконливо відтворити прихований у текстах Г. Сковороди одухотворений світ. Про це свідчить драматургійна основа концерту, що побудована за аналогією до поетичного тексту, де простежується той самий вектор у зображенні різних концептуальних образів: від «серця» як процесу самопізнання, крізь «життєві бурі» та «море світу», до пошуку «чеснот».

Композитор мислив сковородівську символіку як «питому прикмету українського духу», з її соковитими образами, чеснотами та «вадами людських різнопутій» у триєдності Буття, де природа, людське серце та Біблія «є тими трьома "книгами", читаючи які, людина може пізнати єство речей» [18], а відтак – і себе саму. У такому органічному сплаві християнських догматів з українськими архетипічними образами й виник символ серця (кордоцентричність) як осереддя божественної сутності людини, як основа християнської моралі, як радість та джерело безсмертя.

Художній простір «Саду божественних пісень» Г. Сковороди – це семіотично насичений культурний текст, у якому віддзеркалено як реалії земного тогочасного життя, так і духовні прагнення, утілені в Слові. Ключовим образом усієї збірки був образ Саду як символічного поля, у якому проростуть «зерна» Життя. Із «зернини-епіграфа», що апелює до біблійної мудрості, «проростає» істина моралі й чеснот, котра плекає й формує внутрішній світ людини, її духовний мікрокосм. Концепт «зерна» має символічні корені, а в розумінні Г. Сковороди – позначає «думку», що зринає в його творчості тоді, коли йдеться про ментальні речі. На це звертає свою увагу й такий дослідник творчості поета, як Л. Ушкалов, наголошуючи, що Г. Сковорода називав «Божим садом» «умиротворену людську душу» [1] й порівнював Біблію із чудесним садом, «оточеним непролазними чагарниками». При цьому «життя» для нього набуло концептуального значення й окреслило стрижень усієї збірки як композиційно, так і символічно. Це знайшло своє відображення в художніх образах квітучого саду (пісня 3), зеленої діброви (пісня 12), уквітчаного поля (пісня 13) та символах, зокрема барвистої веселки (пісня 16), верби над водою (пісня 18) тощо.

Кожна пісня збірки Г. Сковороди [11] має епіграф-зерно як своєрідний смисловий код, що виконує функцію символічного «зерна», з якого мають прорости чесноти людства. Джерелами епіграфів збірки Г. Сковороди є тексти, узяті зі Святого Письма, Старого та Нового Завітів. Навіть самі тексти пісень містять цитати з канонічних книг Біблії, зокрема Євангелія, Псалтирів, Апостольських послань Петра й Павла, книг пророків – Даниїла, Ісаї, Іони, Захарії, Єремії та неканонічної книги Ісуса – сина Сірахового, текстів православних богослужінь та молитов Церкви [17]. Звернення до біблійних текстів у збірці Г. Сковороди є органічним, адже творчість мандрівного філософа засвідчує злиття його свідомості з Біблією, що «утворена Богом зі світлих і таємних образів» і є «найдосконаліший та наймудріший орган» [19, с. 119]. Зокрема, епіграф із Псалтиря – книги молитов, що є «зерном» християнської моралі, з якого «проросли» нові тексти християнського богослужіння, узятий до кількох пісень, зокрема до 23-ої, на текст якої написано п'яту частину хорового концерту І. Карабиця.

Драматургійна єдність усього концерту І. Карабиця заснована на наскрізному розвитку форми. Концерт розпочинає соло тенора, що сприймається як своєрідний зачин, мелодика якого спирається на мелос українських ліричних пісень і старовинних кантів, а імпровізаційний характер і вільний плин мелодії подано в дусі думових речитацій. Соло тенора покладено на текст 13-ої пісні збірки Г. Сковороди «Ах поля, поля зелены…», що в оригіналі має таку помітку: «Из сего [зерна]: Изыдите от среды их... Прійди, брате мой, водворимся на селѣ. Тамо роди тя мати твоя (Пѣснь пѣсней)» [12, т. 1]. У поетичному тексті реалістично зображено квітучу природу з її «зеленими полями», «кучерявими лісами», «травистими берегами» та «чистими потоками». Пейзажна лірика просякнута символікою й одухотвореністю, що складають

www.etnolog.org.ua

одну з естетичних засад складного художнього хронотопу поета, за допомогою якого він прагне осягнути людину і світ. Проте в тексті пісні існує й інший, алегоричний, сенс природи – «обробленої», якою є праведна душа людини, адже «у єдності з природою виявляється єдність людини із самою собою» [6, с. 101]. Соло тенора, що має характер вільної імпровізації з нерегулярною метричною пульсацією, змінює звучання флейти з авторською позначкою «*pastorale*» й нагадує сопілкові награвання. Рельєфний діалог тенора й флейти є своєрідним персоніфікованим образом мандрівного філософа, що має філософсько-споглядальний характер. Епізод завершується хоровим *tutti*, де поступове нашарування різних голосів на одній голосній з нюансу *p*, крещендуючи до *ff*, згасає луною на *pp*.

Наступний епізод розпочинає дует тенора й баса на текст пісні № 10 «Всякому городу нрав і права», що переносить уяву з «квітучого поля» в межі «світу». Літературний текст пісні є яскравим взірцем барокової культури, квінтесенцією народної мудрості, що, на думку Л. Ушкалова, набула форми філософської притчі. Завдяки синтезу книжної та народної мов пісня легко сприймалася, що сприяло появі великої кількості наслідувань як «фольклорного, так і книжного характеру» [6, с. 24], а згодом стала основою різних кантів. У тексті пісні використано чотиристопний дактиль, проте її лексика апелює до усної народної творчості, у якій «вирує» жива народна мова («в свете дума», «трещит голова», «чистий хрусталь» тощо). Як зазначає дослідник – архієпископ І. Ісіченко [4], текст пісні «Всякому городу нрав і права» у рукопису, що був збережений М. Ковалинським, мав епіграфом латинський вислів «Solum curo feliciter mori» («Дбаю лише про те, щоб щасливо померти»). Однак, як зазначає дослідник, після друку збірки пісень Г. Сковороди епіграф було змінено, що призвело до зміщення семантичного акценту, відповідно до якого увага зосереджується на «проростанні зерна божественної мудрості» в душі людини, котра живе серед спокус світу: «Блажен муж, иже в премудрости умрет и иже в разумѣ своем поучается святынѣ» (Сирах 14:21). Життя, на думку філософа, має бути зорієнтоване на чесноти, які слід плекати в собі, адже «лучше час честно жить, неж скверно цѣлый день».

І. Карабиць використав з тексту пісні тільки першу строфу та останній рядок, де рефреном звучить думка поета – «Как бы умереть мне не без ума», чим протиставляє тогочасному безладдю моральні чесноти й ідеали, сумління й «добре серце», що мають стати критеріями цінності людського життя. Не тільки поетичний текст відомої псальми, але й мотив, що був досить популярним завдяки його обробці М. Лисенком, композитор І. Карабиць свідомо змінює, хоча й трактує в дусі необарокових тенденцій свого часу. Перші рядки пісні «Всякому городу нрав і права» звучать у виконанні дуету тенора й баса, де в квінтові й октавні звучання інкрустовані гострі дисонанси, що асоціативно апелюють до «низового» [8, с. 95] бароко. Дует солістів органічно вплітається в хоровий унісон, що поступово набуває багатоголосного звучання й завершується фугато. Вокальна й інструментальна партії між собою співвіднесені, а їхнє чергування має чітку строфічну квадратність. Перша частина завершується фразою «А мнѣ одна только в свѣтѣ дума, Как бы умерти мнѣ не без ума», що звучить у хоровому розкладі з контрастними секундовими й квартовими співзвуччями. Однак у другому проведенні ця думка розгортається в оркестровому викладі з виразними секундами в кульмінаційних акордах, а в третьому – набуває імітаційного проведення.

В основу другої частини концерту покладено тексти двох пісень збірки Г. Сковороди – «Чолнок мой бури вихр шатает…» (Пісня № 29)[2] та «Видя житія сего я горе…» (Пісня № 17)[3]. Композитор не випадково звернувся до тексту 29-ої пісні збірки Г. Сковороди, де знову виникає образ моря, але цього разу воно постає у вигляді стихії, що як «вихр шатает» та «выспрь вергает». Загалом образ «моря», на думку багатьох учених [16, с. 65–66], був досить поширеним у літературі українського бароко й набув різноманітних метафор, зокрема «глибокого моря», «моря сліз», «моря пристрастей», «моря гріхів», «моря Божої хвали», «моря істини» тощо. У творчості Г. Сковороди цей образ найчастіше постає як небезпечний і зрадливий, як «море сві-

www.etnolog.org.ua

ту», що відповідало його глибокій релігійній свідомості, просякнутій духовним зв'язком з біблійною мудрістю про світ та природу людини. Алегоричні образи органічно співіснували у внутрішньому духовному вимірі філософа, а «шлях» до духовного прозріння мав своїм дороговказом образ Христа як життєдайну силу, прообраз досконалості та чеснот, як символ смерті «зовнішньої людини» й воскресіння "людини внутрішньої"» [12]. Саме тому цей образ є небезпечним, спокусливим та зрадливим «морем світу», що став своєрідною алегорією тогочасної спотвореної гріховністю дійсності, котрої уникав Г. Сковорода.

Внутрішній світ вільної, позбавленої зовнішніх умовностей особистості філософа був близьким композитору І. Карабицю, який досить тонко відчув і відтворив його засобами барокового письма. Однак якщо літературна основа пісні має біблійний підтекст, то в концерті емоційний вектор спрямовано на внутрішні переживання особистості як складний процес пошуку власного «Я» на духовному рівні: «Ах нѣсть мнѣ днесь мира! И нѣсть мнѣ навклира. Се мя море пожирает!». Тому використання в другій частині концерту текстів різних пісень є невипадковим, адже вони за своїм змістовним наповненням передають експресію відчуття життєвої бурі, що вирує навколо.

Тематизм лірико-драматичного соло тенору, що звучить на фоні оркестрової звукозображальності, побудований на музично-риторичних фігурах, характерних для музичної естетики бароко, як-от: фігури «suspiration», що підсилюється оркестровим звучанням та фактурною насиченістю, тритонові ходи (фігура «passus duriusculuc»), що ніби виростають з фактурно насиченої оркестровки, хроматизований мелодичний поступовий висхідний рух, що завершується колоритним септакордом на тремоло («Се мя море пожирает!») зі збільшеною квартою в низькому регістрі оркестру та ін. У контексті барокової естетики яскравий епізод прочитується як втілення ідеї протистояння спокусам зовнішнього світу, котра органічно продовжує хорове фугато «О горе сущим в нём!» [17; 18] як найбільш емоційно напружений фрагмент, що завершується діалогом хору й соліста-тенора. Хорова фактура неоднорідна й динамічна, з елементами діалогу між голосами.

Наприкінці другої частини звучить хорове фугато на слова з 19-ої пісні «Ах ты, тоска проклята! О докучлива печаль! Грызеш мене измлада, как моль платья, как ржа сталь. Ах ты, мука, люта мука!» [19; 20], що, на нюансі від *mp* до *pp*, сприймається як звучання внутрішнього голосу, котрий прагне знайти душевний спокій у вирі життєвих потрясінь. Напрочуд виразними є квінтові стрибки й поступові низхідні секундові інтонації, що сповнені внутрішньої напруги.

ІІІ частина концерту І. Карабиця написана на слова 12-ої пісні збірки «Не пойду в город багатий…»[4]. Соло баса, що уособлює духовну міць, висловлює глибоку думку про пізнання себе, яку підхоплюють спочатку тенори й альти, а потім – увесь хоровий склад [21–24]. В імітаційному проведенні досягається кульмінація в динамічному, багатоголосному викладі, що може бути потрактовано як квазіпартесний виклад. Наступний пасторальний епізод [25–27], у якому звучить флейтове соло на фоні витриманих квінт, завершується хоровим фугато «Не хочу ѣздить на море…» [28], що на фоні оркестрового супроводу набуває кульмінаційного моменту («Не хочу городов, не хочу чинов») [29–32] і сприймається як вольове ствердження позиції героя, котрий не піддався спокусам і життєвим звадам. Композитором використано різні техніки голосоведіння, зокрема гомофонну, імітаційну, однак переважає фуговане викладення.

Зображення природи є уособленням свободи духу та внутрішньої гармонії, що наділяє життєдайними силами, дарує спокій і «радість серця»: «О дуброва! О свобода! В тебѣ я начал мудреть, До тебе моя природа, в тебе хощу и умрѣть». Композитор досить тонко відчув маркованість використаних поетом образів природи й стихії моря, що в поезіях Г. Сковороди набувають метафоричного значення. Наступне проведення хорових та інструментальних епізодів завершується яскравою кульмінацією, де в контрастному гомофонно-гармонічному викладі з акордовою фактурою оркестру

www.etnolog.org.ua

озвучено основну думку поета про життєдайну силу природи [36–38]: «О дуброва! О свобода!..». Насамкінець пролунає короткий флейтовий імпровізаційний мотив на фоні витриманого звука, що виллється унісонним звучанням в оркестровій коді. Загалом у цій частині композитор застосував доволі багату палітру поліфонічних типів фактури (на це звернула увагу Л. Кияновська [7, с. 135]), що спрямовано на розкриття смислового виміру поетичного тексту, який під впливом музичних засобів також набуває трансформацій.

Лірико-філософською кульмінацією хорового концерту є четверта частина, в основу якої покладено текст 22-го вірша збірки Г. Сковороди[5]. Поетичні рядки про «смерть», яка спіткає всіх, хто марнує життя, узято з тексту 10-ої пісні збірки й уведено в кульмінацію четвертої частини концерту – символічне повернення матеріалу концерту до початку, своєрідна матеріалізація концепту «кола», котрий у творчості Г. Сковороди мислився як символ, що «приховує в собі безмежне колесо Божої вічності» [17]. Композитор свідомо доручає внутрішній драматичний монолог тембру жіночого альта [39], що звучить після фугатного оркестрового вступу, побудованого на розспівній музично-риторичній фігурі хреста, має лірико-драматичне забарвлення й чергується з двоголосною фугою «Распростри вдаль взор твой» [41; 42]. Такий драматургічний прийом свідчить про глибоку семантику, яку композитор вклав у цей монолог, що відповідає філософській концепції поетичного першоджерела. Смислову кульмінацію альтового соло, котра співвідноситься в тексті з глибоким філософським *motto* «На коих вещах основал ты дом?», побудовано в музиці на імітаційній поліфонії, що носить піднесено-речитативний характер [43]. Хорова двоголосна фуга, що підхоплює монолог альта, відіграє роль драматургічної кульмінації, яка завершується поверненням до ляментозного соло. Особливо слід наголосити на застосуванні композитором фольклорних ритмоінтонацій, зокрема голосінь. На цю особливість музичного мовлення І. Карабиця, що може бути віднесена до «стабільних знаків стилю композитора» [7, с. 136], звернула увагу дослідниця Л. Кияновська. Таке спостереження є досить глибоким, оскільки звернення до жанру голосінь простежується в багатьох вокальних та інструментальних творах митця.

Гротескову візуалізацію й елементи звукозображальності композитор застосував у епізоді «Смерте страшна, замашная, замашная косо» [45] на слова 10-ої пісні збірки, що подана як драматична чотириголосна фуга. Зображена в тексті антитеза життя й смерті є досить глибоким розумінням сенсу Буття. Думка про те, що перед смертю всі рівні, має дуже давнє коріння, віддзеркалене в духовній практиці української ментальності. На цьому наголошував Л. Ушкалов, розглядаючи її як версію «ваніт ативного мотиву» [17], що з латинського «vanitas vanitatum omnia vanitas» у перекладі Івана Огієнка звучить як «марнота марнот» і має безліч варіантів не лише в літературній творчості, але й у народній мудрості, зокрема в українському прислів'ї «Смерть не розбирає чина, а бере селянина і дворянина» [17].

У наступний епізод для показу вихору, який розмітає «будинок з піску», що уособлює марноту «людських різнопутій», композитор уводить стрімкі висхідні пасажі, котрі спочатку завершуються треллю, а в наступному епізоді – пронизливим гліссандо, утворюючи цим майже містичний образ «смерті з косою», досить поширений у культурі «низового бароко». Після чотириголосної фуги знову звучить ліричне соло альта, до якого, ніби з глибин свідомості, долучається відлуння баса на нюансі *pp* з текстом початку 22-ої пісні «Распростри вдаль взор твой и разумны лучи» [53], що зосереджує увагу на кордоцентричному вимірі серцебуття і є глибоким об'єднуючим началом. За допомогою інтенсивного поліфонічного розвитку, представленого експресивним діалогом між особистісним, внутрішнім та зовнішнім світом, композитор досить яскраво передав майже універсальний характер філософської антитези. Показово, що метроритмічна вишуканість і мелодична імпровізаційність характеризують особистісний смисловий вимір поета, у той час як експресивна динаміка й регулярна метроритміка є уособленням зовнішнього, «марноти світу».

www.etnolog.org.ua

П'ята частина концерту створена на основі тексту 23-ої пісні[6] збірки. Звернення композитора до тексту цієї пісні є свідченням глибокого переконання в цінності життя, яке слід витрачати розумно: «Для чего ж мы жить желаем, Лѣт на свѣтѣ восемсот, Ежели мы их теряем На всякій бездѣлиц род?». Інтонаційна насиченість досягається завдяки наявності інтонаційних арок з попередніми частинами, що робить її найбільш важливою в плані загального драматургічного розвитку. Кульмінаційним епізодом є втілення думки про цінність кожної миті життя. Його виконує соло баса, до якого долучається спочатку другий, а потім – третій голоси: «Лутше час честно жить, неж скверно цѣлый день, Лутше один день свят от безбожнаго года, Лутше один год чист, неж десяток сквернен, Лутше в пользѣ десять лѣт, неж весь вѣк без плода». Тембрально розсвічена, ця думка стає важливим семантичним зерном твору, що свідчить про цінність «чеснот». Композитор використовує імітаційне й гомофонне голосоведення, що вибудовуються в складну хорову вертикаль і закінчуються динамічним, піднесеним звучанням, до якого долучається драматизм партії оркестру з домінуючими кварто-секстовими висхідними інтонаціями в пунктирному викладі. Завершується матеріал п'ятої частини пасторальним звучанням флейти [ц. 73, 74] й соло тенора [ц. 75] на слова з 21-ої пісні збірки «Ты – мати и дом, днесь тя вижу, днесь тя слышу», що за своєю побудовою та складом вибудовує місток до першої частини за рахунок тембрових асоціацій, чим замикає драматургічне коло. Прозора фактура, витримана в дусі барокових кантів, у поєднанні з дисонантною вертикаллю робить цю частину в ладотональному плані яскравим прикладом неостилю другої половини XX ст. і водночас є репрезентацією суто авторського його розуміння, що знайшло своє відображення в багатьох інших творах митця і може вважатися своєрідним знаком індивідуального стилю.

Остання, шоста, частина концерту побудована на словах із тексту 16-ої пісні збірки Г. Сковороди, із зерном-епіграфом «Дугу мою полагаю во облацѣ» (Перша книга Мойсеєва Буття 9:13). Саме в пізнанні самого себе й сумлінній праці духовного прозріння полягає сенс людського життя: «Прорасти земля былые травное, сирѣчь: Кости твоя прозябнут, яко трава, и разботѣют». Ця думка напрочуд яскраво засвідчує зміну образу бурі й вихору бажаним спокоєм. Однак така пейзажна лірика є не літературним прийомом, а мистецькою концепцією поета, котрий бачив гармонію існування людини з природою. На переконання Г. Сковороди, саме природа спроможна допомогти подолати «марноту світу» й досягти внутрішньої гармонії, у той час як розрив з нею призводить до духовних втрат і небезпеки. Досить глибокий смисл укладено в такі слова: «Веселіе сердечное єсть чистый свѣт ведра, Естли миновал мрак и шум мірскаго вѣтра», що апелює до старовинного вислову «Після дощу завжди гарна погода», який був досить популярним у бароковій літературі. Глибокий підтекст епіграфа лежить і в зверненні до книги Мойсеєва Буття, де вміщено глибоку думку про зв'язок людини з божественною мудрістю, символом якого в земному світі є веселка: «Я веселку Свою дав у хмарі, і стане вона за знака заповіту між Мною та між землею». Це своєрідний знак заповіту між Богом і його створінням, символ оновлення й чистоти, спасіння людства від спокус світу, шлях до пізнання власної душі, крізь терни до одухотвореного стану.

Завершується концерт пасторальним флейтовим соло, що набуває тембральної персоніфікації образу мандрівного філософа-поета, але цього разу рубатні переливи звучать просвітлено й піднесено, а заключні трелі прочитуються як знаково-символічний код, котрий несе в собі семантику Гармонії. Пасторальні флейтові соло дозволяють майже зримо уявити присутність філософа-поета як містичного Садівника, який закинув «зерна» Любові, що їх кожен має проростити у своєму серці. Упродовж усього концерту вони тричі звучать разом із соло тенора (I, III [ц. 25], V [ц. 73]), а в останньому розділі – завершують музичний твір, що є глибоко продуманим драматургічним прийомом.

Отже, композитор зумів органічно поєднати семантику барокового багатоголосся з елементами народнопісенного мелосу, для якого характерна розвинена мелізматика, імпровізаційність акапельного хорового багатоголосся із застосуванням *divisi* голосів

www.etnolog.org.ua

хорових партій, рухом консонантними й дисонантними інтервалами, що в кадансах набувають унісонного звучання, наявністю ритмо-мелодичних структур думних речитацій, застосуванням змішаного (модального й тонального) принципу ладової організації [15, с. 108], зверненням до різних способів перетворення фактури тощо.

На рівні композиційних засобів характерною особливістю концерту є органічне поєднання сольних і ансамблевих форм з *tutti*, що пов'язано з традиціями інструментального жанру концерту. Мелодичний розвиток має мотивно-інтервальну природу з ритмічною асиметрією, розподілений по різних щаблях багатоголосної фактури, що підсилює інтенсивність мелодики загалом. Експресії тканини музичного твору сприяє й характеристика звуку, що набуває індивідуалізованих характеристик і мислиться як звуковий об'єкт. Це стосується не лише його темброво-колористичних особливостей, але й «пульсації» в кульмінаційних епізодах, що досягається за допомогою багатошаровості фактури й ритмічної напруги. При цьому тембральна характеристика звука має як зовнішній, так і внутрішній імпульс свого розвитку, різні градації висотності, зокрема щільність, розосередженість, дзеркальність, концентричність, симетричність, які в цілому формують архітектоніку звукового простору хорового концерту.

Варто відзначити й досить глибоке розуміння композитором фонетики вербального тексту, де навіть фонема набуває особливого тембрального забарвлення, що дозволяє їй «пульсувати» в контексті звукового простору. Це особлива семантика прийому, що апелює до асоціативного мислення слухача, але не до зовнішньо-зображальних, а філософських асоціацій, і свідчить про наявність у тексті позамузичного смислу.

Загалом музичний часопростір хорового концерту має чіткий вектор динамічного розвитку не лише на рівні метарежисури музичного цілого, але й окремих «музичних мізансцен», які, впливаючи на емоційну рефлексію слухача, мають психологічний підтекст. Під впливом музичних факторів структурні компоненти художнього мовлення отримують інше прочитання (вторинний синтаксис), а вербальні образи набувають зримих алюзій за рахунок застосування ефекту звукової динамічної хвилі. Цьому сприяють і текстові повтори, де розгортання музичної форми й нарощення вербального матеріалу (окремі слова, цілі синтагми) охоплюють різні елементи музичного тексту, текстові купюри, де вилучення окремих складових тексту (слів, строфи, рядка або цілих фрагментів) підсилює семантичне навантаження, текстові вставки та заміни з метою підкреслення смислових акцентів тощо. Усе це дозволяє вибудовувати асоціативний ряд із соціокультурним виміром минулого, що є своєрідною складовою невербальної комунікації та має безпосередній емоційний вплив.

---

[1] Див.: [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://coollib.com/b/251320/read.

[2] 29-та пісня збірки має зерно-епіграф : «Повелѣ бурѣ и протч» (книга Псалмів (106 (107):29) і «Кто сей есть, его же вѣтры, море послушают?» (неточна цитата з Євангелія від св. Марка (4:41)).

[3] 17-та пісня збірки має зерно-епіграф: «Житейське море, що даремно хвилюється, та інше», у якому є звернення до Христа як Спасителя: «О Христе! Не даждь сотлѣть во адѣ!». Примітно, що слова «Житейское море воздвизаемое зря» узяті з ірмосу 6-ої пісні канону заупокійної Єктенії : Пісня 6, Ірмос: «Житейское море, / воздвизаемое зря / напастей бурею, / к тихому пристанищу Твоему притек, вопию Ти: / возведи от тли живот мой, / Многомилостиве».

[4] Пісня № 12 має зерно-епіграф: «Блаженні вбогі духом, бо таких є Царство Небесне» (Євангелія від Матвія (5:3)). «Премудрість книжника в доброчесності святкування, а коли умаляється в діяннях своїх упремудриться» (Книга Ісуса, Сина Сирахового, 38:24). «Упразднитеся і разумейте» (Книга Псалмів 45 (46):11). Сенс цього епіграфа-зерна полягає в покладанні на волю Бога, що є вищою мудрістю та шляхом пізнання себе.

[5] Пісня № 22 має зерно-епіграф: «Помни послѣдняя твоя, и не согрѣшиши (Сирах). Есть путь, мнящійся быти прав, послѣдняя же его – ад» (Притчи).

[6] Пісня № 23 збірки має зерно-епіграф: «Изчезаша в суетѣ дніе... Искупующе время... Упразднитеся и уразумѣйте» (книга пророка Єремії (ХХ-18)).

www.etnolog.org.ua

1. *Багалій Д.* Український мандрований філософ Григорій. – 2-ге вид. – Київ : Орій, 1992. – 472 с.
2. *Драч І.* Григорій Сковорода (біографічна повість). – Київ : Молодь, 1984. – 216 с.
3. *Іваньо І.* В. Філософія і стиль мислення Г. Сковороди. – Київ : Наукова думка, 1983. – 270 с.
4. *Ісіченко І., архієпископ.* Сакральний простір «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди // Слово і час. – 2013. – № 1 (625), січень. – С. 52–63.
5. *Канак Ф.* Г. Сковорода про єдність з природою як прикмету людського буття // Сковорода Григорій: образ мислителя. Збірка наукових праць. – Київ, 1997. – С. 100–111.
6. *Кияновська Л. В.* Сад пісень Івана Карабиця. – Київ : Дух і літера, 2017. – 288 с.
7. *Мельник Л.* «Сад божественних пісень» Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 31. Vivere memento : Статті і спогади про Івана Карабиця.
8. *Пільгук І.* Григорій Сковорода (художній життєпис). – Київ : Дніпро, 1971. – 264 с.
9. *Рязанцева Л.* «Сад божественных песней» Ивана Карабица – возрождение старинного жанра // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 31. Vivere memento : Статті і спогади про Івана Карабиця.
10. Сад Божественних пісень. – Харків : Майдан, 2011. – 128 с.
11. *Сінкевич О.* Біблійна основа «Саду божествених пісень» [Електронний ресурс] // Краківські українознавчі зошити. – Краків : Швайпольт Фіоль, 1995. – Т. 3–4. – С. 241–249. – Режим доступу : http://www.nestor.cracow.pl/Wydawnictwo/kzu_3_4/241_sinkewycz.htm.
12. *Сковорода Г.* Повне зібрання творів : у 2 т. [Електронний ресурс]. – Київ : Наук. думка, 1973. – Т. 1. – 531 с.; Т. 2. – 574 с. – Режим доступу : http://litopys.org.ua/skovoroda/skov1.htm.
13. *Терещенко А.* Вокально-симфонічні твори Івана Карабиця в контексті необароко європейського та українського // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 31. Vivere memento : Статті і спогади про Івана Карабиця.
14. *Таркова І.* Про склад і ладову організацію фіналу Концерту для хору, солістів і симфонічного оркестру на слова Григорія Сковороди («Сад божественних пісень») Івана Карабиця // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 31. Vivere memento : Статті і спогади про Івана Карабиця.
15. *Ушкалов Л.* Світ українського бароко: філологічні етюди. – Харків, 1994.
16. *Ушкалов Л.* Українське барокове богомислення: Сім етюдів про Григорія Сковороду. – Харків : Акта, 2001. – 221 с.
17. *Ушкалов Л.* Григорій Сковорода: семінарій [Електронний ресурс] – Харків : Майдан, 2004. – 776 с.. – Режим доступу : https://ru.scribd.com/doc/80645923/%D0%93%D0%A0%D0%98%D0%93%D0%9E%D0%A0%D0%86%D0%99-%D0%A1%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%9E%D0%A0%D0%9E%D0%94%D0%90-%D0%A1%D0%95%D0%9C%D0%86%D0%9D%D0%90%D0%A0%D0%86%D0%99-%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D1%96%D0%B4-%D0%A3%D1%88%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%B2-2004.
18. *Чижевський Д.* Філософія Г. С. Сковороди (1934) // *Чижевський Д.* Філософські твори : у 4 т. – Київ : Смолоскип, 2005. – Т. 1. – С. 163–388.
19. *Чижевський* Д. Філософія Г. С. Сковороди. – Харків : Акта, 2003. – 432 с.
20. *Юдкін І.* Неостилістичні течії в українській культурі XX ст. // Українська художня культура : навчальний посібник. – Київ, 1996. – С. 291.

SUMMARY

The Concert for Choir, Soloists and Symphonic Orchestra *The Garden of Divine Songs* by the Ukrainian composer Ivan Karabyts is analyzed in the article. The structural elements of the composer musical speech are revealed. It has given an opportunity to comprehend his value dimensions.

Despite of the fact that modern theoretical musicology has accumulated a substantial layer of analytical works that cover various aspects of the choral concert, the study of this particular work in the context of this article is determined with its special semantics, which enables to embody different musical spheres in its fullest content, from archetype to symbolic spheres that affects its semantic dimension.

МАЙДАН

www.etnolog.org.ua

Regardless of the data that it is an early work of the composer, it represents already the signs of the individual style, and the elements of musical grammar system, which has been implemented on the level of musical speech structural components. It also has received its development in the future opus. I. Karabyts style is characterized with the music colorfulness, its intense polytimbral linearity, a special color sense of sound (*backlight*, *blink*), the semantic richness of intonational structures, metrorhythmic spatiality and the like.

Attention is focused on the fact that the composer is able to combine the semantics of Baroque polyphony with the elements of folk-song melodies, which are characterized with the improvisation of choral acapella polyphony with the use of choral parties voices, the motion of consonant and dissonant intervals, that acquire a unison sound in the cadans, the presence of rhythm-melodic structures of recitation, the use of a mixed (modal and tonal) principle of tonal organization, an appeal to the various ways of converting textures.

It is noted that at the level of compositional means, a characteristic feature of the concert is the organic combination of solo, ensemble and other forms. It is connected with the tradition of the Concert instrumental genre.

Melodic development in the concert has motive-interval nature with rhythmic asymmetry and it is divided with the different levels of polyphonic texture, which strengthens the intensity of the melody in general. The sound characteristic is conceived as a sound object. It also contributes the piece expression. This applies both to its tembral-coloristic characteristics and to the *ripple* in the culminations, which is achieved with the use of stratified texture and rhythmic tension. At the same timbre characteristics of the sound it has both external and internal impulse of its development, various gradations of height, namely the density, dispersion, reflection, concentricity, symmetry, which is aimed to create the sound space of choral concert in general form.

Also deep composer's understanding of the verbal text phonetics is noted. The phoneme takes on a special timbre that allows it *to pulsate* in the context of the sound space. This is a special semantics that appeals to the associative thinking of the listener at the level of philosophical associations and indicates the presence of extramusical sense in the text. In general, the musical space of the choral concert has a clear vector of dynamic development not only at the level of meta directing of the musical entirety, but also separate *musical productions*, which have a psychological implication on a listener by acting on his emotional reflection. Under the influence of musical factors the structural components of the artistic broadcasting get another reading (second syntax) and verbal images become visible allusions through the application of the dynamic effect of sound waves. There are also other factors that contribute to it. Such as text duplications where the development of musical form and capacity of verbal material (single words, whole phrases) covers various elements of a musical text; the text of the bill, where the removal of individual components of text (words, phrases, stanzas, lines, or entire fragments) increases the semantic load; text insertion and replacement to underline semantic accents and the like. Such peculiarities are used to create an associative row with the social and cultural dimensions of the past and it has immediate emotional impact.

It should be mentioned that the composer's music dissemination is a complex symbolic space where the social and cultural codes are reflected in condensed form, which *can be read* according to the artist mind and may be embodied in artistic practices. Herewith the process of the usual (symbolic) into the personal-individual (image-sign) transformation occurs, where two dominant and additional semantic dimensions are present.

In Ivan Karabyts music deep intonational structures are actualized. They are the reflection of psychosemantics of a certain historical and cultural time, as well as a personal dimension of musical-linguistic consciousness, as a manifestation of a particular musical culture.

Keywords: the semantic analysis method, structural elements of composer musical speech.

INVITE

www.etnolog.org.ua

УДК 784.4:781.7](477)

Андрій Фурдичко
(Київ)

ЗБИРАННЯ, ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ПОГЛЯД

Мета статті – дослідити фольклорні витоки сучасних тенденцій у розвитку українського пісенного мистецтва. Методологія дослідження базується на фундаментальному діалектичному підході, що дає змогу обґрунтувати причинно-наслідкові зв'язки в розвитку народної пісенної творчості. Загальнонауковим принципом дослідження став історичний підхід, а в його межах – порівняльно-історичний метод, що дозволяє виявити схожість і відмінність між явищами культури на різних етапах та в різних жанрах. Системно-генетичний і синергетичний підходи дають змогу простежити явище музичного фольклору в динаміці та при біфуркаціях, на нестійких фазах існування, які передбачають множинність сценаріїв подальшого розвитку.

Ключові слова: пісенний фольклор, музичне мистецтво, популяризація фольклору, музична фольклористика, архівний фонд, польові дослідження.

Цель статьи – исследовать фольклорные истоки современных тенденций в развитии украинского песенного искусства. Методология исследования основывается на фундаментальном диалектическом подходе, что предоставляет возможность обосновать причинно-следственные связи в развитии народного песенного творчества. Общенаучным принципом исследования стал исторический подход, а в его рамках – сравнительно-исторический метод, который позволяет выявлять общность и различия между феноменами культуры на разных этапах и в разных жанрах. Системно-генетический и синергетический подходы открывают возможность отслеживать явление музыкального фольклора в динамике и при бифуркациях, на нестойких фазах существования, которые предполагают множество сценариев дальнейшего развития.

Ключевые слова: песенный фольклор, музыкальное искусство, популяризация фольклора, музыкальная фольклористика, архивный фонд, полевые исследования.

The purpose of the article is to investigate folklore origins of the modern trends in Ukrainian song art development. Research methodology is based on the fundamental dialectical approach, which enables to prove causal and consequal connections in the folk songs development. Historical approach has become a general scientific principle of the investigation. Comparative historical method within it helps to identify similarities and differences between cultural phenomena at different stages and in various genres. System, genetic and synergetics approaches allow to study the musical folklore phenomenon in dynamics and bifurcations, at unstable phases of existence, providing a plurality of further development scenarios.

Keywords: song folklore, musical art, folklore popularization, musical folkloristic, archival fund, field studies.

На думку засновника експериментальної психології Вільгельма Вундта, мова, міфи та звичаї, три великі області, за своїм змістом є більш об'ємними, ніж індивідуальна свідомість, тому вони належать до психології народів. Еволюція звичаїв формується залежно від своєрідних специфічних умов, у яких проживає цей народ. Водночас вона підпорядкована загальним духовним законам розвитку [3, с. 31–32]. Лев Гумільов у більш популярному викладі констатував, що не тільки наслідування предкам формує склад людського колективу. У ньому завжди є люди творчі, які генерують міфи або наукові ідеї, рапсодії та музичні наспіви, фрески, візерунки на жіночих сукнях, ритуальні танці й портрети. Вони сприймаються сучасниками як «диваки»,

www.etnolog.org.ua

однак їхній внесок створює специфічний обрис, який відрізняє їх від сусідніх племен, де існують свої «диваки» [7, с. 17]. Насправді мова, міфи і звичаї становлять не якісь фрагменти творчості народного духу, а справжній дух народу [3, с. 39].

Ці міркування цілком можна співвіднести і з українським етносом, бо він є частиною загальнолюдської спільноти. А традиційна народна музична творчість, безсумнівно, є невід'ємним елементом українського народного духу. Сьогодні ж процес глобалізації ставить перед українським пісенним мистецтвом проблему екзистенціального плану. У сфері сучасної української музики з'являються різноваріантні андеграундні форми, українська популярна естрадна музика дедалі більше піддається впливу закордонних модних течій, у контенті програм телебачення й радіо частка українських пісень складає 5–7 %. Чи є така ситуація кризою специфічного змісту українського мелосу або черговим етапом еволюційного розвою народної творчості? Ця проблема в контексті процесу становлення української державності та намагань згуртування українського суспільства перед зовнішніми загрозами набуває безумовної актуальності.

У широкому спектрі багатожанровості сучасної української музики, пов'язаної з фольклорними витоками, виокремлюються два напрями розвитку: один – на збереження традиційного репертуару й акомпануючих функцій народних інструментів, зі спробами відродити автентику виконавства; другий – на конструкторський розвиток інструментів, продукування оновленого репертуару, удосконалення їхніх виразновиконавських можливостей, але зі збереженням основних рис українського народного мистецтва.

В історії вивчення проблеми на досить глибокому рівні досліджено питання генези, еволюції, структури та символіки музичного фольклору (М. Лисенко, Ф. Колесса, С. Людкевич, О. Роздольський, С. Грица, А. Іваницький, М. Дмитренко та ін.). На сучасному етапі рух до автентичних джерел підтриманий досить талановитими вченими, такими як М. Хай, В. Кушпет, К. Черемський та ін. В обох випадках дуже важливо визначити їх зв'язок зі справжніми джерелами українського фольклору. На це питання, на наш погляд, можна отримати відповідь, заглибившись в історію збирання, збереження, популяризації та використання народної музичної спадщини.

Виходячи з цього, мета нашого дослідження – вивчення фольклорних витоків сучасних тенденцій у розвитку українського пісенного мистецтва. Методологія дослідження базується на фундаментальному діалектичному підході, що дає змогу обґрунтувати причинно-наслідкові зв'язки в розвитку народної пісенної творчості; загальнонауковим принципом дослідження став історичний підхід, а в його межах порівняльно-історичний метод, що дозволяє виявити схожість і відмінність між явищами культури на різних етапах та в різних жанрах. Системно-генетичний та синергетичний підходи дають змогу прослідкувати явище музичного фольклору в динамці та при біфуркаціях, на нестійких фазах існування, які передбачають множинність сценаріїв подальшого розвитку. Пошук відповіді на питання про витоки сучасних андеграундних музичних течій репрезентує новизну дослідження.

Тема української фольклористики, у тому числі пісенної спадщини, порушувалася в багатьох працях українських науковців. Фундаментальні дослідження в цій галузі були здійснені такими фахівцями, як М. Вовк, О. Дей, М. Дмитренко, С. Грица, А. Іваницький, Р. Кирчів, О. Німкович, О. Правдюк, В. Пальоний та ін. Теоретичними й практичними питаннями організації архівування музичного фольклору займались І. Довгалюк, Б. Луканюк та ін. Важливою тенденцією в справі збереження нематеріальної культурної спадщини є необхідність її оцифрування. Серед молодої генерації науковців, які приділяють особливу увагу сучасній експедиційній роботі в галузі, яку вони вивчають, можна згадати О. Харчишину, О. Шутак та ін. Цікавими є праці з історичної інструменталістки І. Зінків та Б. Фільц. Наукові дослідження сучасної течії прибічників автентичного мистецтва здійснені О. Мурзиною та Є. Єфремовим. Останньому належить методика «байдарочних» експедицій у пошуках музич-

www.etnolog.org.ua

ного фольклору. Результати їхніх наукових досліджень утворюють солідну базу для розуміння еволюції розвитку українського народного мелосу, дозволяють наблизитися до вирішення проблеми витоків сучасних андеграундних течій у музичному мистецтві, водночас передбачити можливість удосконалення фольклору в нових умовах.

Михайло Грушевський, проаналізувавши значну кількість пісенних зразків давньої та автентичної творчості українців (ґрунтуючись переважно на працях О. Потебні та Ф. Колесси) і звернувши увагу на вплив культур інших народів, дійшов висновку, що вже за часів українського розселення (V–VI ст. н. е.) існували обидві форми поетичного ритму: пісенний рівноскладовий і речитативний нерівноскладовий [6, с. 116–117]. Анатолій Іваницький сміливо стверджує, що в будові й виконанні найдавніших обрядових пісень збереглися рештки світогляду й музичного мислення наших пращурів від епохи землеробського неоліту та індоєвропейської доби [19, с. 5].

За часів Київської Русі було зафіксовано численні приклади, які засвідчують багату пісенну творчість, існування музичної традиції [16, т. 1, с. 6; т. 2, с. 2–4], яка віддзеркалювала весь комплекс суспільного та духовного життя спільноти; частково вона належала до народної традиції язичницької доби, а частково почала вбирати в себе елементи християнства й культури православних народів.

Не викликає жодного сумніву факт існування багатожанрової української народної пісні в період пізнього середньовіччя та раннього нового часу. Г. Л. де Боплан у своєму «Описі України» (1660) розповідав, що коли українці вели наречену до церкви, весільна церемонія супроводжувалася «скрипкою, дудою або цимбалами». Коли молодят закривали для першої шлюбної ночі, «приходили до покою з сопілкою», а на другий день, при щасливому для дівчини збігу обставин, несли сорочку невістки, «усі весільні гості ходили слідом з музикою, співаючи і танцюючи ще завзятіше, ніж досі» [1, с. 80]. М. Грушевський згадував про існування датованих записів українських пісень рівноскладового типу вже з другої половини XVI ст. і першої чверті XVII ст. Він мав на увазі пісню про воєводу Штефана, записану в чеській граматиці Яна Богослова 1571 року («Дунаю, Дунаю, чом смутен течеш?») і пісню про козака Плахту [6, с. 136]. Київська дослідниця українського музикування Богдана Фільц стверджує, що період від XIV ст. до XVII ст. став дуже важливим і навіть переломним у розвитку української інструментальної музики. За результатами її досліджень, у той період відбулося суттєве оновлення інструментарію в різних сферах і осередках міського побуту: ремісничих та передусім музикантських цехах і братствах, козацькому війську, військових і міських капелах та оркестрах, у гетьмансько-старшинських і панських маєтках тощо [20]. Вивчення Іриною Зінків генези традиційного українського цитроподібного інструмента – бандури – показує як глибокі історичні корені, так і його широкі просторові зв'язки [11].

Отже, протягом тривалого часу український народ створював оригінальну пісенну спадщину, пов'язану з його історією, життям та побутом. Висвітлюючи різні аспекти існування, відносин з навколишньою дійсністю і світогляд, пісенна творчість відображає психологію українського етносу. Це, якщо користуватися термінологією В. Вундта, і є справжній дух народу.

Запис української народної творчості розпочався ще в ранньому новому часі, а в другій половині XVIII ст. зацікавленість у реєстрації та друці народних мелодій набула більшої ваги. У 3-му та 4-му випусках «Собрания русских простых песен с нотами» В. Трутовського (1776–1795) уміщено 13 українських пісень; у збірнику «Собрание народних русских песен с их голосами» І. Прача опубліковано 16 українських пісень. У цей період відбувається зміна смаків збирачів: від пісні, стилізованої під народну, до пісні власне народної; від пісні авторської (типу канта чи канта-романса) до пісні фольклорної [10, с. 74]. Це був час передісторії української фольклористики. До цього періоду належать і записи українських пісень (1814–1819), здійснені відомим польським археологом, фольклористом та етнографом Зоріаном Доленгою-Ходаковським (понад 2000 пісень). У праці «Сторінки з історії української фольк-

ЧИТОР

www.etnolog.org.ua

лористики» О. Дей називав ці записи видатним набутком не тільки української, а й загальнослов'янської фольклористики, і подавав як першу спробу систематичного, усвідомленого записування пісенності українського народу в її жанровій різноманітності, що охопило широкий територіальний простір – Галичину, Волинь, Поділля, Полісся та Наддніпрянщину.

Діяльність Михайла Максимовича як етнографа поклала початок новому науковому підходу до народної мелодики. Його фольклорні збірки «Малороссийские песни» (1827), «Украинские народные песни» (1834) та «Сборник украинских песен» (1849) мали величезний вплив на українську фольклористику. Уперше вказувалося на роль фольклору в пізнанні народу та його культури. Вони викликали інтерес до українського фольклору не лише серед інших слов'янських народів, а навіть в Англії та Америці.

У «Русалці Дністровій», першому західноукраїнському альманаху, виданому 1837 року в м. Буді членами «Руської Трійці» (Маркіяном Шашкевичем, Яковом Головацьким, Іваном Вагилевичем), друкувалися «Пісні народні»: думи й думки, колядки, гагілки, ладкання. Павло Чубинський у збірнику «Труды этнографично-статистичной экспедиции в Западно-Русский край» (7 томів у 9 книгах, 1869–1871 рр.) присвятив 4-й том обрядовим пісням, 5-й – побутовим пісням українського народу. У вагомій науковій спадщині Олександра Потебні знайшлося місце й для музикознавчих розвідок. Розглядаючи в 1876 році збірку Я. Головацького «Народні пісні Галицької й Угорської Русі», він наполягав на праві української мови на літературну писемну форму. Сам видав дві збірки пісень: «Малоруська народна пісня за списком XVI ст. Текст і примітки» (1877) та «Пояснення малоросійських і споріднених народних пісень» (два томи, видані 1883 року у Варшаві). Як основоположник психологічного напряму в слов'янському мовознавстві, О. Потебня сприймав фольклор як джерело вивчення духу народу. Михайло Драгоманов у співавторстві з В. Антоновичем у 1874–1875 роках видав «Історичні пісні малоросійського народу», у 1881 році – «Нові українські пісні про громадянські справи», у 1883–1885 роках – «Політичні пісні українського народу». Іван Франко надрукував працю «Жіноча неволя в руських піснях народних» (1883), працю «Вояцька пісня» (1888) та «Наші колядки» (1889), а в 1907–1912 роках (потім окремо в 1913 році) видав капітальне дослідження: «Студії над українськими народними піснями», де застосував історично-порівняльний метод аналізу [15]. Микола Сумцов збирав українські народні пісні ще гімназистом, а вже будучи доктором філологічних наук надрукував такі збірки: «Научное изучение колядок и щедривок» (1886), «Коломыйки» (1886), «Изучение кобзарства» (1905), «Бандурист Кучеренко» (1907), «Слобідсько-українські народні пісні» (1914).

Діяльність Миколи Лисенко за розмахом і глибиною наукового підходу стала особливим явищем у музично-етнографічному житті України. Вона стосувалась як його композиторської творчості, так і етнографічних пошуків. Цінними скарбами народної мелодики є запис весільного обряду (з текстом і музикою) у Переяславському повіті, реєстрація дум і пісень кобзаря О. Вересая, розвідка «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаем» (1874), праці «Про торбан і музику пісень Відорта» (1892), «Народні музичні інструменти на Вкраїні» (1894). Він здійснив понад 600 обробок українських народних пісень для хору та сольного виконання, з них: 12 збірок по 10 творів (1866–1903); «Веснянки» – два вінки (1897); «Колядки і щедрівки» (1897); «Купальська справа» (1897); «Коломийки» для мішаного хору з оркестром (1887); «Весілля» (1903) [18].

Музикознавча діяльність М. Лисенка вважається новим етапом у розвитку української музичної фольклористики. З одного боку, він заклав інтонаційні підвалини української композиторської школи, а з другого, – проявляв ретельність в етнографічному підході: запис, тактування, жанровий спектр, увага до варіантів, паспортизація, нотація музичних варіацій, зауваження з приводу пісень, тобто коментування, до якого М. Лисенко вдався одним з перших у східнослов'янській фольклористиці, свідоме збереження автентичних рис мелодики. М. Лисенко проявив, на його по-

www.etnolog.org.ua

гляд, риси, які засвідчують серйозне ставлення та обізнаність у музично-етнографічних проблемах [10, с. 78]. Слід зауважити, що композитор приділяв неабияку увагу популяризації української народної пісні. Фольклорні мотиви відчуваються в його операх «Тарас Бульба», «Наталка Полтавка», творах на слова Т. Шевченка, симфонічній увертюрі «Ой запив козак, запив». Він надавав важливого значення обробці народної пісні. У своїх турне М. Лисенко здійснював потужну популяризацію української музики. Наприклад, 28 грудня 1867 року в Празі відбувся відомий концерт, де він виконав багато українських пісень у власних фортепіанних аранжуваннях.

Протягом XIX ст. відбувалися зміни в мотивації збирання фольклору. Культурно-патріотичні стимули збирання народних мелодій, що були провідними в час становлення національних композиторських шкіл, поступово втрачали колишнє значення. Збирання народних мелодій від другої половини XIX ст. дедалі частіше визначалося історичними та науковими потребами. Становлення нової наукової дисципліни в Україні збіглося з приходом у неї талановитих молодих дослідників – насамперед І. Колесси, С. Людкевича, Ф. Колесси та К. Квітки. Завдяки їхній діяльності українська музична етнографія на початку XX ст. вийшла на загальноєвропейський рівень.

Засновник українського етнографічного музикознавства Філарет Колесса виробив власну методологію дослідження, яку можна охарактеризувати як комплексний підхід до аналізу творів усної словесності. Він дійшов думки, що всі методи повинні застосовуватися до певного фольклорного жанру для висвітлення його аспектів. Такий підхід описано в праці «Балада про дочку-пташку в слов'янській народній поезії» – це глибоке опрацювання однієї пісенної теми в історико-порівняльному аспекті. Інша праця Ф. Колесси «Українська усна словесність» (1938) [13] стала важливим етапом у розробці цієї методології. Учений комплексно підходив як до вивчення текстів, так і поданих до них мелодій. На його погляд, мелодика відіграє важливу роль у трактуванні ґенези уснопоетичних творів та розрізненні фольклорних жанрів. У жанрово-структурних типах української пісенності Ф. Колесса акцентував увагу на розмірі й подавав його формулу. Науковець уперше так докладно описав поетикальні засоби українського фольклору [4]. Слід наголосити, що він творив разом з братом Іваном, С. Людкевичем, Й. Роздольським у рамках Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові, де випускалися «Етнографічний збірник» і «Матеріали до українсько-руської етнології та антропології» (протягом 1893–1928 рр. вийшло 22 томи цього видання). Усі матеріали відповідали високому науковому рівню.

Серед відомих збирачів музичного фольклору слід відмітити також Гната Танцюру. Він упродовж сорока шести років записав 5000 пісень від ста п'ятдесяти респондентів, 144 зразки інструментальної музики (танців). Від народної співачки Явдохи Зуїхи записано 1008 пісень, 156 казок та ін. [8]

Климент Квітка також займався як збиранням, так і теоретичним осмисленням музичного фольклорного матеріалу. Він з юних років збирав музичний фольклор, його архів налічував понад 6000 українських мелодій. У 1902 році він видав свій перший збірник народних пісень, чимало народних пісень записав з голосу Лесі Українки. Понад 200 мелодій із записів К. Квітки використали українські та російські композитори як теми для симфонічно-інструментальних творів. Найвидатніші хорові композиції Миколи Леонтовича («Піють півні», «Ой устану я в понеділок» та ін.) створені на мелодіях, які записав К. Квітка. Він розробив нову методику польової роботи, теоретичні основи етномузичної соціології та історико-порівняльного вивчення музики етнічно споріднених народів. Йому належить методика ритмоструктурної типології музичного фольклору. Він зробив низку важливих відкриттів стосовно походження й поширення первісних звукорядів, хроматизмів, ритмічних архетипів. К. Квітка став основоположником такого наукового напряму в етнології, як етнофонія [5, с. 34].

Записи значноъ кількості народних мелодій потребували не тільки їхнього ретельного збереження, теоретичного осмислення, вивчення генезису й використання в дослідженні історії українського народу, але й популяризації. Фольклорний матеріал

www.etnolog.org.ua

використовували для розвитку музичної культури. Діяльність Василя Верховинця в галузі музики ілюструє основні тенденції використання фольклорного матеріалу в першій половині XX ст. Він зібрав понад 400 народних українських пісень і танців, видав книгу «Українське весілля» (1912), збірник для дітей «Весняночка» (1923). У 1919 році В. Верховинець опублікував у Києві книгу «Теорія українського народного танцю». Використовуючи зібраний матеріал, написав музику для хору на пісні «Заграй, кобзарю» (сл. Х. Рябоконя), «Ой зацвіла папороть» (сл. В. Чумака), «Лісові дзвіночки» (сл. П. Тичини) та музику для народних танців і театральних вистав.

Обробляли народну музику Болеслав Яворський, який створив теорію ладового ритму (слухового тяжіння); Станіслав Людкевич, який обробив такі народні пісні, як «Гагілка», «Ой Морозе, морозенку», «Бодай ся когут знудив», «Про Бондарівну» та ін.; Пилип Козицький, який, окрім музикознавчих праць «Українська народна пісня» (1936), «Тарас Шевченко і музикальна культура» (1952), на українських народних мотивах написав сюїту «Козак Голота» (1925), а для хору – «Вісім українських народних новел» (1936) тощо.

Слід наголосити, що в збиранні народної мелодики з'явилася нова методика. Ідеться про записи фонографом. Уперше цей метод в Україні був використаний Ф. фон Штейнгелем, В. Мошковим, Г. Хоткевичем, О. Бородаєм, О. Сластіоном, Лесею Українкою, К. Квіткою, Ф. Колессою та ін. Про звукове документування українського фольклору йдеться в працях О. Правдюка [17], І. Довгалюк [9] та інших дослідників. У 1900–1902 роках Й. Роздольський записав фонографом на Галичині понад 1500 пісень. У 1906–1908 роках вони були видані в транскрипції С. Людкевича. У 1908 році стараннями Лесі Українки, К. Квітки та О. Сластіона було записано на фонографі репертуар східноукраїнських кобзарів і лірників. Фоновалки були переслані до Львова Ф. Колессі [10, с. 84–88]. Понад 750 фоноциліндрів, зібраних О. Роздольським, збереглося до наших днів. У праці, присвяченій фонографуванню української народної музики, І. Довгалюк наголосила, що українці були серед перших у Європі, хто не лише спричинився до розвитку звукового документування фольклору, а й замислився над подальшою долею звукових раритетів, а отже, потребою створити архів фонограм.

Порівняно із сучасними носіями інформації, записи на фонографічних циліндрах характеризуються високим рівнем шумів, що пов'язано з механічним пошкодженням поверхні циліндрів, налипанням пилу, цвіллю, руйнуванням поверхні воскових циліндрів мікроорганізмами, багаторазовим прослуховуванням. У наш час ці музичні записи були відтворені за допомогою створеної в Інституті проблем реєстрації інформації НАН України системи цифрового неруйнівного відтворення звуку з раритетних носіїв – воскових циліндрів Едісона. Проект збереження раритетних записів здійснено за підтримки Посольства США в Україні.

У цьому контексті необхідно наголосити, що значна музична спадщина України сьогодні зберігається в архівах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Львівського Інституту народознавства НАН України. Сучасний проект «Електронний архів українського фольклору» реалізується Лабораторією фольклористичних досліджень у співпраці з кафедрою української фольклористики ім. Ф. Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка. Випускаються диски, фольклорні збірки.

Існує твердження про те, що праця Б. Грінченка «Література українського фольклору. 1777–1900» стала початком нового етапу в розвитку української фольклористики (1901–1950). На думку Мирослави Вовк, протягом цього етапу кристалізувалися й розвивалися різні напрями фольклористики, у тому числі етномузикознавство, передавався досвід при підготовці майбутніх філологів та істориків. Науковці й викладачі впроваджували авторські курси фольклористичного спрямування, видавали друком перші підручники, посібники, укладали професійні програми збирання, класифікації, систематизації фольклорних текстів у напрямі регіонального дослідження

ЧИТОРГ

www.etnolog.org.ua

фольклору, залучали студентів до краєзнавчої діяльності, сприяли розвитку їхньої дослідницької культури в галузі фольклористичних досліджень [2, с. 98].

Розуміючи, що така періодизація стосується процесу формування фольклористики як науково-освітньої галузі, усе-таки звернемо увагу на те, що є також інший погляд на суть існування фольклористики в цей період. Професор А. Іваницький бачить період 1930–1950-х років у розвитку української музичної фольклористики як кризовий. Він стверджує, що нечисленні популярні, ідеологізовані видання цього періоду наповнювалися передруками зі старих публікацій, а нові були позбавлені серйозного наукового підґрунтя. Збірники, як правило, заповнювалися «радянським фольклором». Професор підтверджує сказане посиланням на видання сталінської епохи: «Українська народна пісня» (1936) та «Українські народні пісні» (1951). В останньому із загального обсягу в 550 сторінок пісням про Леніна, Сталіна, революцію, робітничий клас, колгоспне життя тощо віддано 200 сторінок. Майже всі ці пісні – підробки, фальсифікації, їх створювали за замовленнями, а то й під тиском і залякуванням. Традиційні пісні в такі збірники також підбирали за певною тенденцією: вони мали ілюструвати класову боротьбу та важке життя народу за дореволюційних часів. Звичайно, про жодні принципи наукового упорядкування не було й мови [10, с. 92]. Детальнішу ретроспекцію цього періоду подано в праці О. Шутак. Вона вважає, що 1920-ті роки були чи не найплідніщим періодом в історії української фольклористики першої половини XX ст. В УРСР почала діяти політика «українізації», що сприяло розвитку української культури й науки, але, зрозуміло, з певним радянським обрамленням. У цей час була створена ВУАН, у якій фольклористикою займалися установи Історико-філологічного відділу: Етнографічна комісія (М. Сумцов, А. Лобода), Кабінет музичної етнографії (К. Квітка), Культурно-історична комісія та Кабінет примітивної культури і її пережитків у побуті й фольклорі України (К. Грушевська), Історична секція (М. Грушевський). Працівники ВУАН на чолі з М. Грушевським видавали «Етнографічний вісник» (1925–1932), журнали «Україна» (1924–1930), «Первісне громадянство» (1926–1930) та інші, у яких містилися дослідження з фольклористики. У 1920-х роках М. Грушевський посилено працював над «Історією української літератури», I і IV (1-а книга) томи якої присвятив українському фольклору. К. Грушевська здійснила видання двох томів корпусу українських народних дум (1927 і 1931). «Етнографічний вісник» за редакцією А. Лободи та В. Петрова опублікував студії К. Квітки, В. Петрова, В. Перетца та ін. Однак згортання політики «українізації» на початку 1930-х років, масові репресії та знищення діячів української науки й культури, закриття ВУАН унеможливили подальший розвиток фольклористики в УРСР та створили вакуум у цій науці аж до післявоєнного періоду, коли у фольклористику прийшов Максим Рильський [21, с. 1–3].

У 1950–1980-х роках збереглися тенденції ідеологізованої фольклористики. Цей період по праву названий періодом радянської фольклористики, заснованої на засадах марксистсько-ленінської ідеології. Однак мали місце і зміни позитивного характеру. У процесі підготовки майбутніх філологів було впроваджено курс «Усна народна творчість» (з 1951 р.) та обов'язкову фольклорну практику. Викладачам університетів удалося зберегти традиції українських фольклористичних шкіл («львівської» та «київської»), суттєво розширити спектр фольклористичної проблематики, що відбилося в монографічних розвідках, публіцистичних, теоретичних працях, укладанні збірників фольклорних творів [2, с. 98].

Відомий український музикознавець і композитор Василь Витвицький справедливо вважав здобутками музикознавства в Україні 1950–1970-х років публікацію «Нарисів з історії української музики» (1964), опрацювання «Граматики музикальної» М. Ділецького (О. Цалай-Якименко) та видання хорових творів М. Ділецького (редактор Н. Герасимова-Персидська). У колі дослідження В. Витвицького опинився музикознавчий збірник «Сучасна музика», зміст десяти щорічників «Українського музикознавства». Серед позитивних характеристик праць відзначено хорошу обізнаність із

www.etnolog.org.ua

предметом дослідження, точність висловлювань та логічність висновків. Серед негативних моментів – тенденція надмірного оглядання на російську культуру [14, с. 9].

Позитивним явищем стала діяльність Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР під керівництвом М. Т. Рильського в 50–60-х роках XX ст. У цей час було започатковано серію «Українська народна творчість» (опубліковано 22 томи) та п'ятитомний корпус «Українські народні думи», забезпечений вихід періодичних видань «Народна творчість та етнографія», матеріалів Міжнародних україністичних конгресів, також опубліковано «Українські народні мелодії» К. Квітки у двох частинах, «Українські народні думи» К. Грушевської у 2-х томах, «Етнографічні писання» М. Костомарова та ін. Вагомими науковими здобутками відзначається дослідницька діяльність відділу музикознавства (праці Л. Ященка, О. Правдюка, С. Грици). Водночас музикознавці дедалі активніше цікавляться і професійним музичним мистецтвом, диригентсько-виконавськими аспектами музичного мистецтва; досліджують питання історії й теорії професійної музичної культури, психології музичного сприймання, зв'язків професійної музики з фольклором; здійснюють історико-теоретичні розробки жанрів і стилів класичної та сучасної музики (праці М. Гордійчука, О. Костюка, А. Іваницького, О. Шевчук, Л. Корній, А. Калениченка, О. Німкович). Широке коло видань присвячене персоналіям української музики (монографії Л. Пархоменко, Б. Фільц, В. Кузик, А. Терещенко, довідник «Композитори України та української діаспори» А. Мухи та ін.). Колективом підготовлено й опубліковано п'ять томів багатотомної «Історії української музики».

Хотілося б відзначити праці М. Шубравської («Весілля», 1970 р.), М. Дея («Сторінки з історії української фольклористики», 1975 р.), О. Правдюка («Українська музична фольклористика», 1978 р.), Р. Кирчіва («Етнографічне дослідження Бойківщини», 1978 р.; «Етнографічно-фольклористична діяльність "Руської трійці"», 1990 р.; «Двадцяте століття в українському фольклорі», 2010 р.), М. Дмитренка («Українська фольклористика: історія, теорія, практика», 2001 р.; «Українська фольклористика другої половини XIX століття: школи, постаті, проблеми», 2004 р.), С. Грици («Українська фольклористика XIX – початку XX ст. і музикальний фольклор», 2007 р.), О. Німкович («Українське музикознавство XX ст. як система наукових дисциплін», 2006 р.) та інших, які з'єднали період радянського етномузикознавства із сучасним.

На думку професора А. Іваницького, справжнє відродження науки в цей період пов'язане з виходом «Українських пісень Закарпаття» В. Гошовського (1968) та збірника «Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського» (1996) С. Грици, які написані на дуже серйозному науковому рівні [13, с. 94–95]. Однак було б несправедливо не відзначити музикознавчу діяльність самого А. Іваницького («Українська музична фольклористика. Методологія і методика», 1997 р.; «Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). Навчальний посібник», 2003 р.; «Український музичний фольклор. Підручник», 2004 р.; «Український обрядовий фольклор західних земель. Регіональна музична антологія», 2012 р.), який, окрім потужних наукових праць, пов'язаних зі збиранням та аналізом етномузичного фольклору, розробляє новаторську теорію генезису музичного мистецтва в єдності мислення, мови та музики через посередництво понять і категорій синтаксису, досліджує логічні механізми становлення й функціонування музичної форми.

Слід згадати позитивний досвід роботи в музикознавчій царині кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Центру музичної українстики, Проблемної науково-дослідної лабораторії з вивчення та пропаганди музичної творчості (М. Хай, О. Мурзіна, І. Клименко, І. Коропніченко та ін.), досвід Євгена Єфремова (проведення «байдарочних експедицій», заснування одного з перших в Україні гуртів автентичного співу – «Древо»). За останні 30 років спільними зусиллями співробітників кафедри та лабораторії Національної музичної академії нагромаджено понад 3000 годин звучання пісенної традиції.

www.etnolog.org.ua

Серед наукових осередків документування українського фольклору відзначимо кафедру української фольклористики ім. Ф. Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка, лабораторію фольклористичних досліджень, яка була заснована на філологічному факультеті цього вишу 2010 року. Співробітники кафедри та лабораторії (Т. Комаринець, І. Остапик, І. Денисюк, В. Івашків, І. Довгалюк, А. Вовчак та ін.) у 2012–2014 роках реалізували науково-дослідний проект електронного архівування фольклорних матеріалів, важливим результатом якого стало відкриття одного з перших в Україні «Електронного архіву українського фольклору» (https://folklore-archive.org.ua).

Потрібно також згадати музично-етнографічний архів проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (В. Гошовський, Б. Луканюк, Л. Добрянська та ін.), у якому зберігаються більш ніж 65 тис. записів різноманітних жанрів української народної музики. Спільно з колегами з Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського накопичено матеріали з понад 3300 населених пунктів України та заселених українцями територій сусідніх країн.

Потужну роботу у справі збору, архівування та пропагування українського пісенного фольклору проводять співробітники Інституту народознавства НАН України (В. Сокіл, О. Голубець, Г. Коваль, О. Харчишина, О. Кузьменко, В. Козловський, О. Чікало).

Окрім наукової популяризації фольклору, характерною ознакою цього періоду стала лінія фольклоризму в репертуарній діяльності. Наприклад, народний хор імені Г. Г. Верьовки, який своїм досконалим мистецтвом репрезентував найкраще з невичерпного джерела народної пісні всіх етнографічних районів України. Подібна діяльність позитивно впливала на формування ментальності широкого кола українців. Аналогічні колективи існували й існують сьогодні в усіх областях України. Це стимулювало появу значної кількості колективів народної самодіяльності. Під цю систему було підлаштовано музичну освіту. З набуттям Україною незалежності інтерес до української народної пісні суттєво зріс. Загальну тенденцію вивчення та популяризації народної музики можна проілюструвати на прикладі роботи кафедри народно-пісенного та хорового мистецтва Київського національного університету культури і мистецтва, яка 2013 року відсвяткувала 40 років своєї діяльності. На кафедрі діяли та продовжують творчу діяльність такі колективи, як Український народний хор ім. С. Павлюченка, фольклорний гурт «Отава», фольклорний ансамбль «Кралиця» (І. Сінельников), український ансамбль народної музики «Будьмо!» (М. Голючек), фольклорний інструментальний ансамбль «Весільні музики» (Р. Гусак), науково-етнографічний ансамбль «Лукині роси» (Г. Коропніченко), фольклорний ансамбль «Многая лєта» (Г. Коропніченко).

Таким чином, розглядаючи процес збирання, збереження та популяризації українського народного мелосу за понад два століття, слід констатувати очевидний факт наявності фундаментального корпусу емпіричних матеріалів величезної гами народної пісенної творчості. Це багатство міститься у виданнях певного історичного періоду, монографіях, нотних записах, на аудіо-, а сьогодні й відео- та електронних носіях. У наш час багато з них перевидано.

За цей період етномузикознавство виокремилося в самостійну галузь, яка вивчає музику як особливу форму художнього осягнення світу, зв'язки з дійсністю та іншими царинами культури. У цій галузі українська наука досягла значних успіхів, на деяких етапах свого розвитку вона досягла рівня європейського музикознавства.

Співвідношення *фольклор – пісенна творчість* також побутує в збиранні та популяризації, обробці, використанні фольклорних мотивів у творчості композиторів, у такий спосіб відроджуючи кращі традиції українського народного мелосу. Отже, поява на сучасному етапі андеграундних форм використання фольклору є ще одним органічним сегментом природної еволюції української музичної творчості, у якому

ЗРАЗОК

www.etnolog.org.ua

багата фольклорна спадщина в процесі обробки й популяризації поєдналася з новими формами подачі, характерними для глобалізованого суспільства. До того ж поява нових музичних інструментів вплинула й на фольклорну музику.

1. *де Боплан Г. Л.* Опис України [Електронний ресурс] / пер. з фр. Я. І. Кравця, З. П. Борисюк. – Київ : Ізборник, 1990. – 423 с. – Режим доступу : http://litopys.org.ua/boplan/opys.htm (дата звернення: 31.03.2017).
2. *Вовк М. П.* Фольклористика у класичних університетах України (друга половина XIX – початок XXI ст.) : навч. посіб. – Київ : Ін-т пед. освіти дорослих НАПН України. – 2014. – 202 с.
3. *Вундт В.* Психология народов. – Москва : Эксмо ; Санкт-Петербург : Terra Fantastica, 2002. – 864 с.
4. *Грица С. Й.* Фольклористична діяльність Ф. М. Колесси // Мелодії українських народних дум. – Київ, 1969. – С. 5–27.
5. *Гошовский В. Л.* К. Квитка и эпистемология народной музыки // Народній пісні я життя своє присвятив : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої пам'яті видатного українського етномузиколога В. Гошовського / ред.-упоряд. В. Пасічник. – Львів, 2001. – С. 17–31.
6. *Грушевський М. С.* Історія української літератури : у 6 т. – Київ : Либідь, 1993. – Т. 1. – Кн. 9. – 392 с.
7. *Гумилев Л. Н.* Этносфера: история людей и история природы. – Москва : Издательство АСТ, 2004. – 575 с.
8. *Дмитренко М. К.* Гнат Танцюра // Українська фольклористика: історія, теорія, практика. – Київ : Редакція часопису «Народознавство», 2001. – С. 34–78.
9. *Довгалюк І.* Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2016. – 650 с. : іл.
10. *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика. Методологія і методика. – Київ : Заповіт, 1997. – 392 с.
11. *Зінків І.* Архетип бандури в українській музичній культурі // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – 2014. – № 14. – С. 4–10.
12. *Кирчів Р. Ф.* Двадцяте століття в українському фольклорі. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2010. – 533 с.
13. *Колесса Ф.* Українська усна словесність. – Львів, 1938. – 646 с.
14. *Лехник Л. В.* Василь Витвицький: музикознавча та композиторська спадщина : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. – Львів, 2000. – 21 с.
15. *Ломова М.* Етнографічна діяльність І. Франка. – Київ : Видавництво Академії наук УРСР, 1957. – 120 с.
16. Полное собрание русских летописей. – Санкт-Петербург : Типография Эдуарда Праца, 1846. – Т. 1, I. II. Лаврентьевская и Троицкая летописи; Санкт-Петербург : Типография Эдуарда Праца, 1843.– Т. 2, III. Ипатиевская летопись.
17. *Правдюк О. А.* Українська музична фольклористика. – Київ : Наукова думка, 1978. – 327 с.
18. *П'ятницька І.* До історії «Коломийок» М. Лисенка // Музика. – 1997. – Вип. 1. – С. 22.
19. Український обрядовий фольклор західних земель: музична антологія (Бессарабія, Бойківщина, Буковина, Волинь, Галичина, Гуцульщина, Закарпаття, Лемківщина, Підляшшя, Поділля, Полісся, Покуття, Холмщина) / відп. ред. Г. А. Скрипник ; упоряд. та вступ. ст. А. І. Іваницького. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 624 с.
20. *Фільц Б.* Інструментальне музикування в українських містах XIV–XVII ст.: історичний аспект // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – 2011. – № 11. – С. 248–254.
21. *Шутак О. С.* Фольклористична думка в Галичині 20–30-х років XX ст. (К. Сосненко, Ф. Колесса, І. Свєнціцький) : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.07 / Львівський національний університет ім. І. Франка. – Львів, 2003. – 232 с.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

SUMMARY

The purpose of the article is to investigate folklore origins of the modern trends in Ukrainian song art development. Research methodology is based on the fundamental dialectical approach, which enables to prove causal and consequal connections in the folk songs development. Historical approach has become a general scientific principle of the investigation. Comparative historical method within it helps to identify similarities and differences between cultural phenomena at different stages and in various genres. System, genetic and synergetics approaches allow to study the musical folklore phenomenon in dynamics and bifurcations, at unstable phases of existence, providing a plurality of further development scenarios.

The novelty of the investigation is represented with the search for the origins of modern underground musical trends. It is obvious that there is a fundamental collection of empirical materials, preserved in various forms and renewed nowadays. Musicology has become an independent sphere of science during this period and it has achieved positive results, rising to the European level at some stages. Correlation *folklore – song works* has sustained the tendency from acquisition and promotion, adaptation, use of folklore motifs in the composers works until the revival of the best traditions of Ukrainian folk melodies. Emergence of underground forms of folklore use is another segment of Ukrainian musical works natural evolution.

Keywords: song folklore, musical art, folklore popularization, musical folkloristic, archival fund, field studies.

УДК 7.038.51(477):7.05

Юрій Одробінський, Олена Тригуб
(Миколаїв)

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОГО КОНЦЕПТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА РОЗВИТОК СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ

У статті розглянуто вплив концептуального мистецтва на розвиток сучасного дизайну у світі та в Україні. Надано визначення поняттям «концептуальне мистецтво», або «мистецький концептуалізм», а також «дизайн». Доведено, що ключовим компонентом впливу концептуального мистецтва на дизайн є власне «концепція» – установка на фіксацію граничних значень. Відзначено, що дотичність до окремих концепцій супроводжувала дизайн протягом усієї його історії. Окреслено основи дизайну, сформованого під впливом концептуального мистецтва. Наведено конкретні приклади впливу концептуального мистецтва на сферу дизайну в Україні.

Ключові слова: дизайн, концептуальний дизайн, дизайнер, концептуальне мистецтво, мистецький концептуалізм, концепція, концепт, розвиток, форма, твір, техніка.

В статье рассмотрено влияние концептуального искусства на развитие современного дизайна в мире и в Украине. Предоставлено определение понятиям «концептуальное искусство», или «художественный концептуализм», а также «дизайн». Доказано, что ключевым компонентом влияния концептуального искусства на дизайн является собственно «концепция», представляющая собой установку на фиксацию предельных значений. Отмечено, что принадлежность к отдельным концепциям сопровождала дизайн на протяжении всей его истории. Обозначены основы дизайна, сформированного под влиянием концептуального искусства. Приведены конкретные примеры влияния концептуального искусства на сферу дизайна в Украине.

Ключевые слова: дизайн, концептуальный дизайн, дизайнер, концептуальное искусство, художественный концептуализм, концепция, концепт, развитие, форма, произведение, техника.

The conceptual art influence on the modern design development in the world and in Ukraine is considered in the article. The definitions of conceptual art or art conceptualism and also design

www.etnolog.org.ua

are proposed. It is proved that the *concept* itself is a key component of conceptual art influence on design. It is aimed to fix extreme values. It is noted that design has been connected with separate concepts throughout the whole its history. The design principles, created under the influence of conceptual art are revealed. Concrete examples of conceptual art influence on the design sphere in Ukraine are given.

Keywords: design, conceptual design, designer, conceptual art, art conceptualism, concept, development, form, work, technique.

Питання співвідношення концептуального мистецтва й дизайну є вельми цікавим, проте малодослідженим. Власне винайдення терміна «концептуальне мистецтво» пов'язане з творчим шляхом американського філософа й музиканта Генрі Флінта (його есе *Conceptual Art* на початку 60-х років минулого століття було опубліковане в книзі *An Anthology of Chance Operations*). Стверджувалося, що для кожного концептуального продукту, який одержав фізичну форму, існує безліч варіацій, які не були втілені в матерії [4, с. 25]. У 1967 році на Заході з'явився маніфест руху під назвою «Параграфи концептуального мистецтва», написаний С. Левіттом.

Власне концептуальне мистецтво в дизайні, або концептуальний дизайн є насамперед силою ідеї, а не матеріалу, оскільки концепція стає важливішою за фізичне вираження. З огляду на вказане, нинішню епоху дослідники визначають як свого роду новий час, тобто «концептуальну епоху».

Для розуміння концептуального дизайну слід, насамперед, правильно розуміти певну чуттєву ситуацію, у контексті якої творить дизайнер, та, відповідно до неї, виокремити виключно те, що має сенс «тут і зараз», а решту відкинути (своєрідна «бритва Оккама» в культурологічному вимірі). З огляду на вказане, ідею концептуального дизайнера можна зрозуміти за результатом його діяльності, що складається з так чи інакше організованих концептів і взаємозв'язків між ними.

Роль концептуального мистецтва в розвитку сучасного дизайну важлива для сфери вивчення дизайно-, мистецтво- й культурознавства, а також сукупності наук про суспільство.

Упродовж останніх років проблематиці розвитку дизайну були присвячені праці таких вітчизняних фахівців: О. Аккаш [1], І. Рижової [12], А. Мастрової, Г. Хавхун [10], а також зарубіжних авторів – У. Лідвелла, К. Холдена, Дж. Батлера [8], Н. Ковешнікової [5], Г. Лоли [9], Н. Сложенікіної [14], Г. Толмачової [15] тощо. Концептуальне мистецтво вивчали О. Бобринська [2], Г. Ланщикова, В. Ковтун [7], В. Іващенко [4], І. Плєшкова [11], Я. Сердюк [13], А. Чібалашвілі [16]. Дослідник має справу з поняттям «концептуалізму», тобто напрямком, що поєднує процес творчості і здійснення її дослідження. Послідовно розкриваючи основні аспекти концептуалізму, науковці одержують можливість розглянути його з позиції зв'язків у гібриді продукт/процес [15, с. 728]. Водночас лакуною залишається й співвідношення дизайну та концептуального мистецтва.

Метою цієї статті є дослідження впливу українського концептуального мистецтва на розвиток сучасного дизайну. Об'єкт дослідження – взаємодія концептуального мистецтва й дизайну.

Відповідно до одного з поширених визначень, «концептуальне мистецтво», або «мистецький концептуалізм» – це художній напрям постмодернізму, що сформувався в другій половині XX ст. (більш конкретно – наприкінці 1960-х – на початку 1970-х рр.) у Північній Америці й Західній Європі. Концептуальне мистецтво передбачає наявність певної концепції твору, яка є важливішою за його фізичне вираження, оскільки мета мистецтва полягає в певній передачі ідеї. Концептуальні об'єкти можуть існувати у вигляді фраз, текстів, схем, графіків, креслень, світлин, а також аудіо- і відеоматеріалів [2, с. 20].

Концептуальне мистецтво об'єднує практики різних знань і методологій. Ідея стає важливішою за матеріальне вираження й визначається супровідними текстовими й

www.etnolog.org.ua

графічними матеріалами. Основне завдання концептуалізму полягає у впізнанні ідей та відображенні їх в артефактах. За оцінкою Дж. Кошута, концептуальне мистецтво гостросоціальне, оскільки в другій половині XX ст. замінило філософію, а отже, воно може дати відповіді на запитання про світобудову й світорозуміння [11].

Що стосується сучасного тлумачення дизайну, то тут існує набагато більше визначень.

Н. Сложенікіна [14]:	«Дизайн – це творча діяльність, метою якої є визначення формальних якостей виробів, що включають їх зовнішні риси, але головним чином структурні й функціональні взаємозв'язки, які перетворюють вироби в єдине ціле з погляду як споживача, так і виробника».
Г. Толмачова [15]:	«Дизайн: 1) єдиний процес формоутворення навколишнього середовища; 2) бізнес-процес, процес комунікації; 3) практика процесів трансверсії речей у знаки й знаків у речі».
В. Шимко [17]:	«Дизайн – явище культури, до якого входить усе – від кіча до артефактів, від літаків до макіяжу».
Г. Лола [9]:	«Дизайн має динаміку дефініцій від нарису об'єкта, який потім повинен бути зроблений або побудований, до ідеї дизайну без продукту, а як процесу або способу життєдіяльності як такого».
І. Рижова [12]:	«Дизайн являє собою комплекс культурних і духовних смислів, що зрозумілі (чи потенційно зрозумілі) індивідам, котрі представляють дане суспільство, (включаючи звук, колір, інші характеристики, які людина здатна сприймати за допомогою відчуттів)».

Можна повною мірою погодитися з точкою зору І. Рижової, що «в глобалізованому світі дизайн виконує функцію моніторингу за відповідністю засад людської діяльності реаліям життя». З огляду на вказане, дизайн повинен розвиватися відповідно до змін, що відбуваються у світі [12, с. 182].

Як вважають Г. Ланщикова й В. Ковтун, дизайнерський продукт як елемент навколишнього середовища включає настрій, емоції, естетичне забарвлення його діяльності. Вивчаючи специфіку дизайну в межах соціально-культурного середовища, дослідники виносять на розгляд основні взаємозалежні принципові напрямки: утилітарність, вигода, творчість. При цьому утилітарність передбачає можливість практичного застосування продукту дизайнерської розробки. У такий спосіб успішний дизайн повинен насамперед задовольнити базові потреби людини й лише потім – потреби більш високого рівня. Отже, складники обраної ієрархії (за зменшенням першорядної «важливості») можна зобразити у вигляді такого ланцюжка: функціональність → надійність → зручність → професіоналізм → творчість [7].

Ключовим компонентом впливу концептуального мистецтва на дизайн є власне «концепція» (від лат. *conception* – розуміння, система, погляд, уявлення), яка є установкою на фіксацію граничних значень. Кожний дизайнер-концептуаліст повинен уміти надавати різноманіттю речей певної єдності, а кожна ідея концептуального дизайну розкриває безліч інших ідей.

Розглядаючи історію дизайну, можна відзначити, що в минулому його розвиток був дотичний до ряду концепцій. Зокрема, у СРСР у 1960-х роках була запропонована досить обґрунтована «аксіоморфологічна концепція» як теоретична основа розвитку дизайну. Були сформульовані завдання технічної естетики, структура яких включала такі компоненти: питання загальної теорії художнього конструювання (дизайну) з визначенням його завдань і подальших шляхів розвитку; проблеми взаємодії людини й речі, а звідси – питання номенклатури й складу речей для забезпечення нормального перебігу процесів життєдіяльності; розробка вимог до якості виробів та їх комплексів з урахуванням груп населення, тобто типових вимог; проблеми, пов'язані з методичними питаннями художнього конструювання (принципи, методи проектної роботи), а також питаннями формоутворення й композиції [14, с. 150–152].

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

Надалі переважно на Заході формувалися й були популярними концепції чистого (функціонального), гуманістичного (антикомерційного), авангардистського, проектно-пошукового, футуристичного, екодизайну тощо.

Дизайн, сформований під впливом концептуального мистецтва, базується на чотирьох основах:

1) вираження ідеї в концептуально чіткій формі, тобто у вигляді концептів і взаємозв'язків між ними;

2) встановлення точки зору на мислимий об'єкт;

3) осмислення конкретної когнітивної ситуації;

4) усвідомлення власного дослідницького наміру.

У концептуальному дизайні виникнення будь-якого рішення невідривне від умов, які вплинули на його появу. До таких умов можуть належати факти, спостереження, а також певні закономірності й концепції. Якщо дизайнер уважає себе таким, що працює в межах концептуального мистецтва, то він повинен уміти відновити зазначені умови як логічні підстави розгортання власної концептуальної діяльності. Окрім того, концептуальний дизайнер за кожною ідеєю вміє знаходити й бачити відповідну логічну причину, яка виправдовує цю ідею.

З огляду на принципи, основи, засоби, які використовують дизайнери-концептуалісти у своїй роботі, слід стверджувати про можливість досягнення зовнішнього впливу, художньої ефективності, видовищності реклами й продуктів, про можливість маніпулювання свідомістю людини, занурення в певне середовище. Вирішуючи завдання, поставлені перед творцями концептуального дизайну, слід знайти відповіді, зокрема на багато соціально-культурних питань і проблем сучасності [7].

Останніми роками в концептуальних розробках дизайну все більше говорять про кризу «інтернаціонального стилю», про те, що гасло цього руху – «Форма слідує функції», яке тривалий час було основним критерієм так званого справжнього дизайну, фактично вже не існує. Окрім того, теоретики сучасного дизайну вважають, що реалізація цього гасла в умовах високорозвиненого промислового виробництва неминуче спричиняє створення одноманітного, стандартного, знеособленого життєвого середовища. Одним з негативних наслідків цього є знецінення й фактичне знищення національної своєрідності, етнокультурної ідентичності предметного світу, що оточує сучасну людину [5, с. 180]. За цих умов набуває актуальності розвиток окремих регіональних національно самобутніх шкіл концептуального дизайну, зокрема в Україні.

Наведемо конкретні приклади впливу концептуального мистецтва на сферу дизайну в нашій країні. Серед представників художників-концептуалістів (чи постконцептуалістів) можна назвати зокрема Ладу Наконечну, яка вважає, що концептуальне мистецтво – найбільш зрозуміле з усіх. Водночас воно незрозуміле тому, хто не прагне думати, і тому, хто ототожнює мистецтво й живопис. Л. Наконечна називає власну практику постконцептуальною, оскільки концептуальне мистецтво як явище позначене конкретним історичним періодом [6].

Л. Наконечна є сучасною українською художницею, учасницею групи Р.Е.П. (Революційний Експериментальний Простір), членом кураторського руху «Художня рада». Елементи концептуального дизайну наявні в більшості її творів, які ставлять під сумнів «способи відтворення сучасного мистецтва у заданих просторових й ідеологічних умовах мистецького закладу» [3]. Увага Л. Наконечної «прикута до складних питань, пов'язаних із методами і механізмами візуалізації» [3].

Водночас у колі її мистецьких зацікавлень зміни, прогалини й маніпуляції як невід'ємна частина процесу побудови історії. Картини, зокрема інсталяції Л. Наконечної, провокують глядачів на активну участь у творчому процесі. Ці інсталяції наявні на провідних виставках образотворчого мистецтва й дизайну в Україні й складаються, зокрема, з «масивних діагональних стін, на яких представлено колекцію інституційних записів: записок, ескізів, фотографій і планів. Всі вони є алюзією на

www.etnolog.org.ua

передумови, за яких створювалася виставка, зокрема на складання бюджету, інституційну програму й артикуляцію простору» [3].

Успішною є насамперед інсталяція Л. Наконечної «Раніше. Тепер. Далі» (2009–2013), у якій зображений центр Києва, причому праворуч знаходиться світлина Майдану Незалежності у 2013 році, а ліворуч – змальоване (техніка, що нагадує рисунок олівцем) це ж саме місце, але за чотири роки до цього, тобто у 2009 році [3].

Як бачимо, серед технік, які використовує митець, вагоме місце займає малювання олівцем. Малюнки Л. Наконечної за формою нагадують дизайн приміщення: вони зазвичай складаються з великої кількості дрібних рисок на великій поверхні, підкреслюючи роль праці у творчості художника.

Підсумовуючи різні підходи відносно ролі концептуального мистецтва в дизайні, слід вказати на те, що результативність використання концептуального методу проектування в дизайні забезпечується таким рядом умов:

1) за продуктом концептуального дизайну завжди можна відновити особистість творця;

2) концептуальний дизайн – це особливий метод сходження від «старого конкретного» до «нового конкретного» через синтез абстрактного;

3) концептуальний дизайн – це завжди мислення «зверху» (причому в проектуванні), це безперервний «спіралеподібний» процес зародження концепції, формування гіпотези, створення концепції, її критики, а потім – зародження нової концепції;

4) у концептуальному дизайні завжди визначена предметна сфера, у межах якої проектує дизайнер;

5) концептуальний дизайн – це один із способів актуалізації ідеї темпоральності (тобто вагомості фактору часу);

6) концептуальний дизайн передбачає опрацювання якості проектованого об'єкта, а не набору кількісних ознак;

7) у споживанні концептуальний дизайн – це безперервний процес ідентифікації об'єкта дизайну відповідно до різних когнітивних ситуацій [15, с. 729–730; 2; 4].

Загалом, концептуальний дизайн завжди обґрунтований, тобто завжди має осмислену дизайнером логічну основу. Водночас концептуальний дизайн є досконалим і якісним тільки тоді, коли досконалою та якісною є концептуальна ідея. Метод концептуального проектування дозволяє дизайнеру розробляти власний індивідуальний стиль.

Таким чином, дослідивши вплив концептуального мистецтва на розвиток сучасного дизайну, ми дійшли таких висновків.

– Концептуальне мистецтво передбачає наявність певної основи (концепції) твору, яка є важливішою за його фізичне вираження. Концептуальне мистецтво звертається не до емоційного сприйняття, а до інтелектуального осмислення побаченого. Згідно з концептуальним підходом до мистецтва, його об'єктом може стати будь-який предмет, явище й процес, зокрема концептуальне мистецтво є чистим художнім жестом.

– Дизайн, сформований під впливом концептуального мистецтва, базується на чотирьох основах (вираженні ідеї в концептуально чіткій формі, тобто у вигляді концептів і їх взаємозв'язків, встановленні точки зору на мислимий об'єкт, осмисленні певної когнітивної ситуації та усвідомленні власного дослідницького наміру). Продукти концептуального дизайну завжди передають дослідницьку позицію, якої дотримується дизайнер і яка простежується під час концептуальної роботи.

– Концептуальний дизайн, безумовно, є досить схематичним, що дозволяє дизайнерам якомога точніше реалізувати свою ідею й залишитися зрозумілими. Водночас розуміння (за своєю суттю) є процесом звільнення від зайвого, причому в концептуально побудованому механізмі виключається можливість існування того, що могло б стати джерелом неоднозначності або така можливість зведена до мінімуму.

– Визнаючи певну умовність структур, пов'язаних із концептуальним дизайном, зрештою можна виокремити низку важливих умов, необхідних для його повноцінного

www.etnolog.org.ua

функціонування. Концептуальний дизайн – це завжди мислення «зверху» (причому в проектуванні), це безперервний «спіралеподібний» процес зародження концепції, формування гіпотези, створення концепції, її критики, а згодом – зародження нової концепції. Окрім того, у концептуальному дизайні завжди визначене предметне поле, у межах якого проектує дизайнер.

Означена тема наукового дослідження безсумнівно має значні перспективи подальших досліджень, зокрема такі:

– розгляд історичної еволюції концептуального мистецтва в контексті його впливу на різні види дизайну в Україні та закордоном;

– оцінка перспектив розвитку концептуального дизайну в провідних країнах світу в середньостроковій (1–5 років) та довгостроковій (понад 10 років) перспективах;

– прогнозування особливостей співвідношення дизайну й науково-технічного прогресу.

1. *Аккаш О.* Українське візуальне мистецтво та можливості концептуалізації сучасності / О. Аккаш // Сучасне мистецтво. – 2016. – Вип. 12. – С. 31–42.
2. *Бобринская Е. А.* Концептуализм. – Москва : Галарт, 1994. – 216 с.
3. Дослідницька Платформа: «Виставка», виставка Лади Наконечної у рамках «PAC-UA Переосмислення» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.pinchukartcentre.org/ua/exhibitions/doslidnitska-platforma-vistavka.
4. *Іващенко В. Л.* Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу (на матеріалі української мистецької термінології) / В. Л. Іващенко ; Ін-т укр. мови НАН України. – Київ : Дім Дмитра Бураго, 2006. – 328 с.
5. *Ковешникова Н. А.* Дизайн: история и теория. – Москва : Омега–Л, 2009. – 224 с.
6. *Наконечная Л.* Концептуальное искусство – самое ясное из всех [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://artinukraine.com/lada-nakonechnaya-razzhech-diskussiyu-i-verit.
7. *Ланщикова Г. А.* Концептуальные положения социально значимых основ дизайна [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnye-polozheniya-sotsialno-znachimyh-osnov-dizayna.
8. *Лидвелл У.* Универсальные принципы дизайна. – Санкт-Петербург : Питер, 2012. – 272 с.
9. *Лола Г. Н.* Дизайн: опыт метафизической транскрипции. – Москва : Изд-во Московского университета, 1998. – 264 с.
10. *Мастрова А. А.* Принципи включення образно-пластичних форм в простір інтер'єру / А. А. Мастрова, Г. М. Хавхун // Сучасні проблеми архітектури та містобудування. – 2017. – Вип. 47. – С. 527–531.
11. *Плешкова И. С.* Влияние идей концептуализма на творчество модельера [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-idey-kontseptualizma-na-tvorchestvo-modeliera.
12. *Рижова І. С.* Smart-технології як фактор розвитку сучасного дизайну / І. С. Рижова // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії: [Зб. наук. пр.]. – Запоріжжя : Вид-во ЗДІА, 2017. – Вип. 69. – С. 174–184.
13. *Сердюк Я. О.* Віртуальне як концепт музичної науки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2017. – 16 с.
14. *Сложеникина Н. С.* Основные этапы истории российского и зарубежного дизайна. – Москва : ФЛИНТА, 2014. – 368 с.
15. *Толмачева Г. В.* Концептуальный дизайн: от идеи к продукту / Г. В. Толмачева // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2015. – № 10. – С. 728–730.
16. *Чібалашвілі А. О.* Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. – Київ, 2015. – 16 с.
17. *Шимко В. Т.* Архитектурно-дизайнерское проектирование: основы теории. – Москва : Архитектура-С, 2004. – 296 с.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

SUMMARY

The proposed article is dedicated to a new and rather insufficiently explored problem of conceptual art influence on the development of modern design in Ukraine and the world. The works of many Ukrainian and foreign experts have been devoted to the problems of design development for the last years. Besides, many researchers study a concept of conceptualism, that is the trend, which connects the creation process and the process of its studying. Revealing the main aspects of conceptualism consistently, the scientists have an opportunity to consider it from the relations position in a product/process hybrid. At the same time just the correlation of design and conceptual art remains to be a white spot known rather scantily.

Conceptual art provides existence of a certain concept of the work. It is more important than its physical expression as the purpose of art consists in a certain transfer of the idea. Conceptual objects can exist in the form of phrases, texts, schemes, schedules, drawings, photos and also audio and video records.

Considering design specific character within the social and cultural environment, the experts determine the main interdependent basic trends, as utility, benefit, creativity, to be studied. At the same time the utility provides a possibility of practical use of a design development product. In such a way, the successful design, first of all, has to meet the basic needs of the person and only then the demands of a higher level.

Studying the design history it is possible to note that in the past its development has been closely connected with a number of concepts. In conceptual design any decision can't come into being and work without consciousness and also those conditions which have influenced on its emergence. The happened facts, observations and also certain regularities and concepts can belong to such conditions.

The design created under the influence of conceptual art is founded on four bases, including the idea expression in the conceptually accurate form, that is in the form of concepts and the relations between them; the point of view ascertainment on the studied object; comprehension of a certain cognitive situation; understanding of own research intention. The conceptual design products always reflect a researcher standpoint, which is adhered by the designer and it is noticeable according to the intentions becoming obvious during the conceptual work. The bound of that world, which is created with the fruits of author's conceptual thinking, can be defined through the creator of a design concept.

Keywords: design, conceptual design, designer, conceptual art, art conceptualism, concept, development, form, work, technique.

INDEF

www.etnolog.org.ua

УДК 781.7.24(477)

Ілля Фетисов
(Київ)

«ПЕРІОДИЧНА НЕРІВНІСТЬ» ЯК МАРКЕР АВТЕНТИЧНОЇ НАРОДНОЇ МУЗИКИ

У статті розглянуто питання реальної часової організації народної музики, продемонстровано неможливість точної фіксації музичного ритму засобами нотного письма та подальшого достеменного відтворення музики з нотних транскрипцій, уперше поставлено питання про неізохронність музичних ритмів в українській народній танцювальній музиці.

Ключові слова: асиметричний ґрув, довжина часток, LMS-аналізатор, українська народна танцювальна музика.

В статье рассмотрен вопрос о реальной временной организации народной музыки, продемонстрирована невозможность точной фиксации музыкального ритма средствами нотного письма и дальнейшего подлинного воспроизведения музыки по нотным транскрипциям, впервые поставлен вопрос о неизохронности музыкальных ритмов в украинской народной танцевальной музыке.

Ключевые слова: асимметричный грув, длина долей, LMS-анализатор, украинская народная танцевальная музыка.

The question of a real *temporal organization of folk music* (musical structure creation with the help of time) is considered in the article. The impossibility of the *musical rhythm precise fixation by the means of notation* (the process of the symbols (music) writing down to represent musical elements) and the further accurate music reproduction according to musical transcription is shown. The issue *of non-isochronous* (subdivided into uneven unites) organization of Ukrainian folk dancing music is raised for the first time.

Keywords: asymmetrical groove, beat length, LMS-analyzer, Ukrainian folk dancing music.

Чи рівно виконують музику автентичні виконавці? Це питання не надто важливе, коли ми фіксуємо твори народної музики засобами європейської нотної системи, але надзвичайно важливе, якщо ми намагаємося виконувати твори народної музики – як з нот, так і на слух. Якщо ми окремо поставимо це питання стосовно музикування народних виконавців-співаків і народних виконавців-інструменталістів, а потім уточнимо його для солістів та ансамблів (можна також уточнити і для певних жанрів), здаватиметься, що відповісти на нього значно легше. Якщо, наприклад, на питання, «чи рівно виконують музику автентичні співаки-солісти», більшість відповідей, вочевидь, буде «ні», то у відповіді на питання, «чи рівно виконують музику автентичні співаки, які співають гуртом», думки можуть розійтися. Якщо ми скажемо «так» у відповідь, то явно згрішимо супроти істини, оскільки всім транскрипторам народної музики відомо, що «пульс основної ритмічної одиниці» [1, с. 310] твору не буде постійно збігатися з пульсом метронома («звичайно, збігатиметься більш-менш, бо людина – не механізм, і точної відповідності майже не буває» [1, с. 310]). Але якщо ми скажемо «ні», то постане питання, чому при гуртовому виконанні добре зіспівані автентичні вокальні ансамблі виконують пісню синхронно, якщо вони виконують її нерівно?

Якщо розглянемо це саме питання в контексті інструментальних капел і уточнимо, що нас цікавить рівність виконання музики до танцю, то, найімовірніше, усі відповіді на нього будуть одностайними: «Так, музика виконується рівно». Але чи справді це так? Чи не можна уявити собі, що інструментальні гурти грають танцювальну музику синхронно нерівно? Імовірно, що відповіддю стануть слова сучасного норвезького дослідника, професора-стипендіата (Professorstipendiat) Університету в Осло (University of Oslo) Матса Йоханссона, написані ним стосовно виконання норвезької танцюваль-

www.etnolog.org.ua

ної музики: «Факт демонструє, що можливі як різні ступені варіації в довжині часток (в оригіналі – «beat»), так і різний ступінь синхронності між музикантами… Ураховуючи певну міру імпровізованої варіативності у зміні довжини часток (beat), досконала синхронізація між музикантами, або між музикантом та танцівником, здається неможливою. Але навіть якщо фактичне досягнення цього може бути віднесене до утопії, воно може вважатися ідеалом і демонструвати майже безмежну шкалу потенційної віртуозності чи майстерності у музичній взаємодії» [11, с. 3].

Таким чином, норвезькі виконавці-інструменталісти грають танцювальну музику, змінюючи довжину музичних часток, і синхронізуються між собою, залежно від ступеня віртуозності та майстерності. Детальний аналіз організації часової періодичної нерівності ритму (що названа дослідником «асиметричним ґрувом») М. Йоханссон здійснив у своїй кандидатській дисертації [12], у якій показав закономірності організації тричасткових тактів (періодичну нерівність часток у межах 3-чверткового такту) у танцювальному жанрі *springar* та закономірності в тривалості різних тактів у межах танцювального періоду.

На існування періодичної нерівності в танцювальній музиці зі своєї «румунської колекції» вказував і Бела Барток, який зазначав: «Серед моїх фонограм-записів були танці, які я нотував, як правило, на 4/4 з рівними чвертями. Але робив це я з неспокійною душею. Тому додавав таке зауваження: "Закінчення тактів подовжене по-циганськи"» [5, с. 91].

Дослідник ритму молдавського фольклору П. Стоянов, провівши за допомогою осцилографа дослідження реальних часових співвідношень між звуками спершу в пісенному жанрі дойни [6], а потім і в жанрах інструментальної музики [5], дійшов висновку, що «у молдавському мелосі наявний асиметричний п'ятичастковий [в оригіналі – «пятивременной». – *І. Ф.*] такт», типовий саме для інструментальної танцювальної музики [5, с. 68]. 5-частковий такт, описаний П. Стояновим (який він нотує в розмірі 5/16), має замінити такт 3/8, що застосовувався до того при нотації таких самих мелодій. При перевірці осцилографом виявилося, що реальна тривалість суми перших двох вісімок стабільно менша за реальну тривалість третьої вісімки, помножену на 2, і співвідношення часток у такті (якщо рахувати шістнадцятими) має вигляд 3:2, а не 4:2 [5, с. 60–61, 68, 126]. При всій переконливості досліджень, проведених П. Стояновим, немає сумніву в тому, що народні музиканти при виконанні мелодій з таким складним ритмом керуються певним ритмічним відчуттям, а не рахунком.

Незважаючи на те, що факт існування періодичної нерівності в народній музиці треба доводити, ідея періодичної рівності музики сприймається як аксіома, хоча на захист цієї думки не було наведено жодного факту, який би підтверджував, що народні виконавці представляють музику періодично рівно. Цей факт сприймається як такий, що не потребує підтвердження, але підкріплений він лише теорією європейської музики (точніше, він підкріплений лише наявністю нотацій народної музики, зроблених засобами європейської нотної грамоти). Але, як показує практика, при виконанні народної музики з нот завжди виходить щось інше, аніж звуковий оригінал. Про це слушно написав професор Анатолій Іваницький: «Будь-яка нотація не тотожна звучанню фонограми; розучування нотного тексту з метою подальшого виконання не веде до відтворення звукового оригіналу» [1, с. 293].

Теорією європейської музики для нотації ритму передбачені лише тривалості, співвідношення між якими завжди кратне 2 (наприклад, ціла нота дорівнює двом половинним або восьми восьмим; чверть дорівнює чотирьом шістнадцятим; якщо ж трапляється поділ тривалостей на три («тріоль»), п'ять («квінтоль») тощо, все одно в такій групі з вісімок будь-які дві вісімки дорівнюватимуть одній чверті). Але при виконанні музики з нот ці тривалості не повинні бути еталоном реального часового співвідношення між звуками. Про це писав академік Борис Теплов: «Живий ритм музичного руху <…> не дає буквальної відповідності арифметичній схемі: чверті не завжди дорівнюють одна одній і восьмі не завжди вдвічі коротші від чвертей. Нескладно показати, що відхилення від

www.etnolog.org.ua

арифметичної схеми при істинно [в оригіналі – «подлинно». – *І. Ф.*] ритмічному виконанні не тільки можуть, але й мають бути, і при цьому мають бути не тільки при більш чи менш вільному ритмі (*tempo rubato*), але й там, де вимагається строга рівномірність руху» [7, с. 207]. Ритм, отриманий шляхом арифметичного рахунку, Б. Теплов називав «шкідливим сурогатом музичного ритму» [7, с. 207]. Однак автор не дав відповідей на питання, «яким повинне бути правильне почуття ритму?» і «чим усвідомлена й упорядкована нерівність виконання музики відрізняється від просто неякісного, некоректного виконання ритму?».

Одним з різновидів періодично нерівного ритму є свінг. Словник «Музична естрада» подає таке визначення свінгу: «Свінг – виразний засіб у джазі, характерний тип пульсації, яка заснована на постійних відхиленнях ритму (з випередженням або запізнюванням) від опорних долей» [1] [3, с. 337]. При всій об'єктивності існування цього явища, ми можемо лише слуховим способом визначити, чи коректно відхилився від метричної «сітки» той чи інший виконавець, чи він просто схибив.

Систематизуючи сказане, можна вибудувати певну низку засадничих ідей одного напрямку, пов'язаних з існуванням періодичної нерівності в музиці: 1) арифметична схема ритму європейської нотної системи не відповідає справжній ритмічній організації музики в принципі (окрім музики, створеної під метроном); 2) для правильного виконання музики необхідне правильне відчуття ритму; 3) правильне відчуття ритму передбачає правильно організовану ритмічну нерівність музики; 4) неможливо достеменно виконати твір народної музики за нотною транскрипцією; 5) відчуття ритму може носити груповий характер, що дозволяє виконувати музику більш-менш синхронно й періодично нерівно групою людей (співаків чи інструменталістів); 6) не існує науково обґрунтованого критерію, який би дозволив відрізнити ритмічну помилку від періодичної нерівності, натомість помилка дуже добре ідентифікується на слух; 7) слуховим способом важко визначити, як виконується музика – періодично рівно чи періодично нерівно, і якщо періодично нерівно, яким способом ця періодична нерівність організована.

Розглядаючи існування періодичної нерівності в музиці, не можна обійти увагою базис, на який спирається ідея періодичної рівності музики. Ця ідея нерозривно пов'язана з ідеєю метронома, тобто ідеєю застосування технічного приладу, який би збігався з виконанням музики людиною. У свою чергу ідея метронома нерозривно пов'язана з ідеєю годинника як приладу для зручного обліку часу. Метроном визначає тривалість однієї ритмічної одиниці щодо загальноприйнятої системи обліку часу, прив'язуючи, таким чином, виконання музики до роботи годинника. А ось механічний чи електронний годинник відображає оберт Землі навколо своєї осі щодо Сонця. Однак тривалість доби у 24 години (1 440 хв.; метроном визначає кількість ударів за 1 хв.) є умовною, оскільки реальна тривалість доби коливається впродовж року й ніколи не становить суто 24 години, тому що Земля та Сонце рухаються нерівномірно. «Полудень, який відзначається за сонячним годинником, в одні пори року випереджає полудень, що відзначається звичайним годинником, а в інші – відстає від нього, іноді на декілька хвилин. Істинний рух Сонця за екліптикою неоднаковий упродовж року: Сонце рухається швидше взимку <…>. У русі Місяця спостерігаються ще більш складні нерегулярності» [4, с. 29–30]. Окрім того, число 24 виникло із 24 секторів астрономічних спостережень за Сонцем по 15° (12 секторів видимих і 12 – уявних), що разом становить 360° повного оберту Землі навколо осі, тобто наша система обчислення часу походить від просторових вимірів.

Тож від винайдення сонячного годинника в прадавні часи й до появи механічного годинника в 1657 році [9, с. 1476] про жодні рівні відрізки часу не йшлося. Як не могло йтися і про рівне виконання музики, оскільки не було критерію визначення рівності.

Відповідно, виконання музики під метроном є абсолютно штучним явищем, яке не має ніякого об'єктивного підґрунтя. Так само і немає ніякої об'єктивної причини вважати, що музика повинна виконуватися рівно. Але якщо від моменту свого створення Іоганном Мельцелем на початку XIX ст. (метроном був запатентований ним у

www.etnolog.org.ua

1816 році [2, с. 574]) метроном використовувався як засіб для приблизного визначення темпів творів, наприклад, Л. ван Бетховеном, то в сучасній поп-музиці, а почасти і рок-музиці, метроном став основою, під яку музика виконується та записується. Не зайвим буде згадати тут даоську притчу про городника, який не хотів застосовувати водяного колеса для поливу свого городу, а витягував воду з криниці глеком. Своє небажання «модернізуватися» він пояснив так: «Я чув від свого вчителя, що той, хто працює з машиною, сам усе робить, як машина, у того, хто все робить, як машина, серце теж стає машиною. А коли серце стає, як машина, зникає цнота й чистота» [10, с. 132]. Це застереження дивовижно точно передає духовний стан сучасного суспільства, головною музикою якого стала музика, створена під машинні (комп'ютерні) ритми, де в основі лежить метроном.

Уже згадувалося, що абсолютно всі транскриптори народної музики, якщо вони використовували під час транскрипції метроном, стикалися з тим, що пульс музики народних виконавців ніколи не збігається повністю з пульсом метронома – він завжди відхиляється. Але питання, чи це коливання агогічне, чи періодичне, *a priori* вирішувалося в бік агогіки. А якщо подивитися на це явище не через призму метронома?

Упродовж останніх 5 років фольклорний ансамбль «Божичі» перетворився на лабораторію з перевірки й апробації конструкцій асиметричних грувів, що використовуються українськими автентичними виконавцями. Опис цих грувів, процесу їх ідентифікації та методики їхнього навчання заслуговує на окрему публікацію. Важливою складовою цієї роботи було спільне музикування автора статті з автентичними виконавцями-інструменталістами. Варто зазначити, що, незважаючи на високу самооцінку власної виконавської майстерності (на той час я вже записав 2 CD з мелодіями народних танців [2]), автентичні виконавці, які чули мою гру, були безапеляційно жорстокими. Наприклад, відомий на Київщині майстер гармонік Микола Петрович Моргун (1918 р. н.) із с. Кухарі Іванківського району, який славився також як гармоніст-віртуоз (завдяки своїй виконавській майстерності йому навіть вдавалося тривалий час уникати відправки на фронт у роки Другої світової війни), почувши гру автора цієї статті сказав: «А чути, що хлопець тільки вчиться». Але найвідвертішим був автентичний скрипаль, родом із с. Бірки Любомльського району Волинської області, Леонід Степанович Марчук (1941 р. н.), який так і сказав: «Ілля, у Вас зовсім немає відчуття інструменту» (однозначно, що йшлося не про «відчуття інструменту», а про відчуття музики загалом). Звичайно, після таких оцінок людей, які, безперечно, прекрасно володіли своїми інструментами й відповідали всім критеріям «автентичності» в уявленні фольклориста, довелося «почухати потилицю» й подумати, що ж у моїй грі не так. Здавалося, і перебори роблю («переборами» у грі на гармоні народні виконавці називають обігрування основних тонів мелодії шістнадцятими тривалостями), й імпровізую, і технічно володію інструментом. Однак «за свого» мене не визнають.

На той момент «Божичі» вже експериментували з нерівною організацією двох сусідніх часток (які при нотації позначаються однаковими тривалостями, але на практиці виконуються по-різному) у протяжних і жартівливих (рухливих) піснях, але переносити цей принцип на інструментальну музику в мене не було й гадки, бо я був конче впевнений, що чим рівніше граєш танці, тим краще. А якщо інструментальну музику треба грати нерівно? Після перших спроб організовувати танцювальні мелодії періодично нерівно, з перенесенням гучності на другу чверть у такті, Л. Марчук, з яким я мав можливість раз у 2–3 місяці спільно практикувати гру, відзначив, що я вже став грати краще. Це було добрим підтвердженням правильності напрямку моїх пошуків. Після його смерті мені вдалося налагодити постійний творчий контакт з віртуозом-барабанщиком Валентином Михайловичем Давиденком (1950 р. н.), родом із с. Підгайне Іванківського району Київської області, який проживав у Києві. В. Давиденко почав грати на барабані у своєму селі з 12–13 років і грав з найкращими гармоністами-віртуозами, такими як Іван Якович Ткач (орієнтовно, 1924 р. н.), чия гра в середовищі сільських музикантів уважалася еталоном енергійності та веселості. Після переїзду до Києва в 1970-х роках

www.etnolog.org.ua

В. Давиденко припинив грати на барабані й працював тривалий час майстром «Київзеленбуду». Повернувся він до музикування у 2000-х роках, епізодично граючи у своєму селі з товаришем, виконавцем на гармоні віденського строю Володимиром Якимовичем Сергієнком (1941 р. н.), а також із гармоністом-віртуозом (гармонь віденською строю) із сусіднього села Тетерівське Іванківського району Київської області Миколою Уляновичем Личем (1927 р. н.), який широко славився своєю грою.

В. Давиденко грає, виходячи зі своєї практики і власного відчуття будови танцювальних ритмів. Половина награвань, які ми вже кілька років виконуємо з ним кожної середи для учасників «Школи танців ансамблю "Божичі"», походять із с. Тетерівське та Підгайне, де були записані мною в декількох експедиціях, тобто добре йому знайомі. Інша половина награвань є новими для нього, і в них він шукає застосування свого музичного відчуття.

Головними етапами мого навчання були:

1. Максимальна синхронізація з автентичним виконавцем шляхом підлаштовування під його гру.

2. Усвідомлення закономірностей організації музики автентичним виконавцем та експериментальна перевірка під час спільної гри.

3. Самостійне застосування виявлених закономірностей організації музики у своїй грі.

4. Максимальна синхронізація з автентичним виконавцем без підлаштовування, а лише на основі власного внутрішнього відчуття музики.

На кожному із цих етапів мною застосовувався постійний самоконтроль шляхом записування нашої спільної та моєї сольної гри. Цікаво, що експеримент продовжується й дотепер, оскільки що краще я починаю грати, то краще й цікавіше починає грати Валентин Давиденко, і можна стверджувати, що тією мірою, якою я синхронізуюся з ним, він також синхронізується зі мною. Також варто зазначити надзвичайно цікавий факт: перед початком практичної роботи над нерівною часовою організацією ритму танцювальної народної музики, тобто над освоєнням «асиметричного ґруву» (за Матсом Йоханссоном) української танцювальної народної музики, я міг грати з будь-яким бубністом чи скрипалем із числа вторинних виконавців. Зараз зі мною синхронно можуть грати лише учасниці ансамблю «Божичі» – Ганна Скрипка (на бубні) та Сусанна Карпенко (на скрипці), які зрозуміли й освоїли відповідний принцип нерівної часової організації ритму. Інші ж виконавці або весь час відстають, або, відчуваючи відставання й намагаючись наздогнати, починають прискорювати темп (це є цікавим явищем, що побіжно демонструє принципи організації рівної музики й організації «асиметричного ґруву»).

Але як організований «асиметричний ґрув» у нашому з В. Давиденком випадку? Для того, щоб дати відповідь на це питання, мною, під керівництвом старшого наукового співробітника Інституту механіки ім. С. П. Тимошенка НАН України, доктора фізико-математичних наук Володимира Максимюка, були проведені і тривають нині дослідження на надточному бельгійському обладнанні – аналізаторі акустичних, вібраційних і тензосигналів (сигналів деформації поверхні) LMS SCADAS Mobile, що розташоване у вищезазначеній установі. Об'єктом досліджень виступає гра на барабані В. Давиденка. Для проведення досліджень до мембрани й тарілки барабану були прикріплені датчики тензосигналів. В. Давиденко вибивав під гру на гармоні віденського строю автора статті. Переважна більшість награвань походила з батьківщини барабанщика. Запис В. Давиденка здійснювався двічі (25.11.2016 та 08.06.17). Необхідність повторного запису була викликана постанням питання про часові процеси, які мали відбутися після свідомої зміни стилю гри автором статті внаслідок практичного застосування даних, отриманих після запису від 25.11.2016, а також додаванням ще одного тензодатчика до мембрани барабана (знизу; перший тензодатчик був розташований над мембраною). LMS-аналізатор дозволяє побачити час і силу нанесення ударів, з точністю 0,0001 одиниці вимірів (секунди та мікрострейна – покажчика міри деформації, за якою можна оцінити силу удару по поверхні).

www.etnolog.org.ua

Для отримання порівняльних даних, на цьому обладнанні також була записана гра двох вторинних виконавців на барабані під гру двох вторинних виконавців на скрипці. Після здійснення запису, програмне забезпечення LMS SCADAS Mobile автоматично робить аналіз отриманих сигналів і відображає їх у таблиці Excel, з якою вже вручну необхідно вибирати початки сигналів, тобто моменти нанесення ударів.

На цьому етапі досліджень мною аналізуються лише сигнали, отримані з поверхні мембрани. В. Давиденко більшість ударів наносить булавкою по мембрані, кількість ударів тарілкою по тарілці – суттєво менша. Приблизне співвідношення, у награвaннях з тактовим розміром 4/4, становить 3 удари булавкою на 2 удари тарілкою.

Наразі об'єм опрацьованого матеріалу є надзвичайно малим, у силу великої часомісткості. Але деякі спостереження заслуговують на те, щоб бути оприлюдненими. Ідеться про спостереження за часовою організацією награвання «Український гопак» (див. транскрипцію). Це награвання в місцевій традиції має специфічну форму (ABCBABCBA і т. д.), яку можна трактувати як чотиричастинну, де 2-га частина повторюється як рефрен. Тональний план також є своєрідним. Якщо вважати, що 1-ша частина виконується у D-dur (бо на гармоніках різної висоти тональності будуть відрізнятися), то 2-га частина виконується в A-dur, а 3-тя, що є мелодичним варіантом 1-ої, виконується у G-dur.

Мною були опрацьовані дані, які демонструють часові закономірності організації кожного коліна награвання («коліном» народні виконавці-інструменталісти називають мелодичну побудову, що має ознаки завершеності й може цілісно повторюватися [8, с. 255–271]) при його проведенні за другим разом (кожне коліно в цьому награванні повторюється двічі). Кожне коліно має 8 часток (за нотацією – чвертей), які, за мелодичною та ритмічною фразою, розподіляються у два такти по 4 чверті (на відміну від загальноприйнятої практики записувати награвання «Український гопак» у розмірі 2/4, аналіз групування ритму автентичним виконавцем свідчить, що цілісний ритмічний сегмент охоплює саме 4/4). Награвання «Український гопак» записувалося як 25.11.2016, так і 08.06.2017 року. Для демонстрації «асиметричного ґруву» вибрані часові співвідношення між 1-ою та 4-ою чвертями кожного такту коліна (див. схеми). Якщо виходити з нотації, вони повинні бути однаковими, але треба цілком погодитися з румунським фольклористом К. Бреїлою, котрий нарікав на «недосконалість нашої нотації, що не може позначити тривалості, яка б не ділилася на два» [цит.за: 5, с. 98].

Порівняння записів 25.11.2016 та 08.06.2017 переконливо демонструє, що, незважаючи на зміни у сталості часового співвідношення між 4-ми та 1-ми частками 4-чвертkового такту (в обох записах у будь-яких парах 4-та чверть є меншою, аніж наступна за нею 1-ша чверть; але якщо в записі від 25.11.2016 частотність випадків коливається від 75 % до 87,5 %, то в записі від 08.06.2017 – від 55,5 % до 67 %), часова архітектоніка лишилася незмінною: спостерігається стискання (вилучення) часу до середини коліна (яку також можна окреслити як «часову середину», або «часовий центр» коліна) і його розтискання (повернення) в міру наближення до завершення коліна (наприклад, при розтисканні різниця тривалості середньої пари «4-та чверть і наступна 1-ша чверть» 25.11.2016 наближувалася до 1/32, а 08.06.2017 коливалася навколо 1/64). Вочевидь, це розтискання входить у ще більшу часову архітектонічну конструкцію, тому що пара «8-ма чверть коліна за другим разом і 1-ша чверть наступного коліна» в 75–78 % випадків є більшою, аніж пара «8-ма чверть коліна за першим разом і 1-ша чверть коліна за другим разом», і можливо, що «часовий центр» («часова середина») кожної частини награвання знаходиться на межі повторів кожного коліна.

Сповільнення темпу, яке однозначно відбувається до кінця кожного коліна, у жодному з виконань не ідентифікується на слух. Це дозволяє припустити, що воно здійснюється за рахунок вилученого раніше часу.

У записі від 08.06.2017 стискання часу середньої пари має більш виражений характер – ми це бачимо по зміні тривалості 4-ої чверті 1-го такту, що стала меншою, аніж 8-ма чверть коліна за 1-м разом (під час запису 25.11.2016 вона була більшою). Також

www.etnolog.org.ua

статистично збільшилося число випадків, коли 1-ша чверть 2-го такту є меншою за 1-шу чверть наступного коліна (від 81 % до 89 %) і коли 4-та чверть 1-го такту є меншою за 4-ту чверть 2-го такту (від 62,5 % до 89 %).

Зміни, що відбулися в часовій конструкції награвання від 08.06.2017, відображають зміни, які відбулися в характері музики. Порівняно із записом від 25.11.2016, музика стала більш енергійною та запальною, що було пов'язано зі свідомою зміною принципу організації музики виконавцем на гармоні – автором статті.

***

Дослідники народної музики з різних країн указують на невідповідність ритмічних одиниць європейської нотної системи реальним тривалостям, що трапляються в танцювальній музиці усної традиції.

Це ставить під сумнів правдивість виконаної з нот народної музики, якою б точною не була її транскрипція. Спроби врахувати наявність асиметричних співвідношень шляхом зменшення часової одиниці, якою обраховується тривалість такту, не роблять нотацію більш придатною для відтворення, лишаючи питання про відчуття ритму, притаманне народному виконавцю.

Поки що єдине дослідження справжнього часового співвідношення ритмічних одиниць в українській танцювальній музиці підтвердило невідповідність європейської нотації справжнім часовим музичним процесам і продемонструвало, що реальна тривалість кожної музичної частки залежить від її місцезнаходження в коліні. Також є очевидним, що виконавці під час гри керуються певним відчуттям організації музики, яке проявляється в більш-менш стабільній архітектонічній часовій моделі, у цьому випадку – коліна награвання.

Надзвичайно цікавим є те, що відчутні на слух зміни в характері музики (музика стала більш енергійною, запальною) проявилися в часових показниках: більшому (порівняно зі спокійнішим варіантом) стисканні часу середньої пари 4-ої та наступної 1-ої частки й у гнучкішому перетіканні часу між 4-ою та наступною 1-ою часткою в усіх парах, можливо й тяжінні до їхньої часової рівноваги. Утім, такі зміни не вплинули на архітектонічну часову модель.

Можна говорити про існування в часовій архітектоніці награвання таких явищ, як «вилучений час», «перетікання часу» та «часова середина».

На основі власного слухового досвіду та виконавської практики, можна висунути припущення, що періодична нерівність в організації ритму в автентичних виконавців носить тотальний характер, тоді як періодична рівність в організації ритму носить такий самий характер у виконавців вторинних (тобто музичних реконструкторів). І це має бути логічним наслідком гегемонії музики, що виконується під метроном, в оточуючому інформаційному середовищі, при системі музичної освіти, у якій арифметичний рахунок займає ключову роль в організації музичного ритму.

---

[1] У сучасних публікаціях, особливо в мережі Інтернет, поняття «свінг» і «ґрув» набули синонімічного значення, хоча, все ж таки, «ґрув» є більш широким терміном, що означає специфічне ритмічне відчуття в музиці, незалежно від її стилю.

[2] Українські танці. Частина 1. – Lavina Music, LM CD 539. – 2008 ; Українські танці. Частина 2. – Lavina Music, LM CD 587. – 2011.

1. *Іванницький А. І.* Українська музична фольклористика. – Київ, 1997.
2. Метроном // Музыкальная энциклопедия. – Москва, 1976. – Т. 3.
3. *Откидач В. М.* Музична естрада. Словник. – Харків, 2004.
4. *Роджерс Э.* Физика для любознательных. – Москва, 1970. – Т. 2.
5. *Стоянов П. Ф.* Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. – Кишинев, 1985.

www.etnolog.org.ua

6. *Стоянов П. Ф.* Ритмика молдавской дойны. – Кишинев, 1980.
7. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей // *Теплов Б. М.* Избранные труды : в 2 т. – Москва, 1985. – Т. 1.
8. *Фетисов І. Б.* Форма танцювальних награвань в контексті фольклорного поняття «коліно» // Проблеми етномузикології. – Київ, 2004. – Вип. 2.
9. Часы // Советский энциклопедический словарь. – Москва, 1985.
10. Чжуан-цзы. Ле-цзы. – Москва, 1995.
11. *Johansson M.* Interpreting micro-rhythmic structures in Norwegian traditional fiddle music [Digital source]. – Paper to be presented at the conference Rhythm and Micro-rhythm : Investigating musical and cultural aspects of groove-oriented music 2005, hosted by the project Rhythm in the Age of Digital Reproduction, September 22–24, University of Oslo, Norway. – Mode of access : http://www.hf.uio.no/imv/english/research/projects/rhythm/dok/mjohansson.pdf.
12. *Johansson Mats.* Rhythm into Style : Studying Asymmetrical Grooves in Norwegian Folk Music [Digital source]. – PhD thesis, 2009, Department of Musicology, The University of Oslo. – 284 p. – Mode of access : ps://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/2438130.

SUMMARY

The researchers of folk music from different countries have agreed upon the fact that there is a *discrepancy* between the rhythmic units of European music system and *real length* occurring in the dancing music of oral tradition.

It means that there is no way to perform folk music accurately, using only the printed music. Even if we get to measure the time of music (or length of music) in very small rhythmical units (like 16th), we will not be able to recreate mechanically the same musical pattern exactly all the time. Thus, there has to be some sense of music apart from the printed music to get a vivid and natural performance.

There is no research on measuring the real length of beats in Ukrainian folk dancing music. This investigation shows that each length of the beat depends on the place of it in the structure of the tune (look to the scheme proposed below).

The *architectonic model of time* (the manner of the beats positioning in the time framework in the way that creates a balanced and logical composition, pleasing for ear) is sufficiently stable. It proves that a folk performer has a permanent feeling (sense) of music.

The architectonic model of tune keeps the same pattern, though the changes in the character of music (its vividness, etc.) are related to the changes in time structure. This happens when the time moves within one pair of adjacent beats (look to the scheme given below). This process is called *gliding of time*.

There are two ways to work with the time: the compensating way (time glides from one note-length to another) and the non-compensating way (time is subtracted (taken away) without the compensation of its length). There is also the time's center – a place in the middle where the time contracts and the beats are the shortest ones.

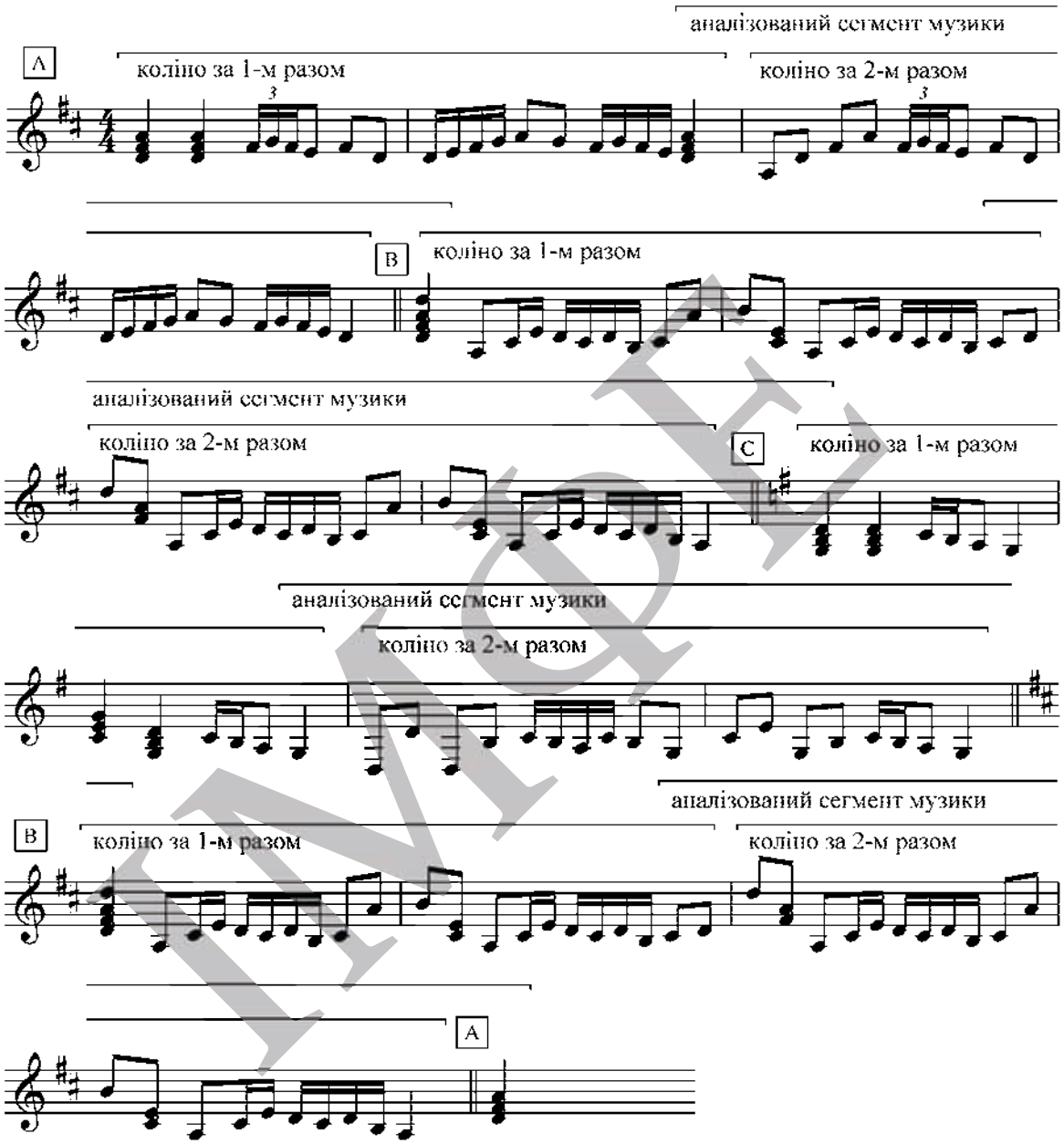
Basing on my own sense of music and practical experience, I can conclude that all the authentic musicians perform folk music using the same kind of the non-isochronous (uneven) rhythm, and their followers (the ones who try to recreate folk music repeatedly) perform it mostly in an even, in a less dynamic way.

Keywords: asymmetrical groove, beat length, LMS-analyzer, Ukrainian folk dancing music.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

Український гопак



МФЕ

www.etnolog.org.ua

Схема 1

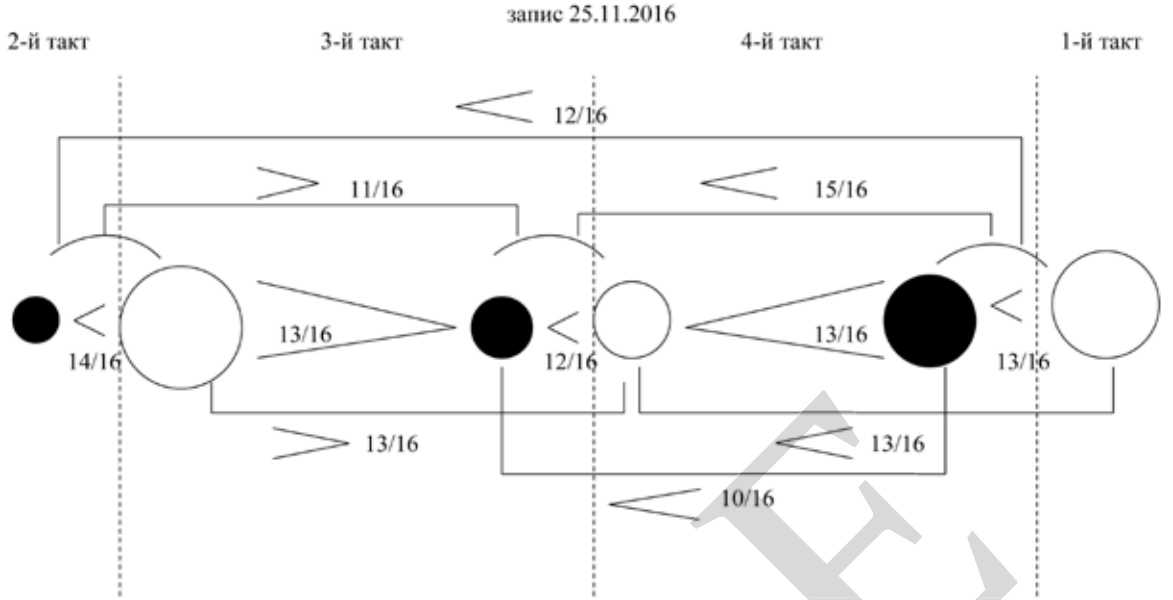
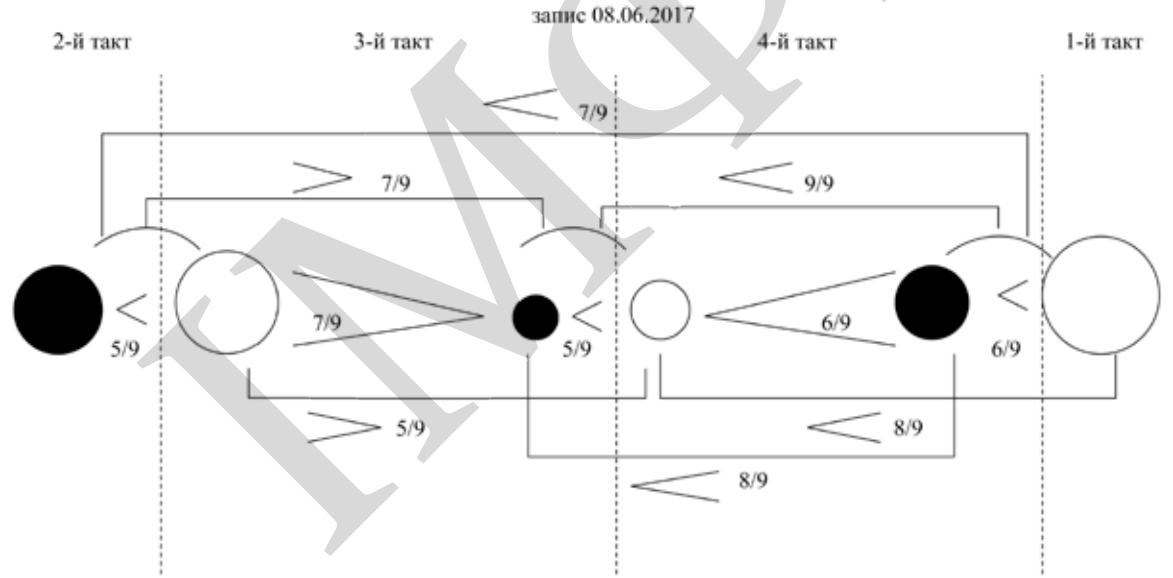


Схема 2



ІМФЕ

Умовні позначки

● – 4-та чверть; розмір кружалець умовно відповідає реальній тривалості.

○ – 1-ша чверть; розмір кружалець умовно відповідає реальній тривалості.

⌒ – дуга, що виражає суму часової тривалості 4-ї та 1-ї чвертей.

⌐¬ – з'єднувальна дужка між об'єктами, що порівнюються.

< > – більше, менше; відображає часове співвідношення між об'єктами, що порівнюються.

┆ – кордони 4-чверткових тактів.

11/16, 7/9 – частотність явища: 1-ша цифра позначає, скільки разів зустрічається дане явище, 2-га цифра демонструє, скільки однакових відрізків музики проаналізовано.

www.etnolog.org.ua

УДК 391.7(477.85=135.1)

Ольга Фединчук
(Чернівці)

СПЕЦИФІКА ПРИКРАС У ТРАДИЦІЙНОМУ ОДЯЗІ РУМУНІВ БУКОВИНИ

У статті як мистецьке явище досліджено шийно-нагрудні прикраси румунського населення Буковини, що їх виготовляли з кольорових каменів, металу, скла, бісеру, рослин, тканин, мушель та пір'я. Розглянуто їх типологію, морфологію та стилістику.

Ключові слова: бісерні прикраси, металеві прикраси, дерев'яні прикраси.

В статье как художественное явление исследуются шейно-нагрудные украшения румынского населения Буковины, которые изготовливались из цветных камней, металла, стекла, бисера, растений, тканей, раковин и перьев. Рассматривается их типология, морфология и стилистика.

Ключевые слова: бисерные украшения, металлические украшения, деревянные украшения.

The article researches the neck-and-chest jewellery of the Romanian population of Bukovina as an artistic phenomenon. These decorations were made of coloured stones, metal, glass, beads, plants, fabrics, shells and feather. There is an examination of their typology, morphology, and stylistics.

Keywords: beaded jewellery, metal ornaments, wooden decorations.

Буковина [1], де впродовж століть проживало різноетнічне населення, має розмаїту культуру, звичаї, віросповідання. Представники кожної етнічної групи намагалися якомога більше зберегти свої культурні ознаки, проте, безсумнівно, взаємовпливи відбувалися. Мистецтвознавці досліджували буковинські народні оздоби в складі жіночих прикрас усієї України. У науковій літературі також висвітлено питання про окремі види буковинських прикрас, наприклад, оздоби з бісеру. Водночас румунський комплекс прикрас на Буковині й досі залишається недостатньо вивченим. Румунські шийно-нагрудні прикраси не були об'єктом спеціальних досліджень, не здійснювався їх типологічний, морфологічний і стилістичний аналіз.

Найбільш ґрунтовним дослідженням, що узагальнює відомості про жіночі прикраси, є праця мистецтвознавця Ганни Врочинської-Савчук [16]. Прикрасам з бісеру присвячена монографія мистецтвознавця Олени Федорчук [20], де авторка, серед іншого, порушує питання типології та детально описує основні мотиви орнаментики бісерних оздоб Буковини. Вивчення прикрас у комплексі народного одягу Буковинського краю знаходимо в дослідженнях Мірри Костишиної [18]. Румунські дослідники, такі як *T. Bănăţeanu* [22; 23], *G. Fosca*, *E. Lonesco* [22], розглядали прикраси в комплексі народного вбрання румунів Буковини.

Прикраси (рум. – *podoabele*) були невід'ємною складовою румунського народного одягу. Носили румуни різні шийно-нагрудні оздоби: знамениті бісерні прикраси (*lătiţare*), ґердани (*ghiordane, zgărdane*), намиста (*margele*), салби (*salba*) [23, p. 328].

Усі шийно-нагрудні прикраси за художніми особливостями поділяються на: прикраси з кольорових каменів, скла та бісеру [16, с. 39]; прикраси з рослин, тканин, мушель і пір'я [16, с. 26]; прикраси з металу [16, с. 98].

Бісерні прикраси (lătiţarele) – досить розповсюджені на Буковині серед румунського населення. Вони були різних розмірів, підшиті на тканину, багаті в кольорі, з добре продуманими орнаментами, переважно геометричними. Серед румунського населення бісерні прикраси мали назви *zgardiţe la găt, zgarda, zgardita, gherdan*. Вони були обов'язковим елементом народного одягу жителів сіл, розташованих на березі річки Прут [24, p. 116]. Бісерні прикраси місцевого виробництва найкраще демонструють локальні відмінності. Орнаментальні мотиви, композиція, колірна гама утворюють ансамбль оздоб із характерними особливостями, притаманними лише цьому регіону

www.etnolog.org.ua

[23, p. 328]. Набули розповсюдження бісерні прикраси і на прилеглих до Буковини теренах, таких як *Transilvania, Banat, Maramureş*, проте особливими в естетичному вирішенні є оздоби району *Bihor, Maramureş* (сучасна Румунія) [див.: http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar].

Ґердани (*ghiordanele*) належать до шийно-нагрудної типологічної групи прикрас. Вони відомі за багатством орнаментальних мотивів. Довжина залежала від типологічної групи, проте ширина була 2–6 см [23, p. 329].

Прикладом ґердана є прикраса з приватної колекції Миколи Шкрібляка [2]. На чорному тлі розміщено ромби, які чергуються в кольорі, утворюючи своєрідну мозаїку, їх між собою розділяють лінії. Композиція, добре продумана в кольорі (оранжевий, жовтий, зелений, синій), справляє приємне враження (іл. 1).

Інша категорія ґерданів (*ghiordanele*) належить до шийно-нагрудних силянок-комірів. Вони більші від ґерданів та складаються з геометричних мотивів – ромбів, хрестів, сварги, кола тощо. Неабиякої майстерності з виготовлення силянок-комірів досягли марамурешці (*maramureşcene*), роботи яких вирізнялися своєю поліхромією кольорів. Більшість бісерних прикрас зроблені в чорних, коричневих та вохристих кольорах, інші кольори – рожевий, зелений, голубий – застосовувалися лише в окремих композиціях [23, p. 329].

Особливо яскраво це помітно на силянці-комірі Тетяни Берник (с. Берегомет Кіцманського р-ну Чернівецької обл.), у якій фоновий просвіт – чорний, а набір геометричних мотивів – ромби, ромби з видовженими краями, лінії – виконаний у червоних, жовтих, синіх та білих кольорах. Разом з румунською сорочкою, оздобленою чорним геометричним орнаментом з лелітками червоного кольору, яка так гармонійно перекликається з силянкою-коміром, утворюють єдиний композиційний твір [1].

Одна із силянок-комірів викликає особливий інтерес: вона виконана повністю із чорного бісеру, у техніці нанизування, по краях обрамлена синім кольором. Тороки виконані зі стеклярусу золотого кольору і є більшими, ніж зазвичай в оздобах цього різновиду. Зважаючи на поєднання кольорів, ця силянка створена в румунській стилістиці, де чорний просвіт перекликається з орнаментальними схемами вишивок, а золотисті тороки утворюють єдність із «сухозлотом» на вишивках [5].

Окрім того, з бісеру виконували намиста, які складалися з багатьох разків, нанизані на нитку, з'єднані між собою. Бісер був чорного кольору, матового відтінку, прикріплений до сплетених шнурків. У румунських бісерних прикрасах, як шийних, так і нагрудних, часто трапляється мотив сварги [7].

Проводячи паралелі, порівнюючи румунські й гуцульські орнаменти в бісерних прикрасах, ми можемо дійти висновку, що гуцульські бісерні оздоби складніші, продуманіші, деталізованіші. Колірна гама останніх вирізняється значною поліхромією червоного, чорного, зеленого, оранжевого, жовтого, фіолетового та синього кольорів у різних орнаментальних комбінаціях з акцентуванням червоного й оранжевого.

Натомість в орнаментальних мотивах румунських бісерних прикрас багато золотих і срібних відтінків. Окрім того, вони вирізняються своїми чорними фоновими просвітами [22, p. 203], які певним чином урівноважуються із хроматичними румунськими народними вишивками [23, p. 356]. Цей композиційний метод виокремлює румунські бісерні шийно-нагрудні прикраси, надаючи їм винятковості.

Щодо ***намиста з кольорових каменів, скла (mărgele)***, то його полюбляли носити як жінки, так і дівчата [24, p. 114]. Серед румунських оздоб трапляються чорні, білі, сині, червоні прозорі та напівпрозорі [2]. Багато з них виготовлені зі скла, яке було доступніше, ніж корал та перли.

Нами було зафіксовано (у музейних збірках, де, крім української назви, була й румунська, що вказує на належність до румунського строю) червоне, синє, чорне та біле намиста [2].

Доповнював румунський комплекс прикрас хурмус (*hurmuz*) – оздоба у формі кільця, що імітує перли (*mărgăritarul*), яку часто одягали у святкові дні в селах Румунії [26, p. 89]. У ході нашої розвідки було зафіксовано декілька намист.

www.etnolog.org.ua

Розглянемо намисто із с. Магала Новоселицького району Чернівецької області. Воно виготовлене зі скла з перламутровим відливом. Намистинки круглі, маленькі, але їх часто прирівнюють до перлів через колір. Складали в намисто багато разків та скріплювали одною мотузкою. Часто ним розпочинали архаїчне накладання оздоб, таким чином вдало відтіняли, до прикладу, корал (іл. 2).

Особливим намистом вважалося венеціанське (*spărgurii*), яке завозили з Італії, Далмації, Боснії і яке трапляється в *Bihor, Munţii Apuseni, Sălaj, Maramureş, Ţara Oltului* (Румунія). Воно вважалося прикрасою дівчини на виданні, демонструвало соціальне становище, походження. Проте після відкриття виробництва скла у XVIII ст. в Трансильванії почали використовувати намисто місцевого виробництва [27].

Серед румунського населення коралове намисто відоме під назвою *curali* – одна з найпопулярніших прикрас у комплексі оздоб [24, p. 112]. Трапляється переважно корал червоного кольору, оброблений у формі різних циліндрів, нанизаних на шовкову нитку у вигляді водоспаду. Намиста з коралу, що зберігаються в музейних колекціях, із часом змінюють свій колір, тьмяніють [26].

Окрім того, комплексні ознаки кількох оздоб часто поєднували в одну. Розглянути такий композиційний метод ми можемо на прикладі намиста з корала та салби з Марамурешу (*Maramureş*). Прикраса складається з різної форми кораликів, нанизаних у разки. Сама салба ніби накладена на коралове намисто та завдяки монетам, які з часом потемніли, виділяється на червоно-оранжевому тлі [13].

Одна з основних оздоб народного жіночого одягу румунів – перли (*sidefate*, *mărgăritar*), намисто з перламутру (перлів), що його носили жінки разом з кораловим намистом та салбою. Музейні зразки – білі з жовтим відтінком, що є красномовним доказом їхнього віку та автентичності (з часом колір змінюється) [26].

Відомості про мистецтво обробки перлів *mărgăritarelor, perlelor* почали з'являтися ще за Молдавського періоду. Перли носили як у складі салби, так і окремо. Майстри, які працювали з перлами, називалися *mărgănari*, а термін уперше згадується 1578 року на святі перлів у Бухаресті [26, p. 68].

Прикраси з рослин, тканин, мушель та пір'я. Часто до прикрас зараховують лише оздоби з металів та дорогоцінних каменів. Усі вищезгадані оздоби могли собі дозволити лише багатії, проте бідна верства румунського населення завдяки своєму бажанню та винахідливості також не залишалася без прикрас. У нагоді ставали листя, ягоди, квіти, деревина.

Інформацію стосовно прикрас зі Сторожинця подає у своїх дослідженнях *Victoria Costinea*. Авторка зазначає, що, крім широковживаних намист (*mărgelele*), розповсюджені й бісерні прикраси (*zgarditele*) – салба (*salba*), кольє (*colierele*), а також менш коштовні оздоби, такі як намиста з кераміки, скла, каменів, кістки та дерева [25].

Дуже цікавою є витончена прикраса з листя троянд, яку майстерно виконували в *Vicovul de Sus* (Південна Буковина). В інших місцевостях ця оздоба відома як особливе чорне намисто. Листя троянд розтирали до однорідної маси, потім цей заміс вимочували 8–10 днів в олії, висушували, занурювали в сажу та знову замочували. Після цього формували круглі намистинки й орнаментували, мотиви здебільшого обирали геометричні. Такі намистини пофарбовані також у різні кольори. Прославилися намиста, які робили *şiraguri* [23, p. 356]. На жаль, нами такий різновид оздоб не виявлено.

Натомість було зафіксовано намисто з дерева під назвою *clocotice negre*. Цей різновид намиста слугував як чоловічою, так і жіночою прикрасою. Вироби із с. Магала датуються початком 1920-х років. Чоловіча прикраса належить до типологічної групи шийних, а жіноча – до нагрудних. Прикраси складаються з намистин овальної та круглої форми, що розташовані почергово й утворюють 2–9 разків, зв'язаних між собою, застібки немає. Намистини виточені та пофарбовані в чорний колір. В ансамблі з жіночою сорочкою, у якій часто переважав чорний колір, вони гармонійно поєднувалися. На чоловічій сорочці, яку, на відміну від жіночої, оздоблювали не надто пишно, чорне намисто вигідно відтінялося (іл. 3).

www.etnolog.org.ua

Іл. 1. Ґердан. З колекції М. Шкрібляка

Іл. 2. Намисто скляне. с. Магала Новоселицького р-ну Чернівецької обл. (ЧМНАП)

Іл. 3. Намисто дерев'яне. с. Магала Новоселицького р-ну Чернівецької обл. Початок 1920-х рр.

Іл. 4. Застібка *paftale*. Литво, емаль. (ЧОКМ)

www.etnolog.org.ua

Чорне намисто (*mărgele negre*) використовувалося також у звичаях румунів. Його дарувала свекруха невістці після того, як та переступила поріг дому. У тому самому намисті жінку мали поховати, якщо в неї не було дітей і вона не мала кому передати намисто в спадок [27].

Коли йдеться про особливий стиль у техніці обробки металів, більшість дослідників зазначають, що ним краще володіли гуцули, ніж румунські майстри. Очевидно, що це стосується гірських районів як Південної, так і Північної Буковини, де вони проживали.

З ***металевих оздоб*** серед румунського населення відомі застібки (*paftale*, *agrafe*), кольє (*coliere*), сережки (*cercei*), каблучки (*inele*), хрести (*cruci*). Процес виготовлення той самий, що й у гуцулів (Південної Буковини), – мосяжництво. Орнаментувалися вироби залежно від форми. Такий орнамент складався з різних мотивів, кожен з яких мав свою назву: «круги» (*cercuri*), «півкола» (*cemicercuri*), «ромби» (*unghiuri isosceles*), «лінії» (*linii*). Окрім того, були поширені хрести різної форми, які відомі під назвою «хрести руські» (*cruce rusească*) [23, p. 262].

Оздоба, що складалася із хрестиків різної форми, називалася «згарда» (*zgardă*). Це намисто з разками хрестиків, що відділені один від одного металевими спіралями, завдяки їм кожен елемент оздоби добре проглядався [23, p. 262].

Згарда була широко розповсюджена, адже часто трапляються відомості про неї в румунській літературі, так само називали й бісерні оздоби. За морфологією згарда була в один ряд, у два ряди, у три та «на бляху» (за В. Шухевичем). До прикладу, згарда із Сучави (*Complexul Muzeal Bucovina*) складається з металевих хрестиків, прикріплених на металеві круглі орнаментовані бляхи. Дані бляхи – це чепраги, лише без застібок. Між собою з'єднані металевими кільцями, а знизу прикріплені хрести у звичній для згарди послідовності. Саме завдяки такому використанню чепраги ця згарда вирізняється з-поміж інших [9].

Окрім того, саме серед румунських металевих оздоб була знайдена згарда [10], яка належить до типологічної підгрупи «на бляху» (за В. Шухевичем). За морфологічними ознаками її зараховують до згард у два ряди, проте металеві разки із хрестиками прикріплені на металеву пластину. Сама пластина за формою схожа на скіфську пектораль, а цей композиційний метод об'єднує всі елементи конструкції в єдине ціле.

Із прикрасами пов'язано багато звичаїв, особливо тих, що стосуються майбутнього заміжжя. Наприклад, якщо жінки й дівчата не носили прикрас, це означало, що вони не мали близької людини [27]. Заручені дівчата носили більше прикрас, ніж незаручені. Насамперед це стосується салби, яка демонструвала соціальний статус власниці та допомагала знайти гідну пару [23, p. 329].

Салба (*salba*) – одна з найбагатших оздоб, що складалася зі срібних і золотих монет. Її одягали на весілля разом з кораловим, венеціанським, гранатовим намистом, із бісерними прикрасами [23, p. 328].

Румунська салба може бути в ряд, у два ряди, у три. В одному різновиді монети прикріплено на стрічку чи шнурок, але сама конструкція рухома [14]. У другому різновиді монети розміщено на металевому дроті, через це сама оздоба залишається статичною [11; 16]. Водночас салба на фетровій основі серед румунських зразків не зафіксована, тоді як серед румунських оздоб спостерігається більше різновидів салб – головних, поясних – прикрас із монет, де монети є основним складником.

Особливим композиційним методом виконання вирізняється салба із Сучави [15], яку ми зафіксували у фотозбірці Чернівецького музею народної архітектури та побуту [12; 14]. Ця салба, яка належить до типологічної групи в один ряд, проте прикріплена не на шнурок чи стрічку, а на нагрудний гердан, викликає захоплення. Довжина гердана така, що ми можемо зарахувати цю салбу-гердан до нагрудних прикрас. Сам гердан широкий, виконаний у техніці тканння, орнаментований рослинним мотивом галузки (за М. Селівачовим). За морфологічними ознаками це мотив ружі.

З-поміж інших металевих оздоб вирізнялися застібки (*paftale*), які схожі на гуцульські чепраги та пишно орнаментовані в східних традиціях. З'єднували ними не лише

www.etnolog.org.ua

пояс, але й разки намист. Ця оздоба характерна для півдня Молдавії та Румунії. Виконували застібки зі срібла й інших металів місцеві майстри [24].

Невеличка замітка про цей різновид чепраг є у Володимира Шухевича: «Турецька чепрага – масивна аґрафа, до спинання жіночих ремінних – букурійок або мущинських ретїзїв. Виріб орієнтальний, принесений тими, що за роботою ходять у Молдавщину та Туреччину» [21, с. 303]. Також ми бачимо в поєднанні з ретязями турецьку чепрагу, орнаментовану штучними камінням та емаллю.

Проводячи свою розвідку в Чернівецькому обласному краєзнавчому музеї (далі – ЧОКМ), ми звернули увагу на вироби в східному стилі, проте їх важко зарахувати до шийно-нагрудних прикрас. Натомість, переглядаючи матеріали з Трансильванії, ми помітили, що цю оздобу румунські знавці музейної справи ставлять на ряду з гуцульськими чепрагами. Зокрема, *Camelia Ştefan,* яка працює в *Muzeul de Etnografie şi Artă Populară Săseascâ «Emil Sigerus»*, класифікуючи оздоби *paftale*, зараховує їх до шийно-нагрудних прикрас [28].

Також доповнює відомості про застібки (*paftale*) організована виставка *Carmen Tanasoiu (Muzeul National de Arta al Romaniei)*, яка налічувала близько 80 екземплярів, датованих XVIII–XIX ст. Музейні працівники провели важливу розвідку, дослідили майстерні, де виготовлялися застібки, – грецькі, болгарські, кіпріотські, турецькі, румунські, а також визначили техніки, якими володіли майстри (литво, філігрань, чекань тощо). Матеріали, якими оздоблювали *paftale*, були різноманітні: перли (*sidef, perle*), корал, скло.

Часто трапляються поліхромні емалі, які вдало вписуються в орнаментальні мотиви застібок. Вони були широко розповсюджені в Румунії, що музеєзнавці пов'язують із правлінням фанаріотів [3] та впливом грецької культури. Чоловіки носили черевики із заокругленим носком, а жінки у свій одяг включили пояс із багатою застібкою. У період 1840–1870 років одяг румунських жінок повністю перейняв західний стиль. Пізніше це змінила принцеса Єлизавета, яка своїм прикладом надихнула румунське жіноцтво носити народний одяг та прикраси, зокрема *paftale* [28].

Факт побутування на Буковині *paftale* засвідчують два зразки із ЧОКМ. Сама форма – прямокутна, злегка розширена по краях – в обох застібках однакова, відрізняються вони лише кольором. Центральна частина оздоблена штучним камінням, яке доповнюють вертикальні орнаментальні смуги. Обидві прикраси виконані в техніці литво, а довершеності їм додає емаль (іл. 4).

Можемо припустити, що ці зразки вирізняються поміж румунських застібок (*paftale*), що їх пишно орнаментували. При виготовленні цих оздоб, окрім звичних технік, застосовували техніку камео (*cameo*) [4]. Звісно, цей різновид застібок – унікальний, якому немає аналогів в українському декоративно-прикладному мистецтві та який виходить за межі української типології.

Отже, румунські бісерні оздоби вирізняються своїми чорними фоновими просвітами, які, певним чином, встановлюють рівновагу із хроматичними румунськими народними вишивками. Цей композиційний метод виокремлює румунські бісерні шийно-нагрудні прикраси, надаючи їм винятковості.

Серед комплексу румунських оздоб із кольорових каменів трапляються різновиди намист: коралове (*curali*), із перлів (*sidefate*, *mărgăritare*), скляне намисто, що імітує перли (*hurmuz*), венеціанське (*spărgurii*). Оскільки ці прикраси були привізні, то вони мали неабияку популярність.

Окрім коштовних оздоб, румунське населення Буковини полюбляло доповнювати комплекс прикрас дерев'яним (*clocotice negre*) та трояндовим намистом. Серед металевих прикрас румунського населення Буковини відомі такі: салба (*salba*), згарда (*zgardă*), застібки (*paftale*, *agrafe*), кольє (*coliere*), сережки (*cercei*), каблучки (*inele*), хрести (*cruci*).

За типологічними ознаками виділяють типи згард: у ряд, у два ряди, у три. Варто також зазначити, що саме серед румунських згард трапляється рідкісний різновид «на бляху».

www.etnolog.org.ua

Наприкінці відзначимо, що найбільш розповсюдженою серед металевих румунських прикрас є салба (*salba*). За морфологічними ознаками виокремлюють салби в ряд, у два ряди, у три. У румунів монети є основним складником, з якого виготовляють також головні й поясні прикраси.

---

[1] Мова піде про Буковину періоду кінця XIX – середини XX ст.

[2] Микола Шкрібляк – директор Учбово-методичного центру культури Буковини, заслужений діяч мистецтв України, власник однієї з найбільших колекцій зразків декоративно-прикладного мистецтва Північної Буковини.

[3] Греки, які переселилися в Османську імперію, а згодом увійшли до правлячої верхівки. Часто їх призначали на керівні посади в Молдавському князівстві.

[4] Різьба по коралу, мушлях тощо.

1. Польові матеріали автора за 2016 рік. Власність Т. Берник.
2. Чернівецький музей народної архітектури та побуту (далі – ЧМНАП), КВ-6659/ПР-59, КВ-7726/ПР-66, КВ-6661/ПР-61.
3. ЧМНАП, КВ-6658/ПР-58.
4. ЧМНАП, КВ-7911 ДРК-321. Сучава, Дорна Ватра.
5. Чернівецький обласний краєзнавчий музей (далі – ЧОКМ), 26631-III – 16832.
6. ЧОКМ, 26631-III – 16832.
7. Complexul Muzeal Bucovina – Suceava. Nr. inventar 4566 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://clasate.cimec.ro/detaliu.asp?k=CFE9B50EA0454043B85445E678F91BB1.
8. Complexul Muzeal Bucovina – Suceava. Nr. inventar 1115 a [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://clasate.cimec.ro/detaliu.asp?k=E29FC2F879C142D888C89707F653F2A9.
9. Complexul Muzeal Bucovina – Suceava. Nr. inventar 1112 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://clasate.cimec.ro/detaliu.asp?k=807F778263674C02AA279BF69F59FED2.
10. Complexul Muzeal Bucovina – Suceava. Nr. inventar 1111 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://clasate.cimec.ro/Detaliu.asp?k=7BA762463C3D4604B51395CB111D4C93.
11. Museul Național al Țăranului Român – București. Nr. inventar T7362 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://clasate.cimec.ro/detaliu.asp?k=044D959AED714E11B7BB2C50F3EBC23C.
12. Complexul Muzeal Bucovina – Suceava. Nr. inventar 4794 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://clasate.cimec.ro/detaliu.asp?k=5DB23C4C8C5F4A9DA3A1185FEF8E9868.
13. Museul Național al Țăranului Român – București. Nr. inventar T9183. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://clasate.cimec.ro/detaliu.asp?k=BC38E66D273D4442A7ECCFF93123FF1A.
14. Complexul Muzeal Bucovina – Suceava. Nr. inventar 2891 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://clasate.cimec.ro/detaliu.asp?tit=Salba--Salba-cu-zgarda&k=598C115A881348999BCA017BDEA7BFA5.
15. Буковина. Загальне краєзнавство [Текст] / пер. з нім. Ф. С. Андрійця, А. Т. Квасецького. – Чернівці : Зелена Буковина, 2009. – 488 с.
16. *Врочинська Г.* Українські народні жіночі прикраси XIX – початку XX століть / Г. Врочинська. – Київ : Родовід, 2008. – 232 с.
17. *Квітковський Д.* Буковина, її минуле і сучасне [Текст] / за заг. ред. Д. Квітковського, Т. Бриндзана, А. Жуковського. – Париж ; Філадельфія ; Детройт : Зелена Буковина, 1956. – 965 с.
18. *Костишина М.* Український народний костюм Північної Буковини: традиції і сучасність / М. Костишина. – Чернівці : Рута, 1996. – 191 с.
19. *Купчанко Г.* Деякі історико-географічні відомості про Буковину [Текст] / Г. Купчанко. – Чернівці : Золоті литаври, 2008. – 172 с.
20. *Федорчук О.* Українські народні прикраси з бісеру / О. Федорчук. – Львів : ІН НАНУ, Свічадо, 2007. – 120 с.
21. *Шухевич В.* Гуцульщина. Перша і друга частини : репринтне вид. 1899 р. / В. Шухевич. – Київ : Верховина, 1997. – 352 с.
22. *Banateanu T.* Larte populaire dans la republique populaire roumaine / T. Banateanu, G. Fosca, E. Lonesco. – Bucuresti : Éditions d'Etat pour La Litterature et l'Art, 1956. – 415 p.

ПРЕВ'Ю

www.etnolog.org.ua

23. *Banateanu T.* Arta Populara Bucovineana / T. Banateanu. – Bucuresti : Fondul Plastic, 1975. – 479 p.
24. *Buzilă B.* Costumul popolar din republica Moldava / B. Buzilă. – Chișinău, 2011. – 119 p.
25. *Costinea V.* Valea Siretului: copere etnografici din zona Storojinet / V. Costinea. – Timișoara : Artpress, 2007. – 77 p.
26. *Nicorici L.* Arta giuvaiergeriei din Republica Moldova : Teză / L. Nicorici. – Chișinău, 2007. – 211 p.
27. *Antonescu R.* Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești [Digital source]. – Mode of access : http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar.
28. Podoabe din trecut [Digital source]. – Mode of access : http://www.modernism.ro/2013/12/17/podoabe-din-trecut-muzeul-national-de-arta-al-romaniei/Fedynchuk Olga.

SUMMARY

The article aims at investigating the neck-and-chest Romanian decorations of Bukovyna as an artistic phenomenon. The object of study is Romanian jewellery made from coloured stones, glass and beads, as well as ornaments from plants, fabrics, shells and feathers, and decorations of metals. For the first time considered are typology, morphology, and stylistics of Bukovyna Romanians' jewellery.

The results received show that among the Romanian population of Bukovyna were popular the following varieties of adornments: jewellery made out of coloured stones, glass and beads; ornaments from plants, fabrics, shells and feathers; and decorations of metals.

Consequently, Romanian beaded decorations were distinguished by their black background lustres, which do in sort of establishing a balance with Romanian chromatic folk embroidery. This compositional method marks out Romanian beaded neck-and-chest decorations by imparting them special features and exceptionality.

While comparing the ornaments in beaded decorations of Romanians and Hutsuls, we can draw the conclusion that elements in Hutsul decorations are more complex, thought-out and worked out in details. The range of colours of Hutsuls is characterized by bright polychromy of red, black, green, orange, yellow, violet, and dark blue in various ornamental combinations with an accentuation of red and orange colours.

Among sets of Romanian decorations made of coloured stones, the following varieties occur: coral (curali), pearl (sidefate, mărgăritare), glass beads imitating pearls (hurmuz), and Venetian decoration (spărgurii). Taking into account that this jewellery was imported, it was popular in both ethno-confessional groups.

In addition, along with the valuable adornments, the Romanian population of Bukovyna preferred to complement a set of decorations with wooden (clocotice negre) and rose beads. However, among sets of ornaments of Bukovynian Hutsuls being under our consideration, such varieties of jewellery are not recorded.

As for metal ornaments of Romanian population, known are as follows: *salba*, beads of coins and crosses (*zgardă)*, fasteners (paftale, agrafe), necklaces (coliere), earrings (cercei), finger-rings (inele), crosses (cruci).

Beads of coins and crosses (zgardă) – typologically the same as Hutsuls' ones – fall into a row, as well as two and three lines. Herewith, one variety is distinguished by its morphology: it consists of metal crosses attached to metal round, ornamented pendants. It is also worth noting that among Romanian zgardă, one can find an uncommon *on the metal* type of jewellery.

At the end, we should mention that the most common among Romanian metal jewellery was *salba*. Morphologically, it is the same as at the Hutsuls, and falls into one, two and three rows. At the same time, Romanians produced head and waist jewellery out of coins as its main component.

Keywords: beaded jewellery, metal ornaments, wooden decorations.

MOPE

www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

ІСТОРІЯ

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

УДК 27–312.47(=161.2)

Іван Кузьмінський
(Київ)

ДАВНЬОРУСЬКИЙ КНЯЖИЙ КУЛЬТ БОГОРОДИЦІ: ВІД ХРАМУ ДО БОЙОВОЇ ПІСНІ

У статті аналізуються різні прояви культу Богородиці за часів Київської Русі, а саме: храми, монастирі, Богородичні молитви та кондаки, парафрази літургійних текстів, зокрема, піснеспів «Bogurodzica». Комплексне дослідження літописних, архітектурних, літературних та музикологічних свідчень дозволяє по-новому поглянути на природу Богородичного культу в Давньоруській державі й охарактеризувати його як княжий військовий культ, покликаний захищати від загроз та небезпеки.

Ключові слова: культ Богородиці, Богородичні храми та монастирі, бойові молитви, пісня «Bogurodzica».

В статье анализируются различные проявления культа Богородицы во времена Киевской Руси, такие, как храмы, монастыри, Богородичные молитвы и кондаки, парафразы литургических текстов, в частности, песнопение «Bogurodzica». Комплексное исследование летописных, архитектурных, литературных и музыковедческих свидетельств позволяет по-новому взглянуть на природу Богородичного культа в древнерусском государстве и охарактеризовать его как княжеский военный культ, который был призван защищать от угроз и опасности.

Ключевые слова: культ Богородицы, Богородичные храмы и монастыри, боевые молитвы, песня «Bogurodzica».

Various manifestations of the Virgin cult during the Kyivan Rus times, such as temples, monasteries, Theotokos prayers and kontakia, liturgical texts paraphrases and, finally, Bogurodzica song are analyzed in the article. Comprehensive study of the chronicles, architectural, literary and musical materials makes it possible to have a new look at the nature of the Virgin cult in the Old Russian state and to describe it as a princely military cult, aimed to protect against threats and dangers.

Keywords: the Virgin cult, the Theotokos temples and monasteries, battle prayers, *Bogurodzica* song.

ІМФЕ

Нове покоління українських дослідників образотворчого мистецтва активно почало розробляти гіпотезу про існування в Київській Русі особливого культу Богородиці. Пошуки в царині вітчизняної історії музичної культури додають свідчень цій гіпотезі, а давньоруський Богородичний культ у світлі нових розвідок набуває нових смислів та обрисів.

Перше місце в розробці зазначеної тематики посідає сам факт існування церков (і їх кількість), присвячених Богородиці. Розпочнемо із широкого представлення давньоруських храмів та монастирів. Головним джерелом цього аспекту дослідження стало зведене видання руських хронік «Літопис руський за Іпатським списком» [3].

Хреститель Києва – князь Володимир Святославич (960–1015) – у 991 році вперше побудував християнський храм – церкву Успіння Пресвятої Богородиці. Завершилося зведення церкви 996 року: «Надумав спорудити камінну церкву святої Богородиці і, пославши [послів], привів майстрів із Греків, [і] почав зводити. А коли скінчив споруджувати, прикрасив він її іконами» [3, с. 67].

Поховали князя Володимира 1015 року в цьому ж храмі. За археологічними дослідженнями в Десятинній церкві була похована і його дружина, сестра візантійського імператора, княгиня Анна. Відтоді в Десятинній церкві розміщувалася усипальниця київських князів та їхніх рідних родом з династії Рюриковичів. У цьому храмі були по-

www.etnolog.org.ua

ховані й нащадки князя Володимира Святославича: внук Володимира Святославича – Ізяслав Ярославич (1024–1078) і внук Ізяслава Ярославича – Ростислав Мстиславич († 1093).

1037 року син Володимира Великого – Ярослав Мудрий (983/987–1054) – побудував у Києві ще один храм на честь Богородиці – церкву Благовіщення Святої Богородиці – поблизу Золотих воріт, хоча існують думки, що цю церкву могли звести ще за часів його батька. Також Ярослав Володимирович побудував у Києві собор Святої Софії. За іншими ж відомостями, князь Ярослав, знову-таки, завершив справу свого батька. За київською редакцією Софія Премудрість Божа ототожнювалася з Богоматір'ю, на відміну від північних новгородських земель, де переважало трактування святої Софії як Ангела Великої Поради, який приніс людям з неба нові знання [2, с. 51]. У центральній апсиді храму розміщено фреску Богородиці Оранти.

Заснована Володимиром Святославичем традиція побудови храмів, присвячених Богородиці, поширилася і на інші міста Київської Русі. Ці церкви ставали головними храмами в місті та загалом у князівстві. Тут розміщувалися князівські усипальниці.

1022 року син Володимира Святославича – Мстислав (бл. 983–1036), князь Тмутараканський, – після перемоги над касогами звів на честь Богородиці нову церкву.

У 1067 році в церкві Богородиці був похований Тмутараканський князь Ростислав Володимирович (бл. 1038–1067), проте не зрозуміло, у якій саме: чи-то у Тмутаракані, чи в Чернігові. Принагідно зазначимо, що в руських літописах неодноразово згадано про те, що Тмутаракань належала Чернігівському князівству (розміщувалася на схід від Чернігова).

1196 року в церкві Святої Богородиці в Чернігові поховали князя Трубчевського і Курського Всеволода Святославича (бл. 1155–1196). Імовірно, у церкві Святої Богородиці в Чернігові також були поховані його батько, стриї (дядьки по батькові) та діди.

Під час князювання Ярослава Володимировича, 1044 року були викопані кістки його стриїв Ярополка (955–978) й Олега (бл. 956–976) та охрещені в церкві Святої Богородиці в м. Володимирі. Саме м. Володимир, імовірно, 988 року заснував князь Володимир Святославич. Не виключено, що і церкву Богородиці там побудував він. До наших днів вона не збереглася, однак найдавніша архітектурна пам'ятка Володимира-Волинського тих часів (також храм на честь Богородиці) – церква Успіння Пресвятої Богородиці – зведена в 1160 році. У церкві Богородиці 1195 року було поховано володимирського князя Всеволода Мстиславича. 1269 року тут поховали Володимирського короля Василька Романовича (бл. 1203–1269), а раніше, у 1265 році, – його дружину Олену.

Місто Переяслав також заснував Володимир Святославич. Невідомо, чи існувала церква Богородиці під час його князювання, проте такий храм побудував інший відомий князь із династії Рюриковичів. 1098 року князь Володимир (1053–1125), син Всеволода Ярославича (1030–1093) і візантійської княжни Марії (Анни) з роду Мономахів (бл. 1030/1035–1067), заклав у Переяславі кам'яну церкву Богородиці.

Володимир Мономах у 1101 році заснував у Смоленську нову єпархію; а перший і головний храм міста також носив ім'я Богородиці.

У Галичі 1187 року в церкві Святої Богородиці було поховано галицького князя Ярослава Осмомисла (бл. 1130–1187). Він успадкував Галич по смерті батька – князя Володимирка Володаровича (бл. 1104–1152/1153). Те, що церква Богородиці була головним князівським храмом у Галичі, підтверджує літописне свідчення від 1210 року. Саме в цій церкві звели на престол десятилітнього Данила (1201–1264), майбутнього Галицького короля.

У 1233 році Данило Галицький заснував нову столицю своєї держави – Холм. У щойно заснованому Холмському єпископстві кафедральним храмом стала церква Богородиці. Поховали Данила Галицького в цьому ж храмі 1264 року. У 1269 році, поряд з Данилом Галицьким, поховали його молодшого сина Шварна (1230–1269), а в 1289 році тут було поховано малолітнього правнука Данила Галицького – Михай-

ИМФЕ

www.etnolog.org.ua

ла Юрійовича. Про те, що в Холмі в церкві Богородиці містилася королівська усипальниця, свідчить і фрагмент літопису від 1288 року, де зафіксовано розмову посла князя Юрія Львовича (бл. 1252/1262–1308/1316) з його стриєм, володимирським князем Володимиром Васильковичем (1249–1288), де йдеться про похованих у церкві Богородиці в Холмі Данила Галицького, його синів та онуків.

Першою церквою, що побудував Данило Галицький у щойно захопленому м. Дорогочині (1241), також була церква Богородиці. Церква Богородиці існувала і на західному Поділлі у прикордонному м. Мельниці. Тут містилася ікона «Спас», яку 1257 року Данило Галицький наказав оздобити прикрасами.

Традиція храмів Богородиці поширилася і на північний схід від Києва. Князь Андрій Юрійович (бл. 1110–1174) побудував у Володимирі на Клязьмі в 1158–1160 роках храм Успіння Пресвятої Богородиці, де згодом, за легендою, його і поховали. Там же поховали і його брата – Всеволода Юрійовича (1154–1212). 1183 року в церкві Богородиці поховали його племінника – Ізяслава Глібовича. Там були поховані й інші представники князівського роду.

1193 року князь Всеволод Юрійович оновив вже існуючу церкву Святої Богородиці в Суздалі.

Приклад Рюриковичів наслідували й «князі церкви», які опікувалися монастирями та монастирською братією. Перший храм у першому монастирі в Києві та Київській Русі було побудовано 1051 року, тобто за 60 років після появи в місті першої церкви князя Володимира Великого. Цей храм також носив ім'я Богородиці, від чого свою назву отримав і весь монастир – Печерський монастир Успіння Пресвятої Богородиці: «І став Бог умножати чорноризців молитвами святої Богородиці, і вчинила раду братія з ігуменом поставити монастир» [3, с. 97].

Ігумен монастиря Феодосій, за зразком руських князів, був похований 1074 року в церкві монастиря. Тут же було поховано і Антонія Печерського. 1089 року цю церкву освятили.

Перший монастир у Чернігові й другий у Київській Русі, як і Києво-Печерський, був заснований святим Антонієм 1077 року і також отримав ім'я Богородиці. Нині – це Єлецький монастир Успіння Пресвятої Богородиці.

Культ Богородиці в Київській Русі не обмежувався храмами та монастирями. Під час війн особливо поширеними були Богородичні молитви. Збереглися численні згадки про такі бойові молитви в руському князівському середовищі. Найдавніша з них датується 1022 роком, коли син Володимира Святославича Мстислав – князь Тмутараканський – пішов воювати з касогами (імовірно, – адиги). Перед двобоєм з їхнім правителем Редедею Мстислав молився Богородиці, а після перемоги побудував на її честь церкву. Це найдавніша згадка про молитву Богородиці – усвідомленого символу перемоги в борні: «"О Пресвятая Богородице, поможи мені! Якщо бо одолію я його, споруджу церкву на честь твою". І, це сказавши, ударив він ним о землю, і, вийнявши ножа, ударив його в гортань ножем, і був тут зарізаний Редедя… А коли вернувся він до Тмутороканя, то заложив церкву Святої Богородиці і спорудив її, що стоїть і до сьогодні в Тмуторокані» [3, с. 85].

Наступна згадка про допомогу Богородиці у війні датується 1085 роком, коли Володимир Мономах, разом з батьком та братами, воював проти половців біля м. Білої Вежі. Бій був переможним, і князі та їхнє військо дякували за перемогу Богові й Богородиці.

1107 року, після битви руського війська проти половців на р. Сула, князь Святополк Ізяславич (1050–1113), повернувшись до Києва, прийшов до Печерського монастиря, бо мав звичай перед та після воєнних походів молитися Святій Богородиці та гробу Феодосія Печерського: «Святополк тоді прийшов на заутреню в Печерський монастир на Успіння Святої Богородиці, а братія цілували його [з] радістю великою, що вороги наші переможені були молитвами Святої Богородиці і великого Феодосія, отця нашого. Бо такий ото звичай мав Святополк: коли він ішов на війну чи куди-інде» [3, с. 162].

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

Руські маляри, під керівництвом майстра Андрія.
Музиканти, співаки та скоморохи (танцюристи-акробати) короля Владислава II Яґайла (фрагмент фрески «Христос у Преторії». Каплиця Святої Трійці. м. Люблін, Республіка Польща). 1418 р.

Руські маляри, під керівництвом майстра Андрія.
Польський король Владислав II Яґайло на колінах перед Богородицею з Ісусом-Дитям (фрагмент фрески «Христос у Преторії». Каплиця Святої Трійці. м. Люблін, Республіка Польща). 1418 р.

ПРОФ

www.etnolog.org.ua

Те саме вчинив Святополк і під час руcько-половецьких битв у 1110 та 1111 роках.

Традиція молитися Богородиці перед боєм зберігалася серед Рюриковичів і пізніше. У 1147 році Сіверський князь Святослав Ольгович (1106/1107–1164) під час міжусобної війни також молився Богородиці. 1169 року князь Михайло Юрійович (бл. 1145/1153–1176) після перемоги над половцями дякував Богові й Богородиці. Того ж року він врятував християн з половецького полону, і люди, дякуючи, молилися Господові й Богородиці, яку, між іншим, називали «рятівницею християнського роду».

1170 року київський князь Мстислав Ізяславич (1125–1170), після перемоги над ставленцем Андрія Боголюбського Глібом Юрійовичем, за володіння Києвом ходив на половців, які були союзниками його суперників. Покладався князь на «Божу поміч і на молитву Богородиці».

1184 року відбулася чергова війна Русі проти половців. На чолі руського війська став переяславський князь Володимир Глібович (бл. 1158–1187). Літописи сповіщають, що перемогти руському війську в битві допомогли «Божий гнів та свята Богородиця». 1179 року новгородський князь Мстислав Ростиславич (бл. 1143–1180), який лише рік був князем у Новгороді, перед війною проти «чуді» також покладався на допомогу «Святої Богородиці».

Данило Галицький 1231 року напередодні битви проти угорського війська молився «Богу, Богородиці та архангелу Михаїлу». 1247 року князь повернувся до Холма після битви на боці угорського короля Бели IV (1206–1270) проти чеського війська за землі Австрії та Штирії. На честь цієї події у храмах Пречистої Богородиці й Іоанна Златоуста в Холмі міська громада прославляла «Бога, Пречисту Богородицю та Іоанна Златоуста». Пізніше, 1258 року, Данило Галицький та його піддані славили «Бога та святу владичицю Богородицю» за перемогу над литовським королем Міндовгом I (бл. 1203–1263).

Молилися і дякували Богородиці за захист від нападників і монастирі, і окремі міста. 1167 року чернігівськими, смоленськими, суздальськими та іншими князями було захоплено та пограбовано Київ, проте, завдяки «молитвам Богородиці», Києво-Печерська лавра вціліла й не згоріла.

Подібне відбувалося і в 1237 році, коли Данило Галицький узяв в облогу Звенигород. «Чудотворна ікона Богородиці» врятувала місто від захоплення.

Про спів богослужбових піснеспівів, присвячених Богородиці, перед початком битви, у полі перед вишикуваним військом, свідчить занотований літописом епізод від 1111 року, що відбувся під час чергової руcько-половецької битви. Князь Володимир Всеволодович Мономах наказав своїм священикам іти перед руськими воїнами і співати тропарі та кондаки Чесного Хреста, а також канон святій Богородиці: «А звідти [рушивши], вони перейшли багато рік [і] у вівторок, у шосту неділю посту, прийшли до Дону. І одягнулися вони в броні, і виладнали полки, і пішли до города Шаруканя. А князь Володимир, їдучи перед військом, наказав попам своїм співати тропарі, і кондаки Хреста Чесного, і канон Святій Богородиці» [3, с. 166].

Пісні та молитви, присвячені Богородиці, існували не лише як богослужбові тексти. 1288 року, після смерті володимирського князя Володимира Васильковича, захисницею міста оголосили Богородицю. Було створено новий переспів (парафраз) тексту стихири на Благовіщення Пресвятої Богородиці: «І славний город твій Володимир величчю, яко вінцем, оточений. [І] вручив ти людей твоїх, і город святій і славній, і скорій на поміч християнам святій Богородиці, і те благословення, що його архангел [Гавриїл] дав Богородиці, буде і городу сьому. До неї бо він сказав: “Радуйся, обрадувана, Господь з тобою!” І до города: “Радуйся, благовірний городе, Господь з тобою!”» [3, с. 446].

Найдавніший збережений зразок вільного від богослужбової практики поетичного звертання до Богородиці належить київському князю Володимиру Мономаху, військо якого співало перед битвою кондак Богородиці. Ця молитва збереглася в «Повчаннях» князя і датується 1099 роком: «О Владичице Богородице! Забери із убогого серця мого гордість та зухвалість, щоб не возносився я суєтою світу сього» [3, с. 456].

www.etnolog.org.ua

Зрештою, спів кондака Богородиці та вільні поетичні переспіви богослужбових канонічних текстів створили умови для появи оригінальної військової пісні у князівському середовищі Київської Русі.

Для дослідників та й більшості спільноти Польщі піснеспів «Bogurodzica» – найдавніша військова та королівська пісня. Вона стала символом величі Польського королівства. За легендою із цією піснею на вустах союзницькі війська на чолі з Владиславом II Яґайлом 1410 року перемогли у Ґрюнвальдській битві лицарське військо Тевтонського ордену, чим підірвали його міць та зупинили подальшу східну експансію.

Однак, при більш прискіпливому та глибокому аналізі, стає зрозуміло, що цей піснеспів є витвором давньоруської культури. Про це свідчать і назва, не властива польській мові, і вербальний текст, який, хоча й записаний латинськими літерами, однак лише у світлі давньоруської ретранскрипції розкриває всю свою мовну таїну [5, с. 23–26], і сюжет, що походить з Візантії – ідея заступництва людства Богородицею та Іоанном Хрестителем, що втілилася у святі Покрова [6]. Записати цю пісню могли придворні руські музиканти короля Владислава II Яґайла, які прибули разом з ним з Вільнюса до Кракова після обрання останнього на престол Польського королівства [1]. Численні свідчення про цих музикантів збереглись як у видаткових документах [7], так і у візуальних формах. Загальновідоме й зображення капели руських музикантів, що є частиною фрески «Христос в Преторії» в каплиці Святої Трійці в Любліні [4, с. 175, 204]. Там представлені музиканти, які грають на лютні, гудку (ребеку), цимбалах (*citaristis*), великому розі, барабані (*tympanistis*), великому шалмеї (*fistulatoribus*), а також, можливо, троє співаків та четверо танцюристів-акробатів (скоморохи).

Поява і поширення в Польському королівстві культу Богородиці наприкінці XIV – у першій чверті XV ст. стали можливими саме завдяки королю Владиславу II Яґайлу, який походив з литовської династії Гедиміновичів. Припускаємо, культ Богородиці з'явився у Великому князівстві Литовському не раніше 1320–1330 років, коли були завойовані Волинське й Київське князівства. Завойовником цих князівств став засновник династії Гедиміновичів, «Король литовців та Русі» язичник Гедимін, дід Владислава II Яґайла. Контакти між руськими князівствами та Великим князівством Литовським значно посилилися під час правління дітей Гедиміна, які успадкували його розділенні володіння. Більшість із семи його синів були тісно пов'язані з руськими землями. Вони були охрещені за православним обрядом, постійно мешкали в руських містах, мали руських дружин, руське військо, руських слуг та руських придворних.

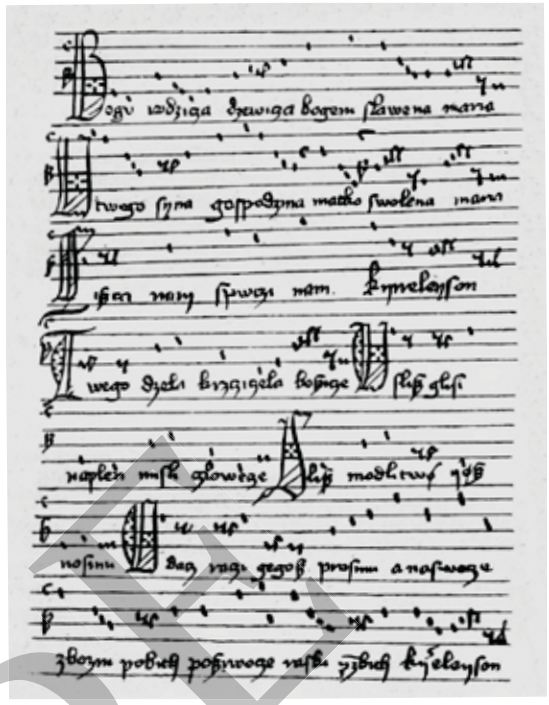
Повноту влади у Великому князівстві Литовському після Гедиміна отримали Ольгерд (бл. 1296–1377), батько Яґайла, і Кейстут, стрий Яґайла (бл. 1297–1382). Ольгерд сконцентрував свої зусилля на східному, руському, політично-військовому напрямку. Він був охрещений як православний, хоча, як відомо, його поховано за язичницьким обрядом. Православними були й дві його руські дружини. За правління Ольгерда руська мова стала офіційною мовою Великого князівства Литовського. У щойно захопленому Вільнюсі, у 1346 році, він розпочав будувати один з найдавніших православних храмів – собор Успіння Пречистої Богородиці. Існує думка, що Ольгерд побудував його для своєї руської дружини, проте більш імовірно, що князь наслідував давню руську традицію, коли церква Богородиці була головним храмом і міста, і загалом князівства. Отже, побудувавши цей храм, Ольгерд заявляв свої права на спадщину Київської Русі. Можливо, уже тоді Ольгерд планував розмістити в цьому храмі митрополичу кафедру.

Кейстут зосередився переважно на західному військово-політичному напрямку, проте й він міг сприяти популяризації культу Богородиці. Такі дії князя позбавляли хрестоносців ідеологічної мотивації в їх агресії на переважно язичницьке литовське населення. Про аналогічний політичний трюк Кейстута й Ольгерда йдеться в переговорах з імператором Священної Римської імперії Карлом IV Люксембургом (1316–1378), коли брати дали згоду охреститися разом з усім литовським народом за-

www.etnolog.org.ua

ради того, аби хрестоносці не нападали на литовські поселення. Культ Богородиці був не просто співзвучний культу Діви Марії в Тевтонському ордені, це було символічне протиставлення рівнозначних величин. Слід наголосити, що Тевтонський орден було названо на честь Святої Марії, що видно з його повної назви – *Ordo domus Sanctae Mariae Theutonicorum Ierosolimitanorum*. 1309 року столицею ордену стало м. Мальборк (*Marienburg*), назва якого з німецької дослівно перекладається як «замок Марії».

За наявними історичними відомостями виглядає так, що ще більш ревними прихильниками культу Богородиці стали сини Кейстута й Ольгерда – Вітовт і Владислав II Яґайло. Майбутній польський король був улюбленим сином Ольгерда, якому останній залишив у спадок Велике князівство Литовське. Примітно, що мати Владислава II Яґайла, а також дві його дружини були руськими княгинями. Більшість придворних короля Владислава II Яґайла були русинами.



Найдавніший запис пісні «Bogurodzica» 1407 року (так званий Кцинський список)

Вітовт також був одружений з руською княгинею. Дослідники зазначають, що Вітовт послідовно насаджував культ Богородиці. Це відобразилося у великій кількості зведених на її честь храмів [1, с. 233]. Навіть дату своєї (невдалої) коронації – 1430 рік – він призначив на свято Успіння Богородиці, а коли коронація не відбулася, Великий князь Литовський переніс її на інше найближче Богородичне свято – Різдво Пресвятої Богородиці [1, с. 272–273]. Зрештою, за протекторатом Вітовта, у 1416 році з Києва до Вільнюса в собор Успіння Пречистої Богородиці було перенесено резиденцію православного митрополита Київського та Литовського. Таким чином, здійснився задум його стрия Ольгерда.

Загалом, ще довго можна вишукувати й доповнювати список подій та явищ, що сприяли поширенню культу Богородиці при дворах литовських князів, прискіпливо вдивлятися у сліди культу, проте і наявні свідчення є достатніми для того, аби стверджувати, що культ Богородиці потрапив до Польського королівства з Київської Русі транзитом через Велике князівство Литовське.

Підсумовуючи зібрані історичні відомості, пересвідчуємося, що культ Богородиці почав закріплюватися в Київській Русі від початку її офіційного хрещення. Спершу це втілилося в побудові й назві головних храмів; традицію заснував перший християнський князь Києва – Володимир Святославич. Найпевніше, на вибір князя щодо цього культу вплинула його дружина – Анна Порфірогенета, сестра візантійського імператора Василія II Болгаробійця. Саме з ім'ям Анни літописна традиція пов'язує поширення освіти, культури та храмового будівництва (візантійського типу) у Київській Русі. Достеменно відомо, що храми Богородиці були головними в Києві, Чернігові, Тмутаракані, Переяславі, Смоленську, Володимирі, Галичі, Холмі, Суздалі та Володимирі на Клязьмі, можливо, і в інших важливих містах Київської Русі. Богородичні храми визнавались як єпархіальні. Тут коронували та висвячували руських князів на престол. У храмах Богородиці розміщувалися князівські та королівські усипальниці. Навіть у маленьких містечках найчастіше будували храми на честь Богородиці. Ім'я Богородиці носили й перші руські монастирі, зокрема в Києві та

www.etnolog.org.ua

Чернігові. Перед початком та після битв руські князі вимолювали покровительства та захисту в Богородиці. Безпосередньо перед боєм князі наказували священикам іти перед вишикуваним військом і співати літургійних піснеспівів, присвячених Богородиці. Із часом літургійні піснеспіви видозмінилися і набули форми військової пісні. Пісня була покликана об'єднати й організувати руське військо та, зрештою, захистити його від ворогів. Після завоювання руських земель Великим князівством Литовським культ Богородиці почав поширюватися і серед литовців. Поширенню Богородичного культу серед литовських князів сприяло й існування аналогічного культу Діви Марії в Тевтонському ордені, що був войовничим супротивником Великого князівства Литовського. Найбільш відкритими до впливу Богородичного культу виявилися представники династії Гедиміновичів, які мали міцні сімейні та культурні зв'язки з руською світською і церковною елітами. Серед іншого, при дворах литовських князів служили численні руські музиканти. Із часу переїзду Владислава II Ягайла до Польського королівства разом із двором з Вільнюса до Кракова переїхали і його руські музиканти. З руських музикантів було утворено королівську музичну капелу. Саме з останніми подіями слід пов'язувати появу 1407 року нотного запису пісні «Bogurodzica». Загалом, із заснуванням королівської династії Ягеллонів у Польське королівство почали проникати надбання руської культури, зокрема й ті, що належали до Богородичного культу, як-от: ікони, настінний розпис тощо. Саме з Польського королівства походять більшість пам'яток, пов'язаних з піснею «Bogurodzica». Зрештою, завдяки Владиславу II Ягайлу та його руським музикантам ця пісня стала надбанням і польської культури, нарівні з литовською, білоруською та українською.

[1] Про це див. у статті: *Кузьмінський І.* Руські придворні музиканти польського короля Владислава II Ягайла та Великих князів Литовських // Студії музикознавчі. – 2017. – Чис. 3. – С. 25–30.

1. *Гудавичюс Э.* История Литвы с древнейших времен до 1569 года / Эдвардас Гудавичюс. – Москва : BALTRUS, 2005. – Т. 1. – 670 с.
2. *Комарницький А.* Давньокиївські традиції культу Діви Марії / Андрій Комарницький // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2014. – № 4–5. – С. 50–59.
3. Літопис руський за Іпатським списком / передмова, примітки, іменно-особовий та географічно-археологічно-етнографічний покажчики, генеалогічні таблиці, карти і плани Л. Є. Махновця. – Київ : Дніпро, 1989. – 614 с.
4. *Церашчатава В.* Жывапіс / Вольга Церашчатава // Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987. – Т. І: Ад старажытных часоў да другой паловы XVI ст. – С. 173–213.
5. *Щурат В.* Ґрунвальдська пісня (Bogurodzica dzewicza). Памятка западно-руської літератури XIV в. / Василь Щурат. – Жовква, 1906. – 52 с.
6. *Mazurkiewicz R.* «Bogurodzica» w świetle tradycji chrześcijaństwa wschodniego / Roman Mazurkiewicz // Znak. – 1994. – № 3. – S. 30–41.
7. Rachunki dworu kryla Władysława Jagiełły i krylowej Jadwigi z lat 1388 do 1420 / Wydał Franciszek Piekosiński. – Krakyw : Nakład Akademii Umiejętności, 1896. – 616 s.

SUMMARY

The article Old Russian Princely Cult of the Virgin: from the Temple to a Battle Song consists of an introduction, five parts and conclusions. In the first part Churches Dedicated to Mary, Mother of Jesus, mainly chronicles are investigated. From their texts one can find out that the main temples of the vast majority of large cities under Kyiv authority have been devoted to the Mother

www.etnolog.org.ua

of God. This tradition is founded by the first Christian prince of Kyiv – Volodymyr the Great. It is most likely, this has happened under the influence of his wife Anna Porphyrogennetos, the sister of the Byzantine emperor Basil II. The chronicle tradition links the spread of education, culture and temple building in Kyivan Rus just with the name of Anna. It is well-known that the temples of the Virgin have been the main ones in Kyiv, Chernihiv, Tmutarakan, Pereyaslav, Smolensk, Volodymyr, Halych, Kholm, Suzdal and Volodymyr on Kliazma and, possibly, in other cities and towns of Kyivan Rus. The Temples of the Theotokos have become the diocesan ones. Russian princes have been crowned and knighted to the throne here. The princely and royal tombs have been placed in the temples devoted to the Mother of God. The temples in honour of Our Lady have been built the most frequently even in small cities. In the second part The First Monasteries of Kievan Rus two monasteries – Pechersk (Kyiv) and Eletsk (Chernihiv) are described. These monasteries, as a model of the first temples built by the Rus princes, have been devoted to the Mother of God. The Princes of the Church, Saint Anthonyi and Theodosius, have taken secular rulers also in the other mode. They are buried in the tomb of the Virgin Church. The third part Rus Military Prayers to the Mother of God is about the prayers to Our Lady, spread in the princely environment, which have been delivered before fighting, battles and wars, etc. Numerous references as for this fact are kept. The fourth part Kontakion to the Mother of God and the Canonical Texts Adaptations is devoted to two conditions, due to which the battle princely song Bogurodzica has been created later. The first of them is the earliest mention of the order of Volodymyr II Monomakh from 1111 to the priests to go in front of the Rus army and sing the Kontakion to the Mother of God. The second one is the existence of liturgical texts paraphrases devoted to Our Lady. The fifth part The Battle Princely Song Bogurodzica is a description of the song Bogurodzica, which oldest records are fixed in 1407 and 1408. They come from the Polish kingdom. The song has got to the Kingdom of Poland from the Grand Duchy of Lithuania. The cult of the Virgin has started to spread among the Lithuanians after the conquest of Rus lands by the Grand Duchy of Lithuania. The cult of the Virgin Mary among the neighbors and the primordial enemies of the Lithuanians – the Teutonic Order – has facilitated the dissemination of the Mother of God cult. The representatives of Gediminas dynasty has been the most exposed persons to this influence. They have solid family and cultural ties with Rus secular and church elites. Ruthenian musicians have also removed with the courtyard from Vilnius to Krakow since the time of the passage of Władysław II Jagiełło to Polish kingdom. A royal musical chapel is formed from the Ruthenian musicians. The emergence of the music record of Bogurodzica song in 1407 should be associated just with the last events. In general, with the founding of the royal dynasty of Jagellons, the Polish kingdom has started to penetrate the gains of Rus culture, including those belonging to the Mother of God cult, such as icons, wall paintings and, eventually, Bogurodzica song.

Keywords: the Virgin cult, the Theotokos temples and monasteries, battle prayers, Bogurodzica song.

INDEX

www.etnolog.org.ua

УДК 792.82:78.071.1]"388"

Роксана Скорульська
(Київ)

СТОРІНКИ ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ ТА СЦЕНІЧНОГО ЖИТТЯ БАЛЕТУ МИХАЙЛА СКОРУЛЬСЬКОГО «ЛІСОВА ПІСНЯ»

У статті розглянуто процес створення та сценічної історії балету Михайла Скорульського «Лісова пісня» (лібрето Наталії Скорульської за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки), який на сьогодні визнано «брендом української хореографії». Зокрема, вперше представлено фрагменти протоколів обговорення твору в 1937–1940 роках на творчих секціях спілок композиторів та письменників України, на художній раді Київського оперного театру, а також висновки Колегії комітету в справах мистецтв при РНК УРСР, листи і спогади відповідного періоду [1]. Проблеми, що стосуються складного шляху балету «Лісова пісня» до глядача, витлумачено як результат процесів, характерних для свідомості та мислення митців, які по-різному ставилися до цензурного тиску висвітлюваного періоду. Охарактеризовано також основні постановки балету на київській та інших сценах України в 1946–2012 роках. Публікація орієнтована на дослідників, які працюють у сфері історії української музики, хореографії, та широкий загал зацікавлених читачів.

Ключові слова: балет «Лісова пісня», протоколи обговорень, спогади Н. М. Скорульської.

В статье рассмотрен процесс создания и сценической истории балета Михаила Скорульского «Лесная песня» (либретто Наталии Скорульской по одноименной драме-феерии Леси Украинки), который сегодня признан «брендом украинской хореографии». В частности, впервые представлены фрагменты протоколов обсуждения произведения в 1937–1940 годах творческими секциями союзов композиторов и писателей Украины, художественным советом Киевского оперного театра, а также выводы Коллегии комитета по делам искусств при СНК УССР, письма и воспоминания соответствующего периода. Проблемы, касающиеся сложного пути балета «Лесная песня» к зрителю, истолкованы как результат процессов, характерных для сознания и мышления деятелей культуры, которые по-разному относились к цензурному прессингу освещаемого периода. Охарактеризованы также основные постановки балета на киевской и других сценах Украины в 1946–2012 годах. Публикация ориентирована на исследователей, работающих в сфере истории украинской музыки, хореографии, и представителей широкой общественности, заинтересованных читателей.

Ключевые слова: балет «Лесная песня», протоколы обсуждений, воспоминания Н. М. Скорульской.

The creation process and stage history of *The Forest Song* ballet by Mykhailo Skorulskyi (libretto by Natalia Skorulska according to drama-fairy play of the same name by Lesia Ukrainka) are considered in the article. Nowadays this work is recognized to be a *brand of Ukrainian choreography.* In particular, the fragments of the proceedings of a work consideration in 1937–1940 at creative sections of the Unions of Ukrainian Writers and Composers, Kyiv Opera Theatre artistic council and also the conclusions of the Committee on the Arts at the Council of National Commissars of USSR, the letters and reminiscences of corresponding period are presented for the first time. Problems, pertaining to the complex way of *The Forest Song* ballet to the audience, are interpreted as a processes results, typical for the consciousness and thinking of the artists, who have regarded the censorship pressure of a mentioned period differently. The main ballet productions on Kyivan and other stages of Ukraine in 1946–2012 are also described. The published work is aimed towards the scientists working in the sphere of the Ukrainian music history, choreography and a wide circle of the readers interested in the considered question.

Keywords: *The Forest Song* ballet, the proceedings of the discussions, N. M. Skorulska reminiscences.

19 вересня 2017 року виповнилося 130 років від дня народження Михайла Скорульського і 80 років із часу створення ним клавіру балету «Лісова пісня», який сьогодні називають «брендом українського хореографічного мистецтва».

www.etnolog.org.ua

Мета статті – поширити інформацію про поступову передачу Родинного архіву Скорульських, а отже, і всіх матеріалів стосовно балету «Лісова пісня», до фондового зібрання Музею Миколи Лисенка (Музей видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького). Відтепер весь корпус документів, який стосується творчості Михайла Скорульського, є у відкритому доступі. Архів Наталії Скорульської перебуває на стадії передачі. Доцільно також увести до наукового обігу подробиці й документи, публікувати які у виданні «Михаил Скорульский. Документы. Письма. Материалы» (1987) було не на часі.

Балет Михайла Скорульського «Лісова пісня» сьогодні називають «брендом українського хореографічного мистецтва».

Як сталося, що геніальний текстовий твір знайшов своє видатне втілення в безсловесному жанрі й саме в такому вигляді завоював серця глядачів не лише слов'янського чи європейського світу, а й зовсім, здавалося б, іншої за менталітетом Японії?

Історія його створення від самого початку має такий-собі «трагічно-пригодницький» вимір.

20 грудня 1911 року в листі до матері Леся Українка писала: *«Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними. А то ще я й здавна тую Мавку "в умі держала", ще аж із того часу, як ти в Жабокричі мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже рясними деревами. Потім я в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в ліс (ви того ніхто не знали) і там ждала, щоб мені привиділась Мавка. І над Нечімним вона мені мріла, як ми там ночували – пам'ятаєш – у дядька Лева Скулинського. Видно, вже треба було мені її колись написати, а тепер чомусь прийшов "слушний час" – я й сама не збагну чому. Зачарував мене сей образ на весь вік»* [6, с. 610].

М. Скорульський теж з юності був залюблений у природу та легенди Волині й Полісся. Адже близько сорока років його життя (1895–1933) пов'язані з Житомиром. Тут він ріс, блукаючи влітку лісами, над Гуйвою і Тетеревом; тут робив свої перші фольклорні записи; тут розпочав свою композиторську діяльність. Варто згадати його твори, які передували «Лісовій пісні»: Фортепіанний квінтет на українські теми (1920), у якому композитор уперше безпосередньо звернувся до фольклорних джерел, та П'ять українських пісень для симфонічного оркестру (1930). У цьому творі використано тематичний матеріал з видання Климента Квітки «Українські народні мелодії» (1922), до якого ввійшли і записи Лесі Українки. У цих творах виразно відчувається тяжіння композитора до ліричних народнопісенних образів. Уже тоді М. Скорульський показав себе тонким майстром оркестровки.

Переїзд до Києва (1933) став поштовхом до нових творчих планів. Творча атмосфера Києва, особливо після 1934 року, коли стародавнє місто стало столицею України, тісне спілкування з національною мистецькою елітою надихали композитора.

Коли постало питання підготовки до 65-річчя від дня народження Лесі Українки, саме «Лісова пісня» привабила композитора внутрішньою музикальністю, інтонаційною наспівністю та гнучкістю вірша, його ритмічним багатством, загальним емоційним звучанням. Однак у родині Скорульських раптово виник досить драматичний конфлікт: дружина композитора – співачка Людмила Андрієнко – наполягала на написанні оперного твору, а дочка – балерина Наталя Скорульська – на створенні балету. У деяких джерелах авторами лібрето зазначено Наталю та Михайла Скорульських. Проте річ тут у тім, що авторці лібрето було на час його створення лише 20 років, і всерйоз її ще мало хто сприймав [2]. Тому до реперткому [3] довелося подавати заявку з двома іменами.

Основним аргументом на користь балету стала фраза Лесі Українки з листа до матері від 24 травня 1912 року з приводу можливої постановки «Лісової пісні» Миколою Садовським: *«Якесь у мене роздвоєне почуття щодо сеї поеми – я б і хотіла бачити її на сцені, і боюся, – не "провалу" боюся, а переміни мрії – в бутафорію…»* [7, с. 621].

www.etnolog.org.ua

На той час український балетний театр робив свої перші кроки. У сезоні 1930–1931 років на сценах Харкова й Одеси були поставлені перші українські балети: «Пан Каньовський» М. Вериківського (1931), «Ференджі» Б. Яновського (1930) та «Карманьйола» В. Фемеліді (1930) – твори, різні за художніми особливостями, до того ж тільки балет М. Вериківського був за змістом українським.

Робота над «Лісовою піснею» почалася влітку 1936 року. Ось як про це згадувала донька композитора Наталія Михайлівна Скорульська:

«Лібрето мені вдалося написати у надзвичайно короткий час. Власне, балет писався з максимальним дотриманням сюжетних колізій і ремарок п'єси. Збережені були всі персонажі, окрім Мари – Загубленої Долі. На тому етапі розвитку балетного мистецтва подібний образ був би неприйнятний ані для критиків, ані для глядачів.

Мою пропозицію ввести в балет сцену весілля Килини і Лукаша, якої у п'єсі немає, батько сприйняв без заперечень – величезний обсяг етнографічних вражень вимагав втілення. Сцена ця викликала тривалі дискусії критиків і постановників, але життя вже довело нашу з батьком правоту.

Почалися години і дні захоплюючої праці: я танцювала батькові то Мавку, то Перелесника, то сніжинок – як я їх розуміла; потім він награвав мені етюди і я пробувала танцювати під них. Виявилося, що у батька у пам'яті величезний запас народних мелодій, хоча він ніби-то й не переймався збиранням фольклору. Ретельно відібрав батько мелодії з тих, що записала для п'єси сама Леся Українка на Волині, композитор використав ряд інших оригінальних народних мотивів, записаних ним, зокрема від Фросини і Антона Перехрестів на хуторі Шевченка у селі Моторилівка [4]*. Саме у їхній садибі за одне лише літо 1936 р. був повністю створений клавір балету»* [26, с. 38–39].

Прагнення авторів лібрето й музики щонайточніше передати суть літературного першоджерела, зберегти його емоціональний колорит зумовили виникнення своєрідного за жанром лірико-фантастичного балету, що став етапним у розвитку цього виду українського мистецтва і на сьогодні визнаний вершиною українського балету XX ст.

М. Скорульський приділив значну увагу фольклору Волині, де відбувається дія драми. У музику балету введені, зокрема, мелодії, уміщені Лесею Українкою в Додатку до «Лісової пісні». Особливо багато їх у партії Лукаша, у якій центральне місце посідає сопілковий лейтмотив кохання, побудований на інтонаціях мрійливої веснянки (див. поданий Лесею Українкою № 3 Додатку).

Невдовзі почалися прослуховування в Спілках композиторів [20] та письменників [23]…

Переповідаючи із запізненням обговорення нового балету 17 квітня 1937 року художньою радою Оперного театру [21], на якому були присутні 37 осіб [5], «Літературна газета» писала:

«В українському ордена Леніна театрі опери й балету відбулося громадське слухання музики нового балету композитора Скорульського "Лісова пісня", лібрето якого зроблено за п'єсою-феєрією Лесі Українки під тією ж назвою.

Після слухання музичного твору відбулося обговорення. Від імені творчої секції спілки радянських композиторів України виступив Л. М. Ревуцький, який від імені Спілки композиторів рекомендував балет "до постави в Орденоносному театрі".

Диригент Розенштейн зазначив оригінальне введення хорової пісні в балет [6]*, єдність настрою і музичної тематики.*

Соліст балету О. Соболь звернув увагу на величезне значення балету, написаного на українську тему. В балеті багато цікавих сцен.

Про цікаву роботу над художнім оформленням балету говорив художник Курочка-Армашевський.

Наприкінці виступав художній керівник театру т. Дранишников, який вказав на велику потребу почати паралельну роботу в цьому спектаклі режисера і балетмейстера, щоб створити новий цікавий балет» [25].

www.etnolog.org.ua

Київський оперний театр розпочав підготовку вистави: балетмейстер Галина Березова, обговорюючи листовно з композитором свої постановочні плани, серед іншого, писала: «*Цю виставу слід зробити бездоганною: перший український балет – це не жарт!*» [10].

Насправді ж події розгорталися зовсім інакше. 23 травня 1938 року М. Скорульський скаржився своєму педагогу по Петербурзькій консерваторії, зятю М. А. Римського-Корсакова, Максиміліану Штейнбергу:

«*Вокруг моего несчастного балета продолжается борьба страстей. На 26. V назначены в театре чтение либретто и исполнение оркестровой сюиты (с одной репетиции!). От театра я ничего хорошего для себя не жду и затеяно всё это для того, чтобы замазать рот общественному мнению. Союз писателей посылает массу народа, и я думаю, что будет сильный бой, о результатах которого сообщу вам немедленно*» [11].

Протокол від 26 травня 1938 року не зберігся, але того самого вечора Михайло Адамович писав одному з впливових членів Комітету у справах мистецтв Г. М. Неботову:

«*Многоуважаемый Георгий Никитич! Все прошло, как по писаному, но что чрезвычайно ясно выяснилось – наличие в театре некоторой определенной группировки, существование которой и для Вас, несомненно, совершенно ясно. После прослушания отрывков из балета в оркестре и фортепианном изложении началось обсуждение, некоторые моменты которого я расскажу Вам. Конечно, так, как я вам писал* [7]*, так и произошло. Попробую вкратце передать Вам сущность выступлений, которые были на обсуждении. Самое главное, что выяснилось из выступлений, это что* ***"Лісова пісня" – вообще вредная вещь в идеологическом отношении. Вещь, которая не сможет идти на советской сцене и на которую советский зритель не пойдет*** [8].

От союза писателей выступал Кротевич. Он рассказал о той положительной оценке, которую дали писатели музыке пьесы и самому факту написания балета на эту тему.

[После] этого началось выливание ушатов грязи на сюжет и на Лесю Украинку.

Манзий заявил, что вещь вредная и вообще в балете её не передать, лучше бы в опере. ***Да и вообще она может быть подсказана с определённой целью композитору…*** *Что вообще балет не в силах выразить драматургической ситуации. И что в оркестровке произвела музыка хуже впечатление, чем на рояле. Я его поймал, сказав, что есть протокол собрания, на котором он говорил обратные вещи. На это мне директор заявил, что "мы не станем обращать внимания на всякие протоколы и бумажки". Йориш сказал, что он собирался на эту тему писать оперу, но в 26 году ему руководство комитета по д. искусств отсоветовало брать эту вещь (вопрос, кто тогда сидел в руководстве?). И тоже напирал на оркестровую звучность.*

Розенштейн говорил опять-таки о том, что сделана бледно оркестровка и что я не использовал данного Лесей музыкального материала. На что я ему ответил, что он плохо знает нотный материал Леси, т. к. я взял оттуда большую часть. ***Россовский выступил очень резко против сюжета пьесы – вредная, идеологически неподходящая для советского театра.***

Березова выступала совершенно безкостно – "и нашим и вашим": что вещь она знает, работать над ней сложно, но нужно раскрыть сюжет и т. д. Заявление арт. балета Тудоровского: "вещь хорошая, нужно ставить" – оставили без внимания. Арт. балета Ваксмут [9] *выступил совершенно правильно – "вещь была принята в репертуар, где же раньше были глаза у руководства, зачем оно морочило голову композитору, балетных произведений и композиторов мало, им лучше помогать, а после такого обращения композитор вряд ли захочет писать балет и связываться с театром, что нужно беречь людей". Дранишников ему ответил, что он не может принимать вещь с таким сюжетом в театр, что "такой сюжет у нас* ***в РСФСР*** *не пропустили бы" (что за противопоставление?) <…> О музыке. Что "оркестровано неважно" (в протоколе совсем иное мнение по поводу оркестровки и музыки).*

www.etnolog.org.ua

В заключительном слове Литвиненко сказал: "мы не можем обращать внимание на мнение ***каких-то союзов писателей и композиторов****, а театр такой вещи не может ставить". И предложил музыку приспособить для другого сюжета*» [12].

За кілька місяців, 24 жовтня 1938 року, та ж «Літературна газета» з обуренням повідомляла про дуже повчальну історію з новим балетом радянського українського композитора М. А. Скорульського «Лісова пісня»: «*В лютому 1937 року творча секція Спілки композиторів організувала прослухання балету повністю в клавірі. Було відзначено, що композитор Скорульський повністю справився зі своїм завданням. Балет рекомендували до постави в оперних театрах України. <…> І от раптом все змінилося. Десь в тиші кабінетів керівників опери відбулися дипломатичні переговори з тими, кому постава українського балету була не до душі. Чомусь було вирішено балет "Лісову пісню" не ставити. А в той же час громадськості столиці зволікання з поставою "Лісової пісні" здавалося незрозумілим.*

Щоб відвести підозру – була влаштована в театрі нова нарада. Автору цих рядків довелося бути присутнім на цій нараді. Тон всій нараді задав директор театру. З зухвалим цинізмом він ганьбив і паплюжив прекрасний твір української класики – "Лісову пісню". Слідом за "директором" виступили також тт. Дранішніков, Манзій і інші, які, не моргнувши оком, відмовились від попередньої характеристики балету. Балет було провалено» [1].

Звернімося ще раз до спогадів Наталі Скорульської: «*Почалося з того, що у Комітеті в справах мистецтв батькові сказали, що у нього "несолідний лібретист", а 22-х річний лібретист і направду ходив іще з косами. <…> Потім відбулися незрозумілі збори у театрі, і люди, які ще вчора голосували "за", почали говорити "проти". Дійшло до порівнянь такого роду, що, мовляв, "у нас лозунг "зібрати 7–10 мільонів пудів сталінського хліба", а у вас Мавка не хоче жати жито"* [10]*. <…> На цій підставі не лише балет, але й самий твір Лесі Українки визнавався "небажаним"!*» [26, с. 40].

Урешті, добиваючись права на сценічне втілення свого твору, М. Скорульський, за порадою Г. М. Неботова, наважився навіть написати Й. Сталіну [11].

Результатом стало чергове обговорення балету М. Скорульського в театрі.

Н. Скорульська згадувала: «*У моїй пам'яті виразно, ніби фільм, зафіксувалося все, що відбулося тоді. Я підійшла до рампи і сказала у сповнений людьми зал (були загальні збори колективу театру): "Спілка письменників України вважає "Лісову пісню" класикою української і світової літератури, а тут нас переконують, що це контрреволюційна п'єса. Хто мені відповість, нарешті, на який твір я написала лібрето?". І чоловік, що сидів у першому ряду, мені не відомий, голосно і виразно промовив: "ЦК Партии Вам скажет!"*» [26, с. 40].

Невдовзі на адресу М. Скорульського надійшла коротка записка: «*Тов. Скорульський. За повідомленням Управління в справах мистецтв, Ваш балет "Лісова пісня" буде включено до репертуару Українських театрів на 1939–1940 рік. Зам. зав. культосвітвідділу В. Нагорний*» [8].

29 грудня 1938 року Михайло Адамович з полегшенням повідомляв Максиміліану Штейнбергу: «*Моим балетом занялся ЦК КП(б)У и сообщил мне, что он включен в репертуар украинских театров на 1939/40 г. Меня это не устраивает, но хорошо уже хотя бы то, что, по мнению ЦК, сюжет не вредительский*» [13].

Розпочату підготовку вистави перервала війна. У розбомбленому німцями приміщенні Радіокомітету загинула чистова партитура «Лісової пісні». І тут знову втрутилася Доля. Проводжаючи Скорульських в евакуацію, Фрузина Артемівна Перехрест товстелезну олівцеву чернетку партитури заховала за декоративним навершям високої кахляної груби. Там композитор і знайшов рукопис, повернувшись через 1000 днів до рідного Києва.

Записочки з ЦК виявилося досить, щоб роботу над «Лісовою піснею» поновили без додаткових нагадувань у першому ж повоєнному сезоні [24].

www.etnolog.org.ua

На одному із чергових засідань Колегії в справах мистецтв при РНК УРСР було підкреслено, що «Балет Скорульского "Лісова пісня" займає одне з перших місць серед українських радянських балетів і має певну перевагу перед балетом Данькевича "Лілея"». Тоді ж «**ухвалили**: Балет композитора Скорульского "Лісова пісня" за драмою-феєрією Лесі Українки є один з кращих серед українських радянських балетів і повинен бути поставлений в Державному Академічному театрі опери і балету УРСР в сезоні 1945–46 року» [15].

Мріючи про постановку балету М. Скорульського, Павло Вірський ще 26 серпня 1944 року писав композитору з Москви: «*Прочитав ще раз "Лісову пісню" і ще більше впевнився в тому, що цей сюжет для балету просто ідеальний. У мене є велике бажання до роботи над цим спектаклем*» [14].

Та з різних причин поставити балет не довелося ані Галині Березовій, ані Павлові Вірському – хореографам, які кохалися в українському фольклорі й оцінювали твір Лесі Українки як «діамант української літератури».

Прем'єра «Лісової пісні» М. Скорульського відбулася 25 лютого 1946 року у святковий ювілейний вечір, присвячений 75-річчю від дня народження Лесі Українки.

На жаль, балетмейстер Сергій Сергєєв перекроїв лібрето й музику відповідно до класичних канонів драмбалету, перетворив партитуру на набір дивертисментних номерів, укоротив фантастичну частину першої дії, зняв сцену весілля, змінив концепцію фіналу...

Дивним з погляду балетного, хоча й винятково цікавим з точки зору живопису та експериментальної сценографії, було конструктивістське оформлення О. В. Хвостенка-Хвостова (з плунжером посеред сцени...) [12].

Та незважаючи на всі недоліки, появу «Лісової пісні» глядачі і преса зустріли захоплено. Балет мав безумовний успіх і посідав помітне місце в репертуарі театру.

Центральні газети одна за одною схвально писали про новий балет і вміщували фотографії виконавців [13]. Важко сьогодні уявити, але увагу «Лісовій пісні» приділив навіть сатиричний журнал «Перець» [18]!

Щоправда, анонімна стаття «Пантомимирующая абракадабра» була саркастичною критикою на химерні вислови в загалом позитивному аналізі М. Дубова прем'єри балету М. Скорульського в газеті «Сталинское племя» [2].

Одночасно з київською прем'єрою почалося тривале листування з приводу постановки «Лісової пісні» в Москві та Ленінграді. Зокрема, 14 лютого 1948 року композитор одержав листа від П. Вірського, у якому той, не втрачаючи надії поставити «Лісову пісню», писав: «*Щойно сьогодні одержав листа з Ленінграда від Гусєва* [14]. *<...> Я Вам дуже рекомендую, Михайле Адамовичу, не гаючи часу зв'язатись з Гусєвим і надіслати йому те, що він просить. Ваш балет прозвучить у Ленінграді, мені здається, краще, ніж у Києві. Адже у Ленінграді трупа набагато краща, ніж у Києві. Я з радістю поставлю його там. Дійте, Михайле Адамовичу, і помагай Вам Боже!*» [19].

Та після перегляду в Театрі імені С. М. Кірова клавіру композитор одержав приголомшливу відповідь: «***26.12.1948 Москва. Глубокоуважаемый Михаил Адамович! Постановка Вашего балета "Лесная песня" в т[еатре] им. Кирова в Ленинграде не представляется возможной, поскольку музыка его несколько слишком национальна для данного литературного произведения. Уважающий Вас П. Гусев***» [17].

Незабаром почалися нові «сюжети». Претензію на авторство лібрето висунув московський лібретист Михайло Габович. Справу довелося вирішувати в суді...

Того ж 1946 року спектакль Київського академічного театру опери та балету «Лісова пісня» було представлено на Сталінську премію – і «благополучно провалено»...

Невдовзі М. Скорульський з незвичною для себе різкістю писав:

«*Члену Политбюро Ц.К.КП(б)У Дмитрию Захарьевичу Мануильскому.*

В 1936 году мною написан был на сюжет драмы-феерии Леси Украинки балет "Лісова пісня". Либретто балета написано было в том же году солисткой балета Киевского Академического Театра им. Т. Г. Шевченко – Наталией Скорульской.

www.etnolog.org.ua

В 1937 году балет был анонсирован в Киевском Театре оперы и балета. Осуществлена постановка его была в 1946 году и премьера была приурочена к 75 летнему юбилею со дня рождения великой поэтессы.

На юбилейном спектакле присутствовали члены Правительства, представители союзов Советских Писателей и Советских Композиторов Украины, представители печати и т. д.

Со времени создания этого балета написано более 30 статей и заметок, относящихся к созданию и постановке балета, причем ни в одной из статей и заметок не выражено в основном плохого мнения о музыке и либретто. Наоборот, все рецензенты считают "работу М. Скорульского и Н. Скорульской в целом удачной" и признают ее "большим событием в музыкально-театральной жизни Украины и шагом вперед на пути развития украинского музыкального искусства", другие рецензенты подчеркивают как положительное качество и неразрывную связь музыки М. Скорульского с украинской песней, о чем упоминает и рецензент Н. Михайлов в рецензии для отправки через ВОКС клавира балета для Чехословакии.

В том же 1946 г. спектакль Киевского Академического театра оперы и балета "Лісова пісня" был представлен на Сталинскую премию. Комиссия из Комитета по Сталинским премиям в лице режиссера Маркова и актера Игоря Ильинского смотрела спектакль, после чего от одного из членов Комитета по Сталинским премиям я узнал, что ряд спектаклей, в том числе и "Лісова пісня", ввиду большого количества поступивших названий, перенесены к присуждению Сталинской премии на 1947 год.

Тогда же мне стало известно, что солист балета Большого театра Михаил Маркович Габович написал либретто на тот же сюжет, и что Большой театр собирается заказывать наново музыку для балета.

Прочтя либретто Габовича, я нашел, что оно очень сильно искажает оригинал, и что автор не знаком с его стилем, что вполне естественно, так как он не знает украинской поэзии и знаком с данным произведением только по переводу (да и вообще далек от украинского искусства) [15].

Либреттист Наталия Скорульская написала тогда же письмо Галине Сергеевне Улановой с предложением прослушать уже имеющуюся музыку, приложив при этом рецензию Н. Михайлова из газеты, в которой был дан довольно подробный анализ музыкального материала. Ответа на ее письмо не последовало.

Весной 1948 года Г. С. Уланова и М. М. Габович, приехав в Киев на концерт, прослушали музыку в клавире и взяли клавир и либретто, якобы для показа в Большом театре.

В декабре месяце 1948 года я получил письмо от художественного руководителя Ленинградского Театра Оперы и балета им. Кирова – П. А. Гусева с просьбой привезти клавир и партитуру для ознакомления, каковые были ему переданы.

Либреттист узнала во Всесоюзном Комитете по делам искусств, что туда были представлены либретто "Лісова пісня" ещё двух ленинградских авторов, кроме уже существующего либретто Габовича.

Габович же после ознакомления с либретто Н. Скорульской написал новый вариант и передал его Гусеву. На просьбу Союза Советских Композиторов Украины к всесоюзному Комитету по делам искусств прослушать мою музыку балета было устроено нечто вроде прослушивания. Я говорю "нечто", так как это прослушивание не носило официального характера, т. е. не было обсуждения и протокол не был написан. А на просьбу Союза Советских композиторов Украины командировать представителя прослушать музыку в оркестровке и посмотреть спектакль, таковой прислан не был.

1 февраля 1949 года я получил письмо от П. А. Гусева, содержание которого привожу: "Глубокоуважаемый Михаил Адамович. Сердечно благодарю вас и Вашу дочь за любезно присланный сценарий и клавир Вашего балета.

www.etnolog.org.ua

К сожалению, сценарий неудовлетворителен. Вся философия "Лісовой песни" уступила место обычно-балетному представлению об образах и событиях. Несомненно, что существующий сценарий М. М. Габовича значительно серьёзнее, глубже и театральнее решает тему [16].

Музыка Ваша заслужила одобрение наших музыкантов. ***Правда, она для этого литературного произведения, несколько слишком национальна.*** *Я благодарен Вам и Вашей дочери за предложение использовать в случае нужды сценарий Габовича и внести необходимые изменения в партитуру. Думаю, что это невозможно. Сценарий Габовича потребует от Вас совсем другой музыки.*

Так как в настоящее время принято решение в 1950 году поставить "Тарас Бульба" Соловьева-Седого, то второй украинский балет может быть интересен театру не ранее 1951 г. Поэтому разрешите пока воздержаться от окончательного суждения и предложения. Отложим решение вопроса до июля с. г., когда будет составляться план на 1951 год.

Сердечно благодарю Вас и Вашу дочь за все Ваши хлопоты и беспокойство. С совершенным уважением. П. Гусев" [27] [17].

Я считаю ответ такой странным и неубедительным в таких пунктах:

1. О сценарии, получившем положительную оценку на родине создания самого произведения Леси Украинки, т. е. на Украине.

2. В том, что музыка для этого литературного произведения ***несколько слишком национальна****.*

3. О том, что балет "Тарас Бульба" (музыка Соловьева-Седого) возобновляемый во второй раз, считается "украинским" балетом.

Я думаю, что:

1. Спектакль, поставленный на явно неудовлетворительное либретто, просмотренный общественностью УССР, не мог быть представлен на Сталинскую премию.

2. Чрезвычайно удивлён упрёком в том, что ***"музыка для этого произведения несколько слишком национальна"****. Такое мнение даже радует, так как я беспокоился, не слишком ли она "малонациональна", учитывая желание самой Леси Украинки, которая заботливо подумала о будущих интерпретаторах своего произведения и выписала в конце поэмы 16 образцов народных волынских мелодий для музыкального оформления своей драмы-феерии.*

3. Считаю, что отвечая на решение ставить национальный балет, постановкой "Тараса Бульбы" (музыка Соловьева-Седого) театр совершает ошибку, потому что:

а) существует превосходная опера классика украинской музыки Н. В. Лысенко, которую, кстати, Большой театр СССР обещает каждый год поставить и до сих пор не ставит.

б) Так как ни либреттист, ни композитор этого балета не связаны ни с украинской литературой, ни с украинской музыкой.

Ваше выступление на XVI съезде КП(б)У критикует подобное отношение к национальным произведениям таким своим абзацем:

"На приёме Финляндской делегации 7 апреля 1948 г. т. Сталин говорил: "Советские люди считают, что каждая нация – все равно большая или малая, имеет свои качественные особенности, свою специфику, которая принадлежит только ей и которой нет у других наций. Эти особенности являются тем вкладом, который вносит каждая нация в общую сокровищницу мировой культуры и дополняет ее, обогащая ее".

"Безродные космополиты хотели бы подстричь культуру каждого народа, населяющего СССР, под одну гребенку, игнорируя богатства многонациональных проявлений единой по своему содержанию советской культуры. Пустыми фразами об ""единстве" общечеловеческих интересов", о "неделимости общечеловеческой культуры" они маскируют свое пренебрежение к специфическим чертам, свойственным тому или иному народу, входящему в нашу великую, многонациональную семью"".

www.etnolog.org.ua

Все эти абзацы Вашего выступления, начиная от первого указанного мною, ясно освещают существующую точку зрения на ценность национальных произведений. Поэтому я считаю, что такое поверхностное ознакомление с нашей работой – без присутствия композитора и либреттиста на обсуждении, где авторы могли бы высказать свои основные установки и почему именно так написано либретто и музыка, – является невнимательным, поверхностным, дискредитирующим их отношением к авторам данного произведения, оцененного положительно общественностью Украины.

Если же нашей работе необходимы поправки, то я считаю, что мы, авторы, которые вынесли этот сюжет впервые на сцену балетного театра, можем их внести, консультируясь с одним из крупных литераторов Украины, знатоком произведения Леси Украинки.

Доводя до Вашего сведения все вышеизложенное, прошу Вас обратить внимание на поверхностное отношение к Украинской культуре и её дискредитацию. Заслуженный деятель искусств УССР Композитор М. Скорульский» [21].

Справжнє хореографічне народження «Лісової пісні» відбулося 25 травня 1958 року. Цього разу роботу над сценічною реалізацією твору очолив народний артист СРСР Вахтанг Вронський, котрий пішов шляхом гармонійного поєднання в хореографічному тексті вистави елементів класичного та українського народного танцю, уважно вивчаючи всі можливі фольклорні джерела. Лібретиста, заслужену артистку УРСР, а на той час – уже балетмейстера Наталю Скорульську він запросив у співпостановники.

Партитуру відновлював видатний український балетний диригент Борис Чистяков. На жаль, вокальний вступ, написаний композитором до сцени весілля, було замінено оркестровим.

Напрочуд поетичні декорації для спектаклю виконав А. Волненко [18]. У рецензії «Искренность сердца. Балет “Лесная песня” в Киевском театре имени Шевченко» видатного балетмейстера Ростислава Захарова щодо сценографії «Лісової пісні» вжито характеристику «поезія природи на грані імпресіонізму» [3].

Саме ця київська постановка, визнана багатьма визначними балетознавцями вершиною української хореографії, стала широко відома не лише в Україні. За 59 років сценічного життя київська «Лісова пісня» побувала в Єгипті, ОАЕ, Португалії, Німеччині, Болгарії, Румунії, Словаччині, Латинській Америці та США (м. Сполетто). Фрагменти балету М. Скорульського було поставлено в Аделаїді (Австралія). У 2015 році київську виставу було показано на фестивалі «Дні опери Сааремаа» в Естонії. Тричі бачили балет М. Скорульського в Японії. Японцями здійснено дві телеверсії вистави. Так само двічі зафільмовано балет М. Скорульського на студії «Укртелефільм» (у 1976 та 1981 рр.).

Окрім низки повторень київської вистави 1958 року: Донецьк (1961 р., Н. Скорульська), Рига (1963 р., В. Вронський), Харків (1979 р., Н. Скорульська), у театрах України було здійснено кілька оригінальних постановок «Лісової пісні». Їх здійснили М. Трегубов (Одеса, 1962 р.), А. Пантикін (Харків, 1972 р.), З. Кавац (Дніпропетровськ, 1975 р.), Г. Ісупов (Львів, 1993 р.).

Вражаючою інтерпретацією «Лісової пісні» М. Скорульського стала блискуча вистава Донецького театру опери і балету імені А. Солов’яненка 2010 року в рамках проекту «Схід та Захід» благодійного фонду Вадима Писарева. Наведемо кілька рядків з його інтерв’ю газеті «День»: «*Ми здійснили цю постановку до 140-річчя від дня народження поетеси за фінансової підтримки благодійного фонду. На виставу витратили 800 тисяч гривень: пошили нові костюми, зробили шикарні декорації українського лісу. У виставі беруть участь усі 245 працівників театру, в тому числі й хор*» [4].

Так, саме в донецькій виставі «Лісової пісні» зазвучав нарешті хоровий вступ до сцени весілля Лукаша і Килини, вимріяний М. Скорульським ще в 1936 році.

www.etnolog.org.ua

Слід відзначити шанобливе й уважне ставлення донеччан до музики М. Скорульського: твір скорочено майже на півгодини, але це не порушило наскрізного симфонізму партитури.

Диригент-постановник вистави Віктор Олійник в інтерв'ю газеті «День» зазначав: «*Ще за радянських часів критики відзначали, що музику Скорульського можна ставити на один рівень із такими шедеврами, як твори Чайковського, Рахманінова, Прокоф'єва, Стравінського. <…> У "Лісовій пісні" є багато сольних епізодів, які приносять задушевність, ліризм, розкривають глибокий драматичний образ героїв. Що головне в партитурі цього композитора? Що нарівні з оркестровим звучанням у кожного музиканта є можливість показати свою майстерність і продемонструвати в усій красі себе як виконавця. Для диригента, для оркестру це – феєрверк, це справді феєрія, в якій можна просто купатися і нескінченно черпати глибини, які заклав композитор*» [5].

Однак найголовніше те, що нова генерація українських балетних артистів зважилася на свою, оригінальну і блискуче втілену інтерпретацію. Прекрасно, коли класичний твір, який уже понад півстоліття не сходить зі сцени Національної опери України, зазвучав хореографічною мовою XXI ст.

На той момент це була чи не наймасштабніша постановка в історії української хореографії. Були казково прекрасні декорації Сергія Спевякіна, цілком оригінальне хореографічне вирішення багатьох сцен балетмейстером-постановником народною артисткою України Євгенією Хасяновою.

Те, що донеччани відійшли значною мірою від етнографічності київської вистави 1958 року, привнісши до своєї постановки і в костюмах, і в танці «загальноукраїнські» елементи, аж ніяк не зашкодило. Навпаки, вирішена із залученням трюкових елементів українського народного танцю сцена весілля Килини і Лукаша йшла під суцільні оплески! І тим глибше вражав її драматичний фінал.

А коли над золотим колоссям постали тендітні постаті вбраних у ніжні віночки дівчат-квітів – ніби чиста й щира душа України завітала до зали. І на очах глядачів зблиснули сльози. Виявилося, що абстрактне мистецтво балету здатне одним рухом скерувати свого глядача до національної самоідентифікації…

Через гіркі реалії сьогодення доводиться говорити про донецьку виставу в минулому часі… Та, на щастя, майже повна її версія викладена на YouTube.

Мета балетної вистави – спираючись на музичну драматургію твору, якнайщиріше втілити мовою танцю сюжет і філософію оригіналу – знайшла досконале втілення в донецькій версії «Лісової пісні».

За 80 років, що минули від часу створення, балет М. Скорульського ввійшов до низки кращих українських музично-драматичних творів і став підґрунтям, на якому покоління за поколінням зростають українські виконавці, вражаючи світ не лише досконалою хореографічною технікою, але й тонким відчуттям музики, прекрасними акторськими роботами.

«Балет Михайла Скорульського є надбанням національної культури, візитною карткою України як самостійної країни» [5].

---

[1] Усі цитовані далі документи, листи, статті та ще понад 200 од. зб., які, зокрема, стосуються балету «Лісова пісня», передано до фондів Музею видатних діячів української культури в масиві архіву Михайла та Наталі Скорульських (фондова збірка Музею Миколи Лисенка, далі – ММЛ).

[2] Н. М. Скорульська є автором дев'яти балетних лібрето, зокрема знакових для українського хореографічного мистецтва творів «Лісова пісня» М. Скорульського, «Маруся Богуславка» А. Свєчнікова (спільно із Всеволодом Чаговцем), «Тіні забутих предків» В. Кирейка (спільно із Флоріаном Коцюбинським), перших дитячих українських балетів, поставлених нею в хореографічних студіях Київського палацу піонерів («Ульянка» А. Коломійця, 1959 р.) та Жовтневого палацу культури («Королівство кривих дзеркал» Ю. Рожавської, 1966 р.) та ін.

www.etnolog.org.ua

[3] Репертком (1923–1990) – «Комитет по контролю за репертуаром и зрелищами при Главном управлении по делам литературы и издательств».

[4] Тепер – селище міського типу Борова, станція Мотовилівка Фастівського району Київської області.

[5] «Присутні: Дранішников, Манзій, Альтшуллер, Розенштейн, Лапіцький, Лінецький, Гольцман, Яновський, Курочка-Армашевський, Летічевський, Галіцький, Нечипорук, Опанасова (?), Макарова, Ревуцький, Скорульський, Паторжинський, Соболь, Вераксо та ін. (загалом 37 осіб)» [21].

[6] У вступі до сцени весілля Лукаша й Килини (третя дія, перша картина) композитор уперше в українському балетному творі ввів чотириголосний мішаний хор, який співає народну пісню «Ой зійди, зійди ти, зіронько вечірняя». До донецької вистави 2010 року цей хор замінювався оркестровим викладом пісні.

[7] Попередній лист М. А. Скорульського до Г. М. Неботова не зберігся.

[8] Тут і далі підкреслення в тексті – авторки статті.

[9] Ваксмут (фон) Олександр (близько 1915–1941 рр.) – артист київського балету в 1933–1941 роках. Учасник оборони Києва 1941 року, потрапивши до концтабору в Дарниці, відмовився визнати своє німецьке походження й був, за спогадами очевидців, застрелений за це розлюченим німецьким офіцером. Зазначений на Меморіальній дошці, встановленій у фойє другого поверху Національної опери України імені Т. Г. Шевченка на честь артистів, загиблих у Другій світовій війні.

[10] Поштовхом до дискредитації твору став виступ «члена художньої ради театру», позашлюбної дружини Миколи Щорса, Фруми Юхимівни Рибальчик на першому оркестровому прослуховуванні музики балету М. Скорульського 1938 року. Протоколи 1938–1939 років у родинному архіві не збереглися (не були надані композитору?).

[11] У родинному архіві збереглись окремі, частково закреслені рядки чернетки на сторінці зі шкільного зошита.

[12] Ескізи декорацій та костюмів О. В. Хвостенка-Хвостова до «Лісової пісні» – власність родини Скорульських.

[13] Основні публікації: Київська правда, 26.02.1946, № 44 (6551), с. 1 – інформація з фото; Київська правда, 5.03.1946, № 49 (6536), с. 4 – М. Шелюбський. Балет «Лісова пісня»; Радянське мистецтво, 5.03.1946, № 10 (48), с. 3 – А. Павлов. Пісня без слів (фото – Васильєва, Бердовський, І дія); там само – Є. Кротевич. Сміливa спроба; Советское искусство (Москва), 5.04.1946, № 15 (949) – Є. Старинкевич. «Лесная песня» (з фото); Правда Украины, 16.04.1948, № 75 (2271), с. 4 – Н. Михайлов. Новый украинский балет («Лесная песня в Киевском театре оперы и балета им. Т. Г. Шевченко») та ін.

[14] Один із провідних російських хореографів П. А. Гусєв був на той час художнім керівником балету Ленінградського театру імені С. М. Кірова (нині – Маріїнський театр).

[15] У 1961 році за сценарієм М. Габовича у Великому театрі СРСР було поставлено однойменний балет Г. Жуковського, який після гучної рекламної кампанії витримав лише кілька вистав. Лібрето М. Габовича характеризує вже опис дійових осіб: «Действующие лица: СТАРИК-СКАЗИТЕЛЬ – олицетворение народной мудрости и любви человека к природе. ЛУКАШ – молодой парубок. МАВКА – лесная девушка, дитя леса. КИЛИНА – вдовица-молодица. МАТЬ ЛУКАША – властная, грубая женщина, чем-то напоминающая Кабаниху А. Островского, воплощение домостроя. СУЩЕСТВА ЛЕСА – олицетворение души леса. НАРОД – жители Западной Украины, где развёртываются события» [27].

[16] Деякі матеріали судових справ стосовно авторства лібрето «Лісової пісні» зберігаються в архіві Н. М. Скорульської, який знаходиться в стадії підготовки до передачі у фонди Музею Миколи Лисенка.

[17] У докладній відповіді на цитований лист Н. Скорульська писала П. Гусєву: «*Мы очень рады, что “музыка произвела приятное впечатление на наших музыкантов”. Особенно это приятно отцу, т. к. он окончил Ленинградскую Консерваторию в 1914 году по классу Есиповой и М. Штейнберга. Чрезвычайно удивил нас упрек в том, что “музыка для этого литературного произведения несколько слишком национальна”, – такое мнение даже радует, т. к. отец безпокоился, не слишком ли она “малонациональна”, учитывая желание самой Леси Украинки, которая заботливо подумала о будущих интерпретаторах своего произведения и в конце поэмы вставила 16 образцов веснянок и других песен для музыкального оформления своей драмы-феерии*». – ММЛ, РД № 1120 [15].

[18] Ескізи декорацій А. Волненка зберігаються в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України, ескізи костюмів – власність родини Скорульських.

ЛИСТ

www.etnolog.org.ua

1. *Днєпров К.* Про новий український балет «Лісова пісня» // Літературна газета. – 1938. – 24 жовтня. – С. 4.

2. *Дубов Н.* Лісова пісня // Сталинское племя. – 1946. – № 58 (1499). – С. 4.

3. *Захаров Р.* Искренность сердца. Балет «Лесная Песня» в Киевском театре имени Шевченко // Правда Украины. – 1960. – № 275 (24 ноября). – С. 3.

4. *Кущ Л.* Вадим Писарєв: «Все таки ми це зробили!» // День. – 2011. – № 51 (24 березня). – С. 4.

5. *Кущ Л.* «Лісова пісня» – у Донецьку // День. – 2010. – № 220 (1 грудня).

6. Лист Лесі Українки до О. П. Косач (матері) від 20.12.1911 // Леся Українка. Твори : у 5 т. Т. 5 : Листи 1881–1913 / ред. О. І. Білецький, М. С. Грудницька. – Київ : Держлітвидав України, 1956. – С. 611.

7. Лист Лесі Українки до О. П. Косач (матері) від 24.05.1912 // Леся Українка. Твори : у 5 т. Т. 5 : Листи 1881–1913 / ред. О. І. Білецький, М. С. Грудницька. – Київ : Держлітвидав України, 1956. – С. 621.

8. Лист М. Скорульському на офіційному бланку ЦК КП(б)У підписом В. Нагорного від 12.10.1938 р. – Музей Миколи Лисенка (далі – ММЛ), РД № 1101.

9. Пантомимирующая абракадабра // Перець. – 1946. – № 7 (квітень). – С. 12.

10. Письмо Г. А. Березовой М. А. Скорульскому от 07.06.1937 г. // Михаил Скорульский. Воспоминания. Письма. Материалы / вступ. ст. М. П. Загайкевич ; примеч., списки, указатель Р. Н. Скорульской. – Киев : Муз. Україна, 1988. – С. 180.

11. Письмо М. А. Скорульского М. О. Штейнбергу от 23.05.1938 г. // Михаил Скорульский. Воспоминания. Письма. Материалы / вступ. ст. М. П. Загайкевич ; примеч., списки, указатель Р. Н. Скорульской. – Киев : Муз. Україна, 1988. – С. 181.

12. Письмо (черновик) М. А. Скорульского Г. М. Неботову от 26.05.1938 г. – ММЛ, РД № 1093.

13. Письмо М. А. Скорульского М. О. Штейнбергу от 29.12.1938 г. // Михаил Скорульский. Воспоминания. Письма. Материалы / вступ. ст. М. П. Загайкевич ; примеч., списки, указатель Р. Н. Скорульской. – Киев : Муз. Україна, 1988. – С. 183–185.

14. Письмо П. П. Вирского М. А. Скорульскому от 26.08.1944 г. // Михаил Скорульский. Воспоминания. Письма. Материалы / вступ. ст. М. П. Загайкевич ; примеч., списки, указатель Р. Н. Скорульской. – Киев : Муз. Україна, 1988. – С. 217–218.

15. Письмо Скорульской Н. М. Гусеву П. А. от 1946. – ММЛ, РД № 827.

16. Письмо П. П. Вирского М. А. Скорульскому от 14.02.1948 г. // Михаил Скорульский. Воспоминания. Письма. Материалы / вступ. ст. М. П. Загайкевич ; примеч., списки, указатель Р. Н. Скорульской. – Киев : Муз. Україна, 1988. – С. 225–226.

17. Письмо П. Гусева М. Скорульскому от 12.01.1949. – ММЛ, КВ 6631, РД 960.

18. Письмо М. А. Скорульского Д. З. Мануильскому. – ММЛ, РД № 823.

19. Письмо П. Гусева М. Скорульскому от 1.02.1949 (повністю процитований М. Скорульським у листі до Д. З. Мануїльського).

20. Протокол засідання творчої секції СРКУ від 6 квітня 1937 р. – ММЛ, РД № 780.

21. Протокол засідання художньої ради Київ. Державного Ордена Леніна академічного театру опери та балету УРСР від 17 квітня 1937 року. – ММЛ, РД № 781.

22. Протокол Колегії в справах мистецтв при РНК УРСР від 20 квітня 1945 року. – ММЛ, РД № 811.

23. Протокол засідання секретаріату Спілки письменників України від 12 травня 1937 року. – ММЛ, РД № 783.

24. Протокол № 9 Колегії Комітету в справах мистецтв при РНК УРСР від 20 липня 1945 року. – ММЛ, РД № 816.

25. Редакційна замітка «Лісова пісня». Обговорення нового балету // Літературна газета. – 1937. – № 97 (12 липня). – С. 3.

26. *Скорульская Н. М.* Воспоминания об отце // Михаил Скорульский. Воспоминания. Письма. Материалы / вступ. ст. М. П. Загайкевич ; примеч., списки, указатель Р. Н. Скорульской. – Киев : Муз. Україна, 1988. – С. 36–44.

27. *Тарасова О., Лапаури А.* Экспозиция балета «Лесная песня» // Советский артист. – 1960. – № 10 (943). – С. 4.

ІКОДЕ

www.etnolog.org.ua

SUMMARY

The creation process and stage history of *The Forest Song* ballet by Mykhailo Skorulskyi (libretto by Natalia Skorulska according to drama-fairy play of the same name by Lesia Ukrainka) are considered in the article. The reminiscences of N. Skorulska and the composer epistolary heritage are used to explain the preconditions of the composer attention to the chosen work, the interpretation genre of the poetic fundamental principle and process of the ballet creation from a very beginning of a work with libretto and music. In particular, the similarity of Lesia Ukrainka and Mykhailo Skorulskyi perception of Volhynian poetic nature and folklore is accentuated.

The aspiration of the libretto and music authors to reproduce the essence of literary origin the most exactly, to keep its emotional tonality have caused the emergence of the lyric-fantastic ballet, peculiar in genre. It has become a new stage in the development of this kind of Ukrainian art. Nowadays it is recognized as a peak of Ukrainian choreography of the XX century.

The texts of the proceedings of a work consideration in 1937–1940 by the creative sections of the Unions of Ukrainian Writers and Composers, who have approved a new ballet with one accord, are published for the first time.

According to the transactions on April 17, 1937 the first consideration of a new ballet by an Artistic Council of Opera Theatre has taken place. 37 persons are present. The impressions of leading conductors and actors of the theatre are quite affirmative.

The conclusions of the Collegium of the Committee in the Matters of Arts at the Council of National Commissars of USSR are written in the same mood. M. Skorulskyi ballet *The Forest Song* is accepted to the production. Kyiv Opera Theatre has started the performance preparation.

However, politically marked remark of a casual member of the Theatre Artistic Council that *the Soviet people are striving for 7–10 million poods of Stalin bread, and Mavka does not want to reap rye*, has caused the appearance of a diametrically opposite ballet estimations by the majority of the Artistic Council members, who have congratulated the authors with the prominent achievement a year ago.

Thus, a ballet master V. Lytvynenko has declared for this time that *The Forest Song is a harmful work in the ideological relation in general. It is the thing, that can not be performed on the Soviet stage, and the Soviet spectator will not go on such ballet.*

The further development of the situation is represented in the Procceedings of 1938–1940 and 1944–1946, in the proposed letters of M. Sorulskyi and his daughter, choreographers P. Virskyi, P. Husiev, etc. The work discrediting has ceased only after M. Skorulskyi address to Y. Stalin. As a result, the Central Committee of Ukrainian Communists Party has informed that the ballet *will be staged in the season of 1940–1941.*

On the basis of the available documents, letters and published works, the problems, concerning *The Forest Song* ballet discrediting, are interpreted as a result of the processes, typical for consciousness and thinking of the artists, who have regarded the censorial pressure of the investigated period in a different way.

Premiere of *The Forest Song* by M. Skorulskyi has happened in March, 1946. The public has perceived a new ballet with admiration. Pavlo Virskyi has initiated *The Forest Song* production on the stage of S. Kirov Leningrad Opera and Ballet Theater. But soon M. Skorulskyi has received a letter from a leading Soviet choreographer P. Husiev with a striking conclusion: *Staging of your ballet The Forest Song in S. Kirov theater in Leningrad is impossible as its music is some too national one for a given literary work.*

The Forest Song has been struk out from the list of candidates for a Stalin prize nearly at the same time. The detailed description of events of that period is reflected in M. Skorulskyi letter to the Member of Political bureau of the Central Committee of Ukrainian Communists Party (bilshovykiv) Dmytro Manuilskyi. It is published for the first time.

The description of the productions of M. Skorulskyi *The Forest Song* ballet is also proposed. It has been performed on the stage of T. Shevchenko Kyiv Opera and Ballet Theatre in 1946 (choreographer S. Sierhieiev), 1958 (choreographer V. Vronskyi) and A. Solovianenko Donetsk Opera Theatre (2010, choreographer Ye. Khasianova). The list of a chain repeated Kyivan performances in 1958, in particular in Riga (1963) and original productions of M. Skorulskyi ballet on Ukrainian stages – from 1962 till 2012 is proposed. Information as for the foreign tours of the Kyivan performance of 1958, its film and TV versions is also given.

All documents, letters, articles and over 200 documents concerning *The Forest Song* ballet, which are quoted in the article, have been passed to the funds of the Museum of the Prominent Ukrainian Cultural Figures in the array of Mykhailo and Natalia Skorulski Archive (fund collection of Mykola Lysenko Museum). Considerable part of the documents is published for the first time.

The published work is aimed towards the scientists working in the sphere of the Ukrainian music history, choreography and a wide circle of the readers interested in the considered question.

Keywords: *The Forest Song* ballet, the proceedings of the discussions, N. M. Skorulska reminiscences.

DRAFT

www.etnolog.org.ua

УДК 82–2(510)"19"

Янь Чао
(Київ)

ДИНАМІКА СТАНОВЛЕННЯ РОЗМОВНОЇ ДРАМИ В КИТАЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

У статті здійснено спробу простежити рух театральних форм розмовної драми в Китаї першої половини XX ст. Охарактеризовано чотири періоди розвитку розмовної драми: етап формування (1866–1918), «Рух четвертого травня» (1918–1928), тридцяті роки (1928–1937), японо-китайська війна (1937–1945). Визначено репертуарні та культурні домінанти розмовної драми. Висвітлено соціально-політичні умови існування театру розмовної драми цього періоду, причини його європейської орієнтації.

Ключові слова: китайська розмовна драма, рух театральних форм, динаміка становлення розмовної драми.

В статье предпринята попытка проследить движение театральных форм разговорной драмы в Китае первой половины XX в. Охарактеризованы четыре периода развития разговорной драмы: этап формирования (1866–1918), «Движение четвертого мая» (1918–1928), тридцатые годы (1928–1937), японо-китайская война (1937–1945). Определены репертуарные и культурные доминанты разговорной драмы. Освещены социально-политические условия существования театра разговорной драмы этого периода, причины его европейской ориентации.

Ключевые слова: китайская разговорная драма, движение театральных форм, динамика становления разговорной драмы.

The article attempts to trace the movement of the *spoken drama* theatrical forms in China in the first half of the twentieth century. The following four stages of the *spoken drama* development are described: the formation stage (1866–1918), the *May* Fourth *Movement* (1918–1928), the 1930s (1928–1937), and the Second Sino-Japanese War (1937–1945). The repertoire and cultural keynotes of *spoken drama* are determined. The socio-political conditions of the *spoken drama* theatre of this period, the reasons for its European orientation are highlighted.

Keywords: Chinese spoken drama, movement of theatrical forms, dynamics of *spoken drama* formation.

ІМФЕ

Драматичний театр (розмовна драма) виник у Китаї під впливом європейського мистецтва на противагу китайському традиційному театру, що на початку XX ст. став сприйматись як занадто закостенілий і не вповні придатний для вираження почуттів і думок сучасної людини. Зміни, що відбувалися в цій сфері китайського театрального мистецтва впродовж перших десятиліть його становлення і розвитку, були зумовлені як суто мистецькими, так і більш широкими соціокультурними чинниками. Осягнення процесу становлення та розвитку драматичного театру в Китаї видається важливим для розуміння причин та суті тих явищ, що відбуваються в сучасному театральному процесі країни.

Мета статті – простежити динаміку й якісне наповнення руху театральних форм розмовної драми в Китаї першої половини XX ст.

На початку XX ст. театральна культура Китаю зазнала суттєвої модернізації, що була пов'язана в першу чергу з потужними європейськими впливами. На відміну від китайського традиційного театру, що спирається на музику, спів, танці, акробатику, в основу драматичного театру було покладено текст і дію. Для характеристики руху розмовної драми як самостійного напряму китайського мистецтва зазвичай виокремлюють такі періоди, напряму пов'язані також і з перебігом політичних подій у житті Китаю:

www.etnolog.org.ua

1. Етап формування (1866–1918).
2. «Рух четвертого травня» (1918–1928).
3. Тридцяті роки (1928–1937).
4. Японо-китайська війна (1937–1945).
5. Перші роки КНР (1949–1966).
6. «Культурна революція» (1966–1976).
7. Період після Мао Цзедуна (1976 – наш час) [12, p. 848].

Спробуймо, відповідно до наведеної періодизації, охарактеризувати театральні форми, на які спиралася розмовна драма, на перших чотирьох етапах свого існування.

Етап формування. Розвиток театрального мистецтва в Китаї наприкінці XIX – на початку XX ст. був доволі складним: традиційний театр відчував нестачу нових постановок, сучасних засобів виразності і нових концепцій акторської гри.

Перші відомості про «втручання» європейської драми в китайський театральний процес датуються 1866 роком, коли іноземними резидентами було створено Аматорський драматичний клуб у Шанхаї та Ліцейський театр. У той же час місіонерські школи, що отримували західне фінансування, у Пекіні, Шанхаї, Тяньцзіні й Кантоні пропагували «шкільну драму» (студентські біблійні оповіді) з метою прищеплення християнського духу і вивчення англійської мови. Саме в Шанхаї, «Парижі Сходу», мешкала найбільша кількість європейців, і саме сюди впродовж півстоліття приїжджатимуть актори, режисери та драматурги в пошуку роботи в театрі.

Перші вистави розмовної драми «хуацзюй» було зіграно в Шанхаї [8, с. 174] у 80-х роках XIX ст. Вистави, як зазначає китайський дослідник Ся Голян, базувалися на «вітчизняній та зарубіжній драматургії, що сприймалась як злободенна і відображала сучасне життя китайського суспільства» [4, с. 132]. Звернімо увагу на його спостереження щодо цілком нової якості цього мистецького явища: «Художній образ подібних вистав носив інноваційний характер, адже адаптував для китайської сцени зарубіжні сюжети, не виключаючи творчого підходу і збереження самобутності китайського театрального мистецтва» [4, с. 132].

Однак, незважаючи на ці, перші, контакти із західною драмою, китайська розмовна драма почала свій повнокровний розвиток дещо пізніше – лише на початку XX ст. 1906 року «Товариство весняної верби» зіграло китайські драми в Токіо. У червні 1907 року група іноземних студентів показала виставу «Чорний раб виходить на небеса» – повномасштабну драматичну адаптацію роману «Хатина дядька Тома» Гаррієт Бічер Стоу. У вересні 1907 року шанхайські молоді драматурги створили «Товариство весняного сонця» й виконали свою версію «Хатини дядька Тома» в Ліцейському театрі. «Товариство весняної верби» й «Товариство весняного сонця» 1910 року спільними зусиллями створили «Еволюційну трупу» – перший професіональний сучасний драматичний театр у Китаї, який відіграв важливу роль у розвитку ранньої форми усної драми, яку в той час нерідко називали «цивілізованою драмою». Форма розмовної драми цього періоду характеризувалася «імпровізованими діалогами і спонтанними виступами, присвяченими поточним політичним подіям, які були засновані на уривчастих сценаріях» [12, p. 850].

Отже, на початковому етапі свого існування добре фінансована китайська розмовна драма здебільшого спиралася на тематично актуальні повномасштабні постановки вистав за класичною драматургією.

«Рух четвертого травня». 1915 року почав видаватися щомісячний журнал під редакцією революціонера Чен Дусю, який боровся за реформу і зміцнення китайського суспільства. У рамках «Руху Нової культури» молоді люди нападали на традиційні конфуціанські ідеї та пропагували здобутки західної науки й ідеї демократії. Їхні дослідження лібералізму, прагматизму, націоналізму, анархізму й соціалізму слугували основою для критики традиційної китайської етики, філософії, релігії, соціальних і політичних інститутів. Чень Ду Сяу (1880–1942), У Ши (1891–1962), Лю Бан Нонг (1891–1942), Цянь Сюань Тонг (1887–1939) і багато інших публікували

www.etnolog.org.ua

есе в журналі «Нова молодь», критикуючи феодальну ідеологію, яка була основою для більшості традиційних театрів. Чен Дусю з ученим Ху Ши запропонували новий натуралістичний народний стиль письма (байхуа), замінивши складний класичний стиль (веньянь). Ці події поклали початок антиімперіалістичному культурному руху – «Руху четвертого травня».

Драматурги цього періоду, такі, як Цзянь Сюань-Тунг (1887–1939), закликали до знищення застарілого оперного театру, в якому домінував дворянський клас, та просування «справжньої драми»; Чжоу Цзо-жень (1885–1969) зрікався оперного театру як «нелюдської літератури» і виступав за пропаганду «гуманізованої літератури»; Сун Чунь-фан виступав за збереження «національного» театру на тій підставі, що нова драма, продукт європейських і американських ідеологій, може підірвати традиційні культурні цінності і, отже, привести до соціальної корупції. Однак саме Сунь Чунь-фан 1918 року опублікував есе, у якому рекомендував більше сотні «відомих зарубіжних п'єс» [12, p. 851–852].

«Рух четвертого травня» вперше голосно висунув вимогу реформування традиційного китайського театру. Однак критика тогочасного мистецтва з боку представників руху була надто різкою, тож мала як позитивні, так і негативні наслідки. Одним з позитивних результатів було те, що визначні представники традиційного театру, такі, як Мей Лань Фань, Чжоу Синь Фан (1895–1975), Сюнь Хуей Шен (1900–1968), Чен Нянь Цю (1904–58) і Шан Сяо Юнь (1900–1976), здійснювали спроби вийти за рамки традиційного мистецтва, пропагуючи зі сцени нові соціальні ідеї. На сцені стали виставляти сучасні п'єси, до того ж, у сучасних костюмах. З'явилося нове покоління творчої інтелігенції, театральні компанії Китаю почали запрошувати з гастролями до Японії, Європи й США. З іншого боку, художня форма страждала від нестабільності, перестали з'являтися п'єси традиційного театру, який, до того ж, гостро відчував на собі нестачу фінансування [13, p. 129].

На початку 1920-х років театральне Товариство «Народний театр», куди входили Оуян Юйцянь, Мао Дунь, Чжен Чженьдо та інші організатори, маніфестувало у спільній декларації ідеї оновлення китайського театру: «Минув час, коли театр був тільки розвагою. Театр у сучасному суспільстві посідає важливе місце. Він – одне з коліщаток, яке рухає суспільство вперед; він – рентгенівський промінь, який виявляє в суспільстві вогнище хвороби; він – дзеркало, у якому правдиво й неупереджено виявляється ступінь народності держави. Саме такого театру нам бракує зараз...» [3, с. 29].

Реформатори розглядали літературу, отже, і розмовну драму, як один з найсильніших інструментів впливу, тож «Рух четвертого травня» висував перед літературними творами в першу чергу ідеологічні завдання. Поряд із цим література «Четвертого травня» пропонувала нове розуміння цінності людської особистості і висувала завдання писати не на основі сформованих літературних канонів, а «заради життя» [7, с. 281].

Потужним поштовхом до розвитку китайської розмовної драми стали видання творів європейських драматургів китайською мовою. Особливий вплив на становлення драматичного театру «хуацзюй» мали твори Г. Ібсена («Привиди», «Ляльковий дім» тощо). Твори норвезького драматурга були не лише відомими в театральному світі Китаю, ними захоплювалися, ставили на всіх театральних підмостках країни. Багато китайських літераторів (Ху Ши, Та Бей, Оуян Сюцін, Хун Шень, Дін Силіна, Бай Вей, Тянь Хань, Юй Шан'юань, Юань Чан'інь, Цао Юй та ін.) брали творчість Г. Ібсена за зразок, вивчаючи його драматичні твори [9, с. 610].

Іншим прикладом драматургічної експансії європейського мистецтва стали твори А. Чехова. Відомий китайський історик і письменник Го Можо так пояснював ажіотаж навколо творів російського письменника: «Найголовніша причина популярності Чехова полягає, імовірно, у тому, що форма і стиль його творів близькі і зрозумілі східному читачеві. У літературі східний народ любить щось ліричне, любить щось

www.etnolog.org.ua

глибоке і багате змістом, але не переобтяжене: любить смак, який схожий... на смак зеленого чаю, до солодощів якого домішується певна терпкість <...>. Усе повинно мати внутрішню приховану красу, а не зовнішню пишність. Східний народ любить скромні тони, любить меланхолію, а не ганяється за величністю, яка лякає своєю гнітючою силою» [6, с. 127].

Процес опанування китайською сценою драматургії А. Чехова підживлювався і видавництвами, які від початку XX ст. майже безперервно друкували його твори – першими були перекладені повісті «Чорний монах» (1907) і «Палата № 6» (1910).

Однак до драматургії А. Чехова перекладачі та літературознавці Китаю звернулися пізніше. Так, 1918 року відомий русист, викладач Пекінського університету Сунь Чунь-фан увів п'єси А. Чехова в «Каталог ста відомих п'єс світу» [1, с. 55]. На початку 20-х років п'єси А. Чехова переклав Цао Цзинхуа: «Прекрасно розуміючи різницю між європейським і традиційним китайським театром, Цао Цзинхуа звернувся до малих драматичних форм, адже китайському глядачеві, не підготовленому до сприйняття розмовної драми, буде легше сприймати саме невеликі вистави. Одноактні п'єси Чехова, завдяки перекладам Цао Цзинхуа, стали популярними в самодіяльних театральних колективах, особливо у студентських. Вони стали своєрідною школою театрального мистецтва» [1, с. 55].

Інтерес до творчості А. Чехова залишився в китайському театрі й надалі: так, 1930 року режисер популярної в Шанхаї театральної трупи «Синью» Чжу Жанчен видав свій переклад п'єси «Дядя Ваня» і здійснив її постановку. 1936 року інша шанхайська театральна трупа – «Нюйшен» – звернулася до постановки чеховської п'єси «Три сестри» і, як зазначила В. Городецька, із цієї вистави «для китайського глядача почалася епоха нового театру» [1, с. 56] [1]. Саме на основі чеховської драматургії була створена китайська «чеховська» модель театру, що відрізняється сучасними ідеями й особливим стилем виконання. Її можна «назвати китайською реалістичною драматургією, у якій присутні життєві колізії, а не вигадані або традиційні умовні сюжети, показана турбота про пересічну людину, критикується суспільство» [7, с. 281].

Окрім драматургії, активно використовувалися інсценівки прози російських письменників XIX ст.: романів «Напередодні» і «Батьки і діти» І. Тургенєва, романів Л. Толстого, оповідань А. Чехова, а також творів «Пісня про буревісника», «На дні», «Мати» М. Горького.

Незважаючи на експансію, впродовж тривалого періоду розмовна драма на китайській сцені перебувала в постійному конфлікті з національною виконавською традицією. Вважається, що лише в 1924 році вистава «Віяло леді Віндермір» О. Вайлда, що була здійснена Хун Шеном, започаткувала реалістичне виконавське мистецтво на китайській сцені. Однак і цей «реалізм» істотно відрізнявся від європейських уявлень: лише 1929 року Ху Ши здійснив виставу «Найбільша подія життя», у якій уперше в сучасній історії китайського театру чоловіки і жінки виступали на одній сцені [12, p. 856].

Поряд з інтенсивним поширенням європейської, за своїм походженням, розмовної драми, у 1920-х роках з'являються нові театральні товариства, які пропагують інші шляхи реформування сценічного мистецтва Китаю. Вони пропонують зосередити увагу на малих драматичних формах і на роботі в аматорських колективах. Приміром, Чень Дабей, якого вважають основоположником «малого театру», наголошував на необхідності розмежувати професіональні й аматорські театри, підкреслюючи, що саме аматорство виховує у виконавців самостійність.

Від початку 1920-х років одне за одним починають з'являтися аматорські театральні товариства, засновані викладачами і студентами вузів в університетах Пекіна, Цінхуа, Яньцзіна, Цзяотуна, у жіночих навчальних закладах тощо. Ці товариства, як правило, без репетицій могли зіграти одну–дві вистави.

У травні 1921 року Ван Юю, Шень Яньбін, Оуян Юецинь, Чень Дабей, Сюн Фосі та інші діячі театру заснували в Шанхаї театральне Товариство «Міньчжун»

www.etnolog.org.ua

[2, с. 180], всіляко підкреслюючи необхідність створення «свого театру; театр, який підходить нам», та виступаючи проти «копіювання і наслідування інших». Члени Товариства пропонували створити нову систему театральної вистави, техніку виконання, режисерську школу; заперечували манеру виконання, котра наслідує приклад колишніх вистав або запозичує в них ідеї.

1927 року в Шанхаї було відкрито Інститут мистецтвознавства Наньго. У програму інституту було покладено принципи викладання у приватній школі – не отримувати підтримки з боку держави і не користуватися наданою матеріальною допомогою підприємців; співпрацювати з викладачами і студентами; самостійно здійснювати підготовку кадрів, щоб у майбутньому вони змогли відповідати вимогам часу і стати, справді, освіченими майстрами школи мистецтва. Виходячи із цієї програми, девізом театру стало гасло «Рішуче діяти, починаючи з приватного». Для здійснення своєї програми на практиці, інститутом спеціально був заснований «майстерний малий театр». У театрі існував лише один зал, розрахований на п'ятдесят глядачів [5].

Рух «малих театрів» тривав до кінця 1920-х років (одним з останніх, восени 1929 р., було засновано «Малий театр Бейпін» під керівництвом Юй Шан'юаня і Сюн Фосі). Однак на початку 1930-х років діяльність «малих театрів» повністю припиняється.

«Рух четвертого травня» став не тільки потужним соціальним, але й новим культурним рухом. Проведення реформи літературної китайської мови, збільшення кількості і покращення якості перекладів зарубіжних літературних творів сприяли процесу подальшого розвитку розмовного театру. Врешті-решт, після численних дослідів та експериментів синтезування двох видів сценічного мистецтва критика Китаю констатувала паралельний розвиток традиційного і драматичного театру [8, с. 174].

У цей період розмовна драма рішуче розмежовує свою діяльність із діяльністю традиційного театру. Починає стверджуватися реалістична манера виконання та постановки вистав – форма психологічного театру, яка спирається на сучасну європейську драматургію. Аматорські колективи та театр малих форм працюють у напрямку експериментального театру.

Тридцяті роки. Розвиток китайського театру 1930-х років асоціюється передусім з ім'ям К. Станіславського. Хоча вперше ім'я К. Станіславського прозвучало в Китаї ще 1916 року, коли видавництво «Шан'у» випустило книгу «Історія західного театру» Шар Цзяціна, у якій окрему главу присвячено діяльності МХТу, однак лише 1937 року китайським режисером Чжен Цзюньлі було перекладено першу частину «Роботи актора над собою» К. Станіславського, а вже за кілька років – опубліковано повний переклад цієї праці.

Слідом за працями К. Станіславського з'явилися переклади й інших творів російських режисерів («З минулого» В. Немировича-Данченка, «Майстерність актора і режисера» Б. Захави) – усе це сприяло популяризації радянського театрального мистецтва, мистецтва психологічного театру на сцені Китаю. 1938 року систему К. Станіславського на заняттях з акторської майстерності стали застосовувати Хуан Цзолінь і Данина Ні [8, с. 175].

У 1920–1930-х роках велика кількість китайських драматургів виїхала на навчання до Європи, США і Японії. Після повернення вони створили компанії, що спеціалізувалися на розмовній драмі. Серед цих компаній були «Товариство драми Нань Го» (худ. керівник – Тянь Хань, 1898–1968), «Театральна асоціація» (лідер – Хон Шен, 1894–1955), «Шанхайське товариство мистецтва і драми» на чолі із Ся Янь (1900–1995). Ю Шан Юань (1897–1970), Сюн Фо Сі (1900–1965) і Оу Ян Юй Цянь (1889–1962) та інші митці створили школи драми в Пекіні, Гуанчжоу та інших містах Китаю. З'явилися нові театральні трупи.

Одним з найцікавіших став «Національний театр оборони», створений групою патріотичних письменників у рамках антияпонського опору. Трупа ставила в основному західну класику, прагнучи надихнути публіку на боротьбу з японськими агресорами [13, p. 133].

www.etnolog.org.ua

Однією з визначальних подій періоду став шанхайський семінар драматургів, присвячений сторіччю з дня народження Г. Ібсена, який відбувся 1928 року. На семінарі Хун Шен запропонував замінити термін «нова драма» на термін «розмовна драма». У результаті драматургія 1930-х років була представлена чотирма значними етапами, що їх уособлюють відповідно Південне товариство (1927–1930), «Ліва драма» (1930–1934), «Основна драма» (1934–1936), «Захисна драма» (1936–1937) як передвісники драматургії періоду Руху Опору проти Японії (1937–1945) [12, p. 857].

У березні 1930 року було утворено «Лігу лівих письменників», і тогочасна китайська література влилася в рух «Червоні тридцяті». Ліва літературна течія проявила себе і в галузі драматургії, коли російська і радянська пролетарська драматургія 1930-х років стала об'єктом активного перекладу китайських лівих письменників.

Ще одним цікавим аспектом розвитку театрів розмовної драми стала їхня співпраця з кіномистецтвом Китаю. У середині 1920-х років кінематограф набув великої популярності (приміром, 1926 р. в Китаї було понад сто сімдесят кінокомпаній), і з появою звукового кіно акторів і драматургів розмовної драми стали активно долучати до роботи в кіно, що також сприяло росту популярності драматичного театру [14, p. 385].

У 1930-ті роки китайська розмовна драма продовжує розвиток психологічного театру на власній сцені, затверджуючи його також і на освітньому рівні.

Японо-китайська війна. У довоєнному Китаї розмовна драма залишалася розвагою міської, освіченої меншини. Однак з початком війни позиції розмовної драми докорінно змінилися, адже мистецтво стало розглядатися передусім як інструмент пропаганди, і саме розмовна драма оцінювалась як один з найефективніших напрямів.

Відразу після вторгнення японців до Шанхаю в серпні 1937 року група активістів театру та кінематографа утворила «Шанхайське театральне коло національної асоціації порятунку». Було організовано тринадцять драматичних колективів, очолювані Сон Жиді, Кюй Вей (Трупа 1), Гонг Шень, Цзинь Шань (Трупа 2), Чжен Юнлі, Чжао Дан (Трупа 3), Ю Лінг (Трупа 12) та інші. За винятком десятої та дванадцятої труп, які залишилися в Шанхаї, інші одинадцять колективів під гаслом «Поширення патріотичних новин на селі та на полях битв» поринули у віддалені села Китаю задля згуртування китайського народу для Руху Опору [11, p. 150].

З'явилися й інші драматичні групи – студентські пропагандистські колективи, аматорські драматичні клуби, дитячий драматичний корпус, місцеві драматичні компанії, які подорожували в різні куточки Китаю, щоб «пробудити» селян за допомогою гри та пісень. Кількість цих колективів була вражаючою: так, на початку 1940-х років діяло понад дві з половиною тисячі подібних труп, у яких брали участь понад сімдесят п'ять тисяч акторів [11, p. 151].

Відомі спектаклі цього періоду (наприклад, «В обороні Моста Марко Поло», 1937) заклали традицію колективного написання драми. Ця форма драматургії стала особливо популярною під час «Культурної революції». «В обороні Моста Марко Поло» писали сімнадцять драматургів; музику до вистави – шестеро музикантів, постановку здійснювали дев'ятнадцятеро режисерів, акторський склад включав близько ста акторів і актрис [12, p. 864].

У 1938–1945 роках у незайнятих районах Чунцина і Квейліна проходили драматичні фестивалі та виставки, що стали своєрідним поштовхом для створення найуспішніших п'єс воєнного періоду. Під час «туманних сезонів», із жовтня по травень кожного року, в Чунціні проходив щорічний Фестиваль драми «Містичний сезон», на якому тільки 1944 року було представлено сто вісімнадцять спектаклів.

Поворотне значення для розвитку китайської розмовної драми мали дві промови Мао Цзедуна про літературу і мистецтво 1942 року в Яньані, у яких він закликав письменників і художників стати голосом народу та постійно пам'ятати про те, що мистецтво служить масам [10, p. 11]. Ці установки привели до появи нового типу розмовної драми – театру пролетаріату з його тематичним поділом на п'єси для робітників, селян і солдатів [14, p. 29].

www.etnolog.org.ua

Війна різко змінила характер китайської розмовної драми. Нова драма, народжена в період восьмирічної війни з Японією, була дуже політизованою. Разом з акторами, драматургами й режисерами, які виїхали з великих міст у маленькі міста й села, розмовна драма також вийшла «на вулицю», втративши елітарний міський характер. Різко контрастуючи з довоєнною художньою, розважальною формою, розмовна драма набула пропагандистської форми, спрямованої на спілкування із широкими верствами населення.

У період японо-китайської війни відбувається різкий перехід від «елітарного» психологічного театру до театру агітаційного. Цей перехід ознаменувався збільшенням чисельності театральних колективів і зниженням рівня театральної продукції на користь її кількості та ідеологічній потужності.

Висновки. Звична для європейської сцени розмовна драма була завезена до Китаю лише на початку XX ст., однак за п'ятдесят років свого існування подолала кілька етапів.

Зародившись як мистецтво для обраних, прогресивно орієнтованих на західну культуру соціальних груп, за кілька десятиліть розмовна драма повністю інтегрувалася в соціокультурний простір країни, адаптуючись до соціально-політичних і культурних потреб суспільства.

Перебуваючи у прямій або опосередкованій залежності від динамічної зміни політичних обставин, творці розмовної драми постійно шукали нових театральних форм, принципи яких дістали віддзеркалення в їхніх творчих маніфестах.

Перший, початковий, етап розвитку розмовної драми в Китаї характеризується тим, що він мав достатнє фінансування і спирався в першу чергу на повномасштабні інсценівки зарубіжної класики.

Однак на другому етапі, на початку 1920-х років, коли в театр прийшло нове покоління творчої інтелігенції, китайські митці, акумулюючи здобутий досвід, здійснили кілька спроб реформувати традиційний театр саме за рахунок радикального впровадження прийомів розмовної драми. У цей період з'являється створена за європейськими взірцями сучасна китайська драматургія, для вистав починають використовувати побутові костюми, розпочинають експериментальну діяльність аматорські колективи і театри малих форм, у репертуарі яких усе більше місця відводиться саме розмовній драмі.

Наприкінці 1920-х років у розмовній драмі починає стверджуватися реалістична манера виконання, все помітнішим стає тяжіння до вистав психологічного театру на основі європейського репертуару. У 1930-х роках реалістичний театр остаточно затверджує свої позиції, а театральні навчальні заклади декларують відданість «системі Станіславського».

Наступний етап визначається зміною зовнішньополітичних обставин. З початком японо-китайської війни функція розмовної драми докорінно змінюється, адже мистецтво починають розглядати перш за все як інструмент пропаганди. Унаслідок цього розмовна драма спрощується і виступає, головним чином, у формі масового агітаційного театру, спрямованого на спілкування з найширшими верствами населення. У цей період збільшується чисельність театральних колективів, але одночасно із цим знижується рівень театральної продукції на користь її кількості та ідейної актуальності.

Період від кінця 1940-х років характеризується тим, що розмовна драма знову повертається до традицій психологічного театру, однак головну роль у ній усе ще відіграє ідеологічна функція.

Загалом, незважаючи на істотні досягнення в царині розмовної драми, у першій половині XX ст. розмовна драма все ще сприймається як явище чужорідне, запозичене, і ставлення до неї значною мірою залежить від зовнішньополітичних обставин.

[1] З 2004 року в Пекіні проходять міжнародні театральні сезони «Вічний Чехов».

www.etnolog.org.ua

1. *Городецкая В.* Знакомство китайцев с драматургией А. П. Чехова / В. В. Городецкая // Чтения памяти Евгения Петровича Сычевского. – Благовещенск, 2012. – № 12. – С. 54–57.
2. *Лю Пин.* Возрождение и развитие малых драматических театров / Лю Пин // Человек и культура востока. Исследования и переводы. – Москва, 2014. – Т. 1. – № 4. – С. 178–194.
3. *Никольская Л.* Тянь Хань и драматургия Китая XX века / Л. А. Никольская. – Москва, 1980. – 214 с.
4. *Ся Голян.* Художественный образ в театральном искусстве Китая: традиции и новации / Ся Голян // Вестник Беларусского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 2. – С. 129–133.
5. *Тянь Хань.* Наша самокритика / Тянь Хань // Наньго юэкань. – 1930. – 15 июня. (на кит.).
6. *Хромова И., Токарева Г.* Чеховская драматургия в современном китайском театре: проблема рецепции / И. А. Хромова, Г. В. Токарева // Вестник Московского университета. – Москва, 2016. – № 1. – С. 125–138.
7. *Шен Хайтао, Раднаева Л.* Драматургия А. П. Чехова в Китае XX века: этапы восприятия / Шен Хайтао, Л. Д. Раднаева // Вестник Бурятского государственного университета. – Москва, 2012. – С. 280–286.
8. *Шулунова Е.* Некоторые аспекты связей русской театральной культуры и театра Китая хуацзюй / Е. К. Шулунова // Россия и Китай: проблемы стратегического взаимодействия. – Чита : ЗабГу, 2014. – Вып. 15. – С. 173–179.
9. *Шулунова Е.* Поиски новых форм выразительности в китайском драматическом театре / Е. К. Шулунова // Всероссийская научная конференция «Философии Восточно-Азиатского региона и современная цивилизация». – Москва : ИДВ РАН, 2015. – С. 610–617.
10. *Amitin M.* Chinese Theatre Today: Beyond the Great Wall / M. Amitin // Performing Arts Journal. – New York : PAJ, 1980. – Vol. 4. – N 3. – P. 9–26.
11. *Chang-Tai Hung.* Female Symbols of Resistance in Chinese Wartime Spoken Drama / Chang-Tai Hung // Modern China. – SAGE, 1989. – Vol. 15. – N 2. – P. 149–177.
12. *Mair V.* The Columbia History of Chinese Literature / Victor H. Mair. – New York : Columbia University Press, 2012. – 1368 p.
13. *Rubin D.* (ed.). China. The nations and their theatres / Don Rubin // World Encyclopedia of Contemporary Theatre Asia. – London ; New York : Routledge, 1998. – Vol. 5. – P. 127–156.
14. *Xiaomei Chen* (ed.). Reading the right text. An Anthology of Contemporary Chinese drama / Chen Xiaomei. – Honolulu : University of Hawaii Press, 2003. – 464 p.
15. *Yingjin Zhang.* A Companion to Chinese Cinema / Zhang Yingjin. – Hoboken ; New Jersey : John Wiley & Sons, 2012. – 704 p.

SUMMARY

The article attempts to trace the movement of the *spoken drama* theatrical forms in China in the first half of the twentieth century. The following four stages of the *spoken drama* development are described: the formation stage (1866–1918), the May Fourth Movement (1918–1928), the 1930s (1928–1937), and the Second Sino-Japanese War (1937–1945).

At the beginning of the twentieth century, China's theatrical culture was significantly modernized, which was, first and foremost, related to powerful European influences. The earliest information on the *intervention* of European drama in the Chinese theatrical process dates back to 1866, when foreign residents created the Amateur Drama Club in Shanghai and the Lyceum Theatre. The first performances of the spoken drama *huaju* were played in Shanghai in the 1880s. Despite these first contacts with the Western drama, the Chinese spoken drama began its full-fledged development somewhat later, only at the beginning of the twentieth century. In 1906, the *Spring Willow Society* played Chinese drama in Tokyo.

At the initial stage of its existence, the well-funded Chinese spoken drama largely relied on thematically relevant full-scale staging of classical drama performances.

The May Fourth Movement first voiced the demand for the traditional Chinese theatre reform. However, the criticism of contemporary art by representatives of the movement was too sharp, with both positive and negative consequences. Contemporary plays began to be staged, moreover, in modern costumes. A new generation of creative intellectuals appeared, Chinese theatrical com-

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

panies commenced being invited touring Japan, Europe and the United States. On the other hand, artistic form suffered from instability, and there ceased to appear the plays of traditional theatre, which, therewith, acutely felt a lack of financing. The publication of European playwrights' works in Chinese was a powerful impetus for the Chinese spoken drama development. Along with the intense spread of the European-style spoken drama in the 1920s, new theatrical societies appeared and suggested focusing on small dramatic forms and work in amateur groups. During this period, spoken drama strongly differentiated its activities from the activities of the traditional theatre. The realistic manner (a form of psychological theatre based on contemporary European drama), in which performances were staged, started being established. Amateur groups and small-scale theatre worked in the line of experimental theatre.

The 1930s Chinese theatre development is primarily associated with the name of K. Stanislavsky. In the 1920s and 1930s, a large number of Chinese playwrights went abroad for studying to Europe, the United States and Japan. Upon returning, they created companies specializing in spoken drama. During this period, the Chinese spoken drama continued the development of psychological theatre on its own stage, strengthening it at the educational level as well.

In pre-war China, the spoken drama remained an entertainment of an urban, enlightened minority. However, after the war began, the position of the spoken drama changed drastically, because art came to be considered primarily as an instrument of propaganda, and it was the spoken drama that was rated as one of the most effective trends.

A new drama, born during the eight-year war with Japan, was highly politicized. Together with actors, playwrights and directors, who moved from big cities to small towns and villages, the spoken drama also *went out* and eventually lost its elitist urban character. Contrasting sharply with the pre-war artistic, entertaining, and urban-oriented form, the spoken drama became a propagandist form aimed at communicating with the great masses of population.

The spoken drama that had originated in China as an elite art oriented to western drama was fully integrated, by the mid-20th century (in a few decades), into the socio-cultural space of the country. In the process, theatrical forms changed in accordance with a socio-political state of society.

Keywords: Chinese spoken drama, movement of theatrical forms, dynamics of *spoken drama* formation.

IMGE

www.etnolog.org.ua

ПОСТАТІ

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

УДК 78.072(477)

Валентина Пономаренко
(Київ)

СОФІЯ ЙОСИПІВНА ГРИЦА: НАСТАВНИК І УЧИТЕЛЬ

У статті йдеться про роки співпраці з доктором мистецтвознавства, членом-кореспондентом Академії мистецтв України, професором Софією Йосипівною Грицою в різних сферах діяльності – громадській, видавничій, науковій.

Ключові слова: Софія Грица, радіоконкурс «Золоті ключі», трудова еміграція, редакційна підготовка, відділ етномузикології ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України.

В статье рассказывается о годах сотрудничества с доктором искусствоведения, членом-корреспондентом Академии искусств Украины, профессором Софией Иосифовной Грицой в разных сферах деятельности – общественной, издательской, научной.

Ключевые слова: София Грица, радиоконкурс «Золотые ключи», трудовая эмиграция, редакционная подготовка, отдел этномузыкологии ИИФЭ имени М.Ф. Рыльского НАН Украины.

The article deals with the period of collaboration of the article's authoress and the Doctor of Art Criticism, the corresponding member of the Academy of Arts of Ukraine, Professor Sofiya Yosypivna Hrytsa in various demesnes – public, publishing, and scientific activities.

Keywords: Sofiya Hrytsa, radio competition *The Golden Keys*, editorial preparation, Ethnomusicology Department of the M. Rylskyi IASFE.

5 грудня 2017 року українська наукова громадськість відзначила 85-літній ювілей видатної дослідниці українського музичного фольклору, доктора мистецтвознавства, члена-кореспондента Академії мистецтв України, професора, лауреата премій імені Миколи Лисенка, Бориса Асаф'єва, Філарета Колесси, дійсного члена Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка **Софії Йосипівни Грици**. Її ім'я добре відоме не лише науковцям України та інших держав, що входили до складу колишнього Радянського Союзу, а й етномузикологам, фольклористам Східної та Західної Європи, Канади й США – усім, хто вивчає й цікавиться східно-слов'янським музичним фольклором. Завдяки своїй багаторічній невтомній праці ведучої радіо- й телепрограм «Золоті ключі», «Перлини душі народної», «Дзвонкова криниця» її знають мільйони шанувальників і носіїв української автентичної пісенної та інструментальної традиції.

Я мала змогу працювати і вчитися в Софії Йосипівни як у невтомного громадського діяча і науковця майже від початку своєї професійної діяльності. Моє знайомство з нею відбулося на початку 1980 року, коли, будучи студенткою 4-го курсу історико-теоретичного факультету Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині – Національна музична академія ім. П. І. Чайковського (Київ)), розпочала трудовий шлях консультантом з фольклору творчого відділу правління Музичного товариства УРСР, яке згодом трансформувалося у Всеукраїнську музичну спілку. На той час це була могутня, як за чисельністю, так і фінансово, організація, що взаємодіяла з професійними виконавцями, творчими колективами і всіляко підтримувала самодіяльні дитячі й дорослі хори, хореографічні ансамблі, інструментальні ансамблі та оркестри.

Кінець 1970-х – початок 1980-х років, певним чином, став поворотним щодо ставлення керівництва держави до українського автентичого фольклору. Цьому явищу почали приділяти увагу: в республіканському й обласних науково-методичних центрах народної творчості Міністерства культури відкривали штатні одиниці методистів з фольклору, які займалися виявленням фольклорних гуртів, хорів-ланок (тепер – забута і незрозуміла для багатьох назва), а інколи й аудіозаписом їх репертуару, сти-

www.etnolog.org.ua

мулювали керівників сільських та районних Будинків культури до створення подібних колективів. Саме в 1980 році розпочав свою роботу славнозвісний радіоконкурс «Золоті ключі». Раніше народна пісня зі сцени та в ефірі звучала лише у виконанні професійних співаків, хорових колективів в обробці відомих композиторів. Однак до пісень жінок у полі чи на весіллі ніхто й не дослухався. І, раптом, усі ніби прозріли і зрозуміли, що народний спів – це справжнє і неповторне мистецтво, а не якась побутова, не варта уваги, річ. Захоплення автентичним співом, грою, танцями ширилося в багатьох країнах Східної Європи, у тому числі і в республіках колишнього Радянського Союзу. Практичним вивченням народного виконавства почали займатися молоді науковці й в Україні.

Учені-фольклористи, чиї імена були відомі в наукових та творчих колах, стали затребуваними як лектори, коментатори, ведучі концертів автентичних виконавців, радіо- й телепрограм. І перш за все потрібні були етномузикологи: своїм словом вони допомагали широкому загалу навчатися слухати справжній народний спів чи гру, а виконавцям, які ніколи не виступали зі сцени, адаптуватися до цих умов; навчали керівників клубної самодіяльності залучати і працювати з незвичними для них учасниками – носіями місцевої пісенної традиції, переважно бабцями і жінками середнього віку, – не нав'язувати їм пісні місцевих баяністів та хормейстерів про партію, звитяжну працю тощо, супровід баяна, бути для них не імперативним керівником, а радше помічником, коли треба, організувати приміщення для репетицій, розворушити пам'ять, щоб вони пригадали старовинні, майже забуті, пісні, залучати й зацікавлювати місцевою співочою традицією молодь.

У Музичному товаристві було створено творчу раду, до складу якої ввійшли майже всі київські етномузикологи: А. Іваницький, О. Правдюк, Є. Єфремов, В. Матвієнко. Софія Йосипівна для мене була тоді, у певному сенсі, недосяжною зіркою – автором монографії про Ф. Колессу, упорядником та видавцем його фольклористичної спадщини, музикознавчих праць, упорядником кількох вагомих жанрових пісенних збірників і, нарешті, автором солідної монографії про мелос української народної епіки, яка стояла на полицях легендарного нотного магазину на Хрещатику. Зазначу, що на той час опублікованих монографій та теоретичних досліджень такого високого рівня з музичного фольклору в Україні та й у Москві, Ленінграді (тепер – Санкт-Петербург) було обмаль. Тож я не наважилася підійти до Софії Йосипівни і запросити її на громадських засадах узяти участь у новоствореній раді.

Однак професійні інтереси внесли свої корективи. На українському радіо започаткували республіканський радіоконкурс «Золоті ключі», одним з ініціаторів якого була С. Грица. Мене, як представника Музичного товариства, також запросили до оргкомітету, засідання якого на початку проводили часто, ледве не щопівмісяця. Члени оргкомітету на перших порах виїздили в експедиції для пошуку і відбору учасників конкурсу в різні регіони України, привозили адреси, за якими редакція направляла пересувну студію звукозапису. Так я, наприклад, побувала в кількох районах Кіровоградської та Запорізької областей; найяскравішою знахідкою цих експедицій став фольклорний колектив с. Липняжка Добровеличківського району Кіровоградської області. Софія Йосипівна, зважаючи на її величезний експедиційний досвід, пропонувала ряд видатних автентичних виконавців і також виїжджала в експедиції на прохання оргкомітету. Однак пропозиції надходили і від обласних науково-мето-

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

дичних центрів народної творчості та культосвітньої роботи, і від районних управлінь культури, і від приватних осіб. На засіданнях ми прослуховували свіжі записи, обговорювали їх і відбирали для наступних радіопрограм. Звісно, найавторитетнішою думкою, до якої дослухалися й головний редактор музичних програм Р. Стецюк, і редактори, котрі вели цей конкурс – Г. Верховинець, Г. Омельченко, К. Божко, була думка, висловлена Софією Йосипівною. То був час, коли фактично напрацьовувалася концепція радіоконкурсу. Записи були різні: яскраві автентичні колективи, сольні виконавці та «махрова» самодіяльність під баян тощо. І те, що в передачах зазвучали найкращі зразки виняткового автентичного фольклору, а не безлика самодіяльність або фольклор у сучасних обробках, що ми і раніше, і тепер бачимо в окремих телепрограмах, – це заслуга перш за все Софії Йосипівни. До кожної програми відбирали учасників, які репрезентували різні регіони України, тож і пересічні слухачі, і музиканти, етномузикологи мали змогу почути й усвідомити наявність регіональних стилів, їх відмінності і спільні, загальноукраїнські особливості.

Багато років Софія Йосипівна була майже незмінною ведучою радіопрограми «Золоті ключі». Коментуючи кожен номер випуску, вона завжди надавала увагу характеристиці виконавців, звертала увагу слухачів на особливі, найхарактерніші риси виконавського стилю, давала зрозуміти в чому полягає художня й наукова цінність того чи іншого зразка пісні або інструментального твору. І робила це так, що її розуміли самі потенційні учасники радіоконкурсу. Я спостерігала, як люди відкладали свої справи і поспішали до радіоприймача, щоб послухати чергову програму «Золотих ключів» і щирі, доступні коментарі Софії Йосипівни. Свідченням народної любові став факт присвоєння селекціонером-аматором з Полтавщини своєму новому сорту півонії назви «Софія Грица».

Цікаво, що саме «Золоті ключі» відкрили для вчених, перш за все молодих, нові об'єкти для наукового дослідження. Так, наприклад, уже згадуваний гурт із с. Липняжка, а також колектив із с. Розуміївка Олександрівського району Кіровоградської області свого часу привернули увагу кандидата мистецтвознавства О. Мурзіної, аспірантки С. Грици 1990-х років Н. Керімової; багатий репертуар та яскравий виконавський стиль співачки Данії Чекун та гурту с. Старі Коні Зарічанського району Рівненської області зацікавили і були ретельно обстежені наприкінці 1980-х років І. Клименко.

У 1987 році мені запропонували посаду редактора видавництва «Музична Україна». У професійному відношенні то було нове і значно цікавіше для мене заняття, зважаючи, що основним профілем, яким я мала займатися, був музичний фольклор. З ініціативи директора видавництва М. Линника ми почали видавати пісенники за жанрами (подарункового характеру, кишенькового формату), наприклад: «Жартівливі пісні», «Чумацькі пісні», «Веснянки», «Жниварські пісні», «Пісні про кохання» тощо. Було започатковано й серію видань збірників пісенного фольклору з різних областей України, також під назвою «Золоті ключі». Під час роботи над виданнями мені довелося освоювати всі видавничі процеси. То був час бурхливого розвитку і процвітання видавництва, але, на жаль, це тривало недовго. Починаючи з 1991 року, з переходом на ринкову економіку, почалися незворотні руйнівні процеси в галузі книговидання та книгорозповсюдження, а відтак, – поступове зубожіння профільних видавництв. Одна за одною закривалися книгарні, нотні магазини в обласних та інших великих містах, а про районні центри і сільські книгарні немає що й казати. Книжки, особливо музична література, стали майже недоступні читачеві. Функцію розповсюджувача поступово перебирали себе самі видавці, шукаючи нових шляхів до читачів.

Ось за таких складних умов до видавництва надійшов рукопис збірника емігрантських пісень під дивною для багатьох назвою «Буд здрава, землице». Так доля знову звела мене із Софією Йосипівною, але вже в іншій іпостасі – автора-упорядника цього збірника. Для мене, як для молодого фольклориста, то був зовсім незнайомий матеріал, тому працювати над підготовкою до друку видання було надзвичайно цікаво. Вперше в Україні пісні про трудову еміграцію виходили окремим виданням.

www.etnolog.org.ua

Незважаючи на невеликий, майже кишеньковий, формат і обсяг книжки, вона вмістила сто десять рідкісних, майже забутих пісень, записаних в експедиціях самою Софією Йосипівною, а також узятих нею з раритетних видань, таких, як «Народні пісні з Галицької Лемківщини» Ф. Колесси, «Галицько-руські народні мелодії» Й. Роздольського і С. Людкевича, зарубіжних видань М. Мушинки, Ю. Цимбори, А. Дулеби, з рукописних фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (тепер – Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського (Київ) НАН України) та ряду українських збірників 1950–1970-х років – О. Гижі, В. Гошовського, М. Соболевського, «Наймитські та заробітчанські пісні», «Співанки-хроніки» та інші. Пісні про еміграцію досить повно розкрили всі життєві колізії, пов'язані з новим для українських селян явищем. «Ця пісенність становить стрункий тематичний цикл, відтворюючи всі етапи внутріконтинентальної та, зокрема, заокеанської ("міжконтинентальної") еміграції: прощання з рідним краєм, небезпечну далеку дорогу через океан, зустріч з чужиною, випробування на витривалість, щасливий або трагічний фінал далеких мандрів. <…> Це драматична епопея про шукачів міражного "земного раю", сповнена надій, тривог, щасливих несподіванок або й розчарувань. Її руховою пружиною є незвичайні для традиційного фольклору сюжети, образи, події. Вона хронікерська, публіцистична за характером» [1]. Так стисло і ємно охарактеризувала С. Грица у вступній статті цей новий шар української пісенності.

Книжка була підписана до друку за десять днів до проголошення незалежності України – 15 серпня 1991 року. І хто б міг тоді подумати, що дуже швидко трудова еміграція стане знову актуальною. Проте, на відміну від початку XX ст., коли на заробітки їхали із західних земель переважно чоловіки, які за копійки тяжко працювали в сільському господарстві, на копальнях, ливарнях, то тепер за кордон від'їжджали жінки, які, забувши про свої дипломи, мусили заробляти покоївками, гувернантками (за умови знання мов), доглядальницями за немічними літніми людьми й іншими видами праці, щоб утримувати в Україні свої сім'ї. Тож це видання стало знаковим, певним передвісником соціальних зрушень, які невдовзі чекали на українців.

Працювати із Софією Йосипівною як з автором виявилося дуже приємно. Між нами одразу сформувалися ділові й людські стосунки та взаєморозуміння. Рукопис було підготовлено майже ідеально, що не так часто траплялося у видавництві. Однак, як завжди, у процесі роботи виникали правки як з боку автора, так і з боку музичного (з мого) і літературного (В. Мордань) редакторів, які ми легко узгоджували.

Видання вийшло у світ величезним, як на сьогодні, накладом – 26 тис. примірників. Проте сталося це на зламі часів – підписали до друку за Радянської, а тираж вийшов уже в незалежній Україні. Зібраний тираж було розраховано не лише на українських читачів, а й на республіки СРСР та зарубіжжя. Після розпаду Союзу зв'язки з книготоргівлею колишніх «братів» одразу розпалися, можливість імпорту книг за кордон, що здійснювався через Москву, також відпала, тож увесь тираж залишився в Україні. Розпродаж першого збірника пісень про еміграцію виявився таким самим складним, як і доля людей, які колись відважилися в далеку подорож заради щастя. Більшу частину, все ж таки, було розпродано, а решта, після розвалу книготоргівлі, надовго осіла на складі видавництва – її потроху продавали в наступні роки.

Ще одним проектом, ідея якого виникла вже в родині Софії Йосипівни, стала збірка українських народних пісень та переписів національних страв і напоїв «Як засядем, браття, коло чари». Упорядником була її донька – О. Поріцька, але пісенний матеріал, звісно, підбирала Софія Йосипівна. Таке оригінальне поєднання пісень, у яких є згадки про ту чи іншу страву, і рецептів українських страв, і не з якихось кулінарних книг, а зібрані в експедиціях у різних куточках України, зробило це видання унікальним і на той час дуже популярним. Книжка побачила світ у 1993 році, вийшла накладом 10 тис. примірників і була дуже швидко розкуплена, бо мала ще й презентабельний вигляд, адже її оформили відомі українські художники-графіки –

www.etnolog.org.ua

брати О. і С. Харуки. Ще однією особливістю цього видання є те, що воно було набране і зверстане за допомогою комп'ютерних технологій у видавництві, а не на книжковій фабриці, як було колись. Тож і в цьому полягала його революційність.

Найцікавішою й водночас найскладнішою була наша співпраця над виданням «Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського», яке вийшло у світ на замовлення Історико-культурної експедиції Міністерства України у справах захисту населення від наслідків аварії на Чорнобильській АЕС, де С. Грица зазначена як упорядник, автор вступної статті, укладач алфавітного й географічного покажчиків, перекладач із польської. Це була титанічна робота. Софія Йосипівна присвятила кілька років свого життя, щоб підготувати до друку незавершену працю двох видатних учених, яка мала вийти друком у Польщі незадовго до початку Другої світової війни, але так і не вийшла. Наприкінці 1960-х років частина матеріалів Ф. Колесси до цього збірника була знайдена в його особистому архіві, решта – в архіві польського вченого К. Мошинського. Далеко не всі нотні зразки були переписані Ф. Колессою набіло, багато з них «мали ескізний, начерковий вигляд: мелодії були недооформлені з метричного боку, відсутні вказівки на повтори окремих частин строфи, її закінчення, позначення темпів, ритмічні схеми тощо»[2] (див. факсимільний відбиток чернетки на с. 58 цього видання. – *В. П.*). Упорядкування наукового збірника за матеріалами двох велетнів науки – надзвичайно відповідально. Це вимагає, окрім глибоких етномузикологічних, філологічних, діалектологічних знань, розуміння принципів і підходів обох учених до подібної роботи. Фактично потрібно було навчитися мислити, як Ф. Колесса і К. Мошинський. Не кожен дослідник узяв би на себе подібну місію. У вступній статті С. Грица пише: «Найбільшу складність становила реконструкція здекомплектованої першої частини збірника. Необхідно було відновити мелодії обрядових пісень за чернетками і реставрувати прийняту Колессою складну систему подачі пісень за варіантно-типологічним принципом, який мав показати т. зв. "групові мелодії", що належать до різних текстів (як і текстів до мелодій), співвідношення варіантів на основі їх змісту, ритмічної будови та кадансів. Для цього вченим була застосована потрійна порядкова нумерація пісень – цифрами, літерами латинського, грецького алфавіту, подекуди й кирилицею»[3].

Редакційна підготовка до друку видань наукової архівної спадщини є, мабуть, найскладнішою і трудомісткою й для видавців. Вона потребує повного взаєморозуміння між упорядником і редактором у питаннях збереження авторського тексту, внесення необхідних правок, пов'язаних з неточностями, нерозбірливим почерком (у разі реконструкції тексту за чернетками), усунення випадкових помилок, які неодмінно трапляються в першоджерелах тощо. І хоча в мене вже був попередній редакторський досвід роботи з подібними виданнями, збірник Колесси – Мошинського в усіх сенсах був надскладним: обсяг, структура, потрійна нумерація нотних і текстових зразків – усього й не згадаєш...

Є автори, які, віддавши рукопис у видавництво, ніби частково перекладають відповідальність на редактора, дещо усуваючись від роботи. Софія Йосипівна на всіх етапах, аж до підпису видання до друку, завжди прискіпливо вичитує, править власний текст, аби думка не «потонула» у словах, як це інколи буває. У випадку з вищезгаданим збірником, її уваги потребувало не те, що слово, а кожна літера, адже обидва автори ставили собі за мету якомога точніше відтворити місцевий діалект, його лексичні особливості й фонічне звучання окремих слів.

Співпраця із Софією Йосипівною відновилася лише у 2010 році, коли вона запропонувала мені роботу у створеному за її ініціативою відділі етномузикології в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України (Київ). Працювати під її керівництвом та ще й з такими високоповажними фахівцями, її колишніми учнями, як А. Іваницький, М. Хай, яких давно знала, – то була честь. Звісно, я з радістю прийняла цю пропозицію. Одразу впало у вічі те, що Софія Йосипівна була не лише керівником відділу, а його душею. На перший

ПУБЛІЦ

www.etnolog.org.ua

погляд, стиль її керівництва не був надто вимогливим, навпаки, досить демократичним, але сама її присутність дисциплінувала. Вона знаходила час поспілкуватися з кожним працівником щодо планової теми, цікавилася творчою і науковою діяльністю своїх колег, їхніми особистими проблемами, знаходила привід і необхідні слова, щоб наголосити на їхніх досягненнях. Вражала її ерудиція, пам'ять, обізнаність не лише в загальному музикознавстві й етномузикології, а й у багатьох суміжних науках і неймовірна працездатність. Попри свою завантаженість (планові теми відділу, керування дисертаціями аспірантів, написання численних статей до «Музичної енциклопедії», окремих розділів до «Історії української музики»), Софія Йосипівна стежила за новими виданнями в галузі філософії, літератури, історії тощо.

Її виступи, коментарі, думки й зауваження чи то при заслуховуванні звітів аспірантів, чи з інших обговорюваних питань на засіданнях відділу або під час спонтанних дискусій як професійного характеру, так і щодо інших тем, наприклад, історії, соціології, поточного суспільного життя, що час від часу виникали у відділі, завжди цікаво було слухати, бо за кожним словом відчувалися фундаментальні знання предмета, рівень глибокого осмислення обговорюваної проблеми, оригінальне мислення. Ці думки мали не ескізний, а завершений вигляд. У такі моменти я завжди шкодувала, що під руками немає диктофона. Неодноразово С. Грица торкалася теми взаємовідносин між етномузикологами України, із жалем і прикрістю констатуючи певну конфронтацію між школами, що не сприяє розвитку науки, а звужує її межі. А ще шкодувала про те, що ми, українці, не вміємо себе гідно оцінити і презентувати світові (це стосується й нашої, вузької, галузі).

Окрема тема – це іронічний погляд на речі і тонкий гумор Софії Йосипівни, яким майже завжди світяться її очі. Розповіді про своє життя завжди були приправлені самоіронією, часто гумористичними деталями, що надавало їм яскравого, живого забарвлення. Вона підмічала вади характеру оточуючих людей, колег і, при нагоді, могла в дотепній формі на це вказати, але ці жарти не дошкуляли – були делікатними, не принижували, не знищували людину, а допомагали побачити себе збоку і скоригувати власні вчинки.

Наша співпраця з видання книг тривала і в інституті. Упродовж чотирьох років ми спільними зусиллями видали три книжки: 8-й випуск збірника статей «Музична україністика: сучасний вимір» на пошану Софії Йосипівни (2013) і дві монографії – «Леся Дичко в житті і творчості» (2012) і «Мелос української народної епіки» (2015). (Щоправда, до монографій я мала стосунок радше як верстальник, а не редактор.) Я знову була вражена відповідальним ставленням до того, що виходить з-під пера Софії Йосипівни, шліфуванням власного тексту до останнього слова.

З вдячністю згадую допомогу Софії Йосипівни в роботі над збірником «Музична україністика...», де я була редактором-упорядником. Попри дрібний шрифт, вона вичитувала всі статті, допомагала порадами щодо рубрикації, оскільки для мене упорядкування збірника наукових статтей було вперше. І хоча мій внесок у підготовку двох книжок скромний, я пишаюся тим, що монографія про творчість Лесі Дичко визнана кращим музикознавчим дослідженням сучасної української музики, адже писати про творчість свого сучасника – справа нелегка. Очевидно, тому так рідко з'являються на світ подібні видання. «Мелос української народної епіки» поєднав у собі два попередніх видання: україномовне, з однойменною назвою (1979), і російськомовне, московське «Украинская песенная эпика» (1990), доповнене і розширене. Обидва видання давно стали бібліографічною рідкістю. Тема не втратила актуальності й донині.

У цій статті я не мала на меті подати творчий портрет С. Грици, що прекрасно зробив її колишній учень, доктор мистецтвознавства А. Іваницький [4], а лише подати окремі штрихи до нього.

Софія Йосипівна сповнена наукових планів на майбутнє, активно працює над ними, тож бажаю їй здійснити все задумане і втілити в життя ще багато нових науково-творчих проектів.

www.etnolog.org.ua

[1] Буд здрава, землице: українські народні пісні про еміграцію / упор. С. Грица. – Київ, 1991. – С. 7.

[2] Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / упор., вступ. ст., примітки, переклад з польської С. Й. Грици. – Київ : Муз. Україна, 1995. – С. 7.

[3] Там само. – С. 7.

[4] Див.: *Іваницький А. І.* Софія Йосипівна Грица. Творчий портрет. – Київ ; Тернопіль : Астон, 2002; *Іваницький А. І.* Фольклористичний доробок Софії Йосипівни Грици // Музична україністика: сучасний вимір. Збірник наукових статей на пошану члена-кореспондента АМУ, доктора мистецтвознавства, професора Софії Грици. – Київ, 2013. – Вип. 8. – С. 13–21.

SUMMARY

On December 5, 2017, we celebrated the 85th anniversary of birthday of the prominent researcher of Ukrainian musical folklore, the Doctor of Art Criticism, the corresponding member of the Academy of Arts of Ukraine, Professor, the laureate of the Mykola Lysenko, Borys Asafyev and Filaret Kolessa Prizes, and the full member of the T. Shevchenko Scientific Society Sofiya Yosypivna Hrytsa.

I have had an occasion to become one of partners in the creative activities of Sofiya Yosypivna, and had an opportunity to work with, to keep an eye on and to be a pupil of her as an unflagging public figure and scholar virtually since the beginning of my professional activity.

My acquaintance with her occurred in early 1980, with my outset of working as a folklore adviser at Creative Department of the Administration Board of the Ukrainian SSR Musical Association (now – the All-Ukrainian Musical Union). At the Ukrainian Radio Company, there has been initiated the Republican radio competition *The Golden Keys*, with S. Hrytsa as one of its organizers. As a representative of the Musical Association, I was also offered to become a member of the competition's organizing committee, whose meetings at first were held frequently, almost half-monthly. That was the time, when a conception of the radio competition was being practically worked out in detail. We can give Sofiya Yosypivna credit uppermost for the fact that in radio programmes, there began to sound the best examples of exceptionally authentic folklore in contrast to featureless amateurishness or folklore in modern arrangement.

Our further collaboration was related to the publishing house *Musical Ukraine*, where throughout 1991–1997 saw the light the collection of songs on Ukrainian emigrants *God Bless You, My Land*, as well as the unique edition of incomplete scientific work of two outstanding *scholars Polissian Musical Folklore Recorded by F. Kolessa and K. Moshynskyi*, which was based on their 1932 common expedition to Podillia. At the time, there was also issued the book of songs inimitable in its concept *As We, Fellows, Sit Down to Goblet*, in which recipes of Ukrainian dishes and songs referring to them were collected. The compiler of the songbook was Sofiya Hrytsa's daughter Olha Poritska, while Sofiya Yosypivna in person has selected and arranged the song materials.

The next stage of our working relations commenced in 2010, this time – at the M. Rylskyi IASFE's newly established Ethnomusicology Department, whose chief at the time was S. Hrytsa. The style of her supervision was not too much exigent; on the contrary, it was quite democratic, however, the very her presence brought us into a state of discipline. Her speeches, comments, expressed opinions and remarks at the department's meetings, or in courses of spontaneous debates, were always interesting to be heard due to the fact that every her statement was possessed of the authoress's thorough subject knowledge, a deep level of comprehension of a theme under consideration, and singularity of thinking.

I hope that the offered article will add some certain strokes to the creative portrayal of Sofiya Hrytsa.

Keywords: Sofiya Hrytsa, radio competition *The Golden Keys*, editorial preparation, Ethnomusicology Department of the M. Rylskyi IASFE.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

УДК 7.071(477)

Любов Ільницька
(Київ)

ПОРТРЕТНИЙ ПСИХОЛОГІЗМ МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА: ХУДОЖНІЙ АНАЛІЗ ТВОРЧИХ СУТНОСТЕЙ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ТА ПАВЛА ТИЧИНИ

Вишукана європейська портретна майстерність Миколи Глущенка дає можливість для проведення авторського дослідження творчих сутностей двох усесвітньо відомих постатей української культури – Олександра Довженка та Павла Тичини.

Ключові слова: образотворча діяльність, психологізм, портретний живопис, художній аналіз, поезія, кіномистецтво.

Изысканное европейское портретное мастерство Николая Глущенко дает возможность для авторского анализа творческих ипостасей двух всемирно известных деятелей украинской культуры – Александра Довженко и Павла Тичины.

Ключевые слова: изобразительная деятельность, психологизм, портретная живопись, художественный анализ, поэзия, киноискусство.

The refined European portrait mastery of Mykola Hlushchenko gives an opportunity for the auctorial analysing of creative cores of the Ukrainian culture's two worldwide known figures – Oleksandr Dovzhenko and Pavlo Tychyna.

Keywords: painting, psychological insight, portrait painting, artistic analysis, poetry, cinematographic art.

Жанровий спектр образотворчої діяльності завдяки пейзажним, натюрмортним, портретним вимірам допомагає не тільки швидше й точніше охарактеризувати зовнішні лейтмотиви минулого лінійного плину часу, але й вводить глядача в динамічний світ розмови художника з реальністю та насамперед знайомить аудиторію з дійовими особами запортретованих митців.

Здатність передбачати грандіозність обраного, по-іншому зображеного ракурсу, сучасного для майстра сьогодення, яке в будь-якому випадку запорошене й завішане нагромадженнями далеких значень раптового блиску строкатих ілюзій непевних, уже колишніх, змін, дає право ретельніше придивитися до особистості автора, адже живописний доробок такого рівня свідомо втілює головні абриси героїчного апогею буттєвого злету українського мистецтва разом зі світовим небокраєм вічних творчих тем життя. Таким чином, могутній талант Миколи Глущенка (1901–1977) зумів осягнути поштовхи неозорого тлумачення літературно-кадрового спектра – рухливі фарби українського художника передбачили раптовий початок самозаглиблення Олександра Петровича Довженка (1894–1956) та Павла Григоровича Тичини (1891–1967) у неособливому палкий клекіт їхнього безмежного призначення.

Науковий компонент «портретного психологізму» в цьому випадку розкриває мету запропонованого дослідження – зрозуміти перетин індувідуальних творчих сутностей митців – П. Тичини та О. Довженка – через вектор європейської образотворчої майстерності М. Глущенка.

Безпосередньо «Портрет О. Довженка» пензля М. Глущенка, що датується 1922 роком, є художнім свідком неймовірних роздумів. По-перше, портрет певним чином передає наближення товариської змістовності – відкриті внутрішні психологічні лінії стверджують душевну довірливість, яка притаманна лише відчайдушній спраглості молодих літ. По-друге, сяйво пророчого магнетизму О. Довженка в започаткованому просторі нової мистецької традиції змушує порівнювати різні етапи його життя, а зазначений портрет анонсує темпераментний фактаж прихованої інкрустації – тих

www.etnolog.org.ua

вибагливих відтінків неочікуваних рис, що віддзеркалилися в майбутніх славетних кінополотнах. Чи вдалося 21-річному М. Глущенку зазирнути в душевний вир на той момент різкого роздоріжжя генія? Адже поклик О. Довженка до творчості має під собою неабияке підґрунтя: буттєву основу іншої світоглядності – універсальної сили розпізнавання індивідуальних вимірів особистісної стилістики в нетрях індустріально-історичних закономірних символів першої половини XX ст.

Зрідка перетинаються вибагливі біографічні шляхи несамовито обдарованих людей. Не набагато старший за автора портретної сторінки О. Довженко викликає в талановитого художника захоплення і, звісно, повагу. На цьому зроблено перший уважний акцент. Спостереження Глущенка вийшли за межі реалістичного зображення. Лезо погляду молодого Довженка входить в очі кожного глядача – деяка плакатність живописного твердження декларує майбутню велич світового надбання. М. Глущенко зблизька придивився в стержневі барви сильних рис свого героя, його духовну заклопотаність, закадрував молоді переживання подальшого перебігу наповненого життя.

Портрет 52-річного поета-діяча П. Тичини (1943) – це чітка образотворча декларація тогочасної літературної епохи Розстріляного Відродження. Насичений кольоровий психологізм М. Глущенка відтворює паралелі: відкрита книга – антична ліра на колінах, немов відчинена душа відомого Орфея, водночас сильний погляд П. Тичини виражає турботу – поетичне прозріння блукає з мерехтливими струнами суму – циклом віршів «Скорбна мати» [2, с. 70], у якому занотована гірка пам'ять про несправедливі вироки долі.

Увічнити поетичне натхнення складно, але виявляється ще й як можливо. Завдяки ліричній піднесеності епіцентр картини – «очі поета» – розповідає про чуттєве світло підказаних, імовірно, небом слів, що линуть у далечінь арфічної музичності. Звісно, портрет П. Тичини створювався пізніше, ніж портрет О. Довженка. Упевнені рухи пензлем та складна палітра стриманого, майже монохромного, фону демонструють схильність до власної, дещо подібної до європейських портретних канонів, манери лаконічно-психологічного й художньо-біографічного підходів до картинних нарисів. «Коли дивишся на його полотна, особливо написані в останні роки життя, здається, що створені вони спонтанно, на єдиному подиху, дуже швидким, вільним пензлем» [1, с. 70].

Портретом П. Тичини треба не тільки милуватися, але й тлумачити його: жести поета – епічна дорога-запрошення до улюбленої літературної праці. Постать Павла Григоровича на портреті – глущенківському п'єдесталі – виглядає зосереджено й окрилено «енгармонійним» факелом (мудрий лицар спустив на землю неопалимі значення поетичного слова). Рядки П. Тичини пройшли крізь усі перипетії XX ст. А чи були серед низки популярних віршів улюблені твори М. Глущенка? Напевно, що так, адже портрет, як лавровий вінок, оформлює статику титанічної величі шанобливим ставленням художника до всезагального визнання досягнень поета.

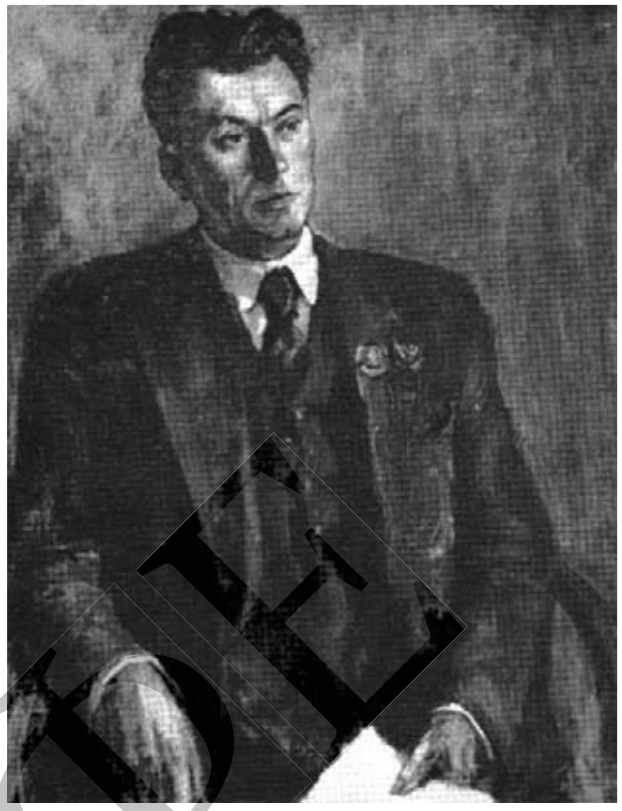
Вершину поетичної дороги П. Тичини М. Глущенко малює енергійно – портретний психологізм відчуває монолог тичинівського творчого серця. Зображена гаряча промова здійснює відкриття – омріяне щастя вільно крокувати світовою літературною дорогою, обираючи сучасні теми для спілкування із читачами. Павло Григорович підібрав римований ключ і до колись невідомого для себе сінематографа:

І одним-однісіньке кіно.
Це в Європу вже від них вікно [2, с. 538].

Ця актуальна поетична фраза є «сполучником» для розкриття європейських творчих сутностей відомих українських діячів – Миколи Глущенка, Олександра Довженка, Павла Тичини, кожен з яких представляє окремий вид мистецтва. Перетини творчих просторів непересічних особистостей – виміри живопису, які вдало запортретували особливі риси талановитого досвіду. Микола Глущенко зумів тонким психологізмом зобразити поетичне мислення режисера та драматичну думку поета.

www.etnolog.org.ua

Микола Глущенко. **О. Довженко**



Микола Глущенко. **П. Тичина**

Слід наголосити на тому, що юність О. Довженка і М. Глущенка мала спільний «однокореневий плацдарм» європейського зразка. Тодішній німецький художній олімп дотримувався класичної традиції викладання пропедевтичного комплексу знань із живопису. Плеяда відомих митців гідно проводила відбір до студіювання академічного осмислення перевтіленої на полотнах навколишньої краси. Науковцям ще треба розібратися: чого більше в німецькому живопису 20-х років XX ст. – раціонального чи чуттєвого? Проте оригінальна програма викладання в художній школі А. Кампфа привернула увагу як М. Глущенка, так і О. Довженка. Відтак «весною 1922 року до Берліна приїхав Олександр Довженко, призначений на посаду секретаря генерального консульства УРСР у Німеччині. В той час Довженко палко захоплювався живописом, при першій же нагоді він познайомився з українськими студентами Берлінської Академії мистецтв і почав заходити до них. А через чотири місяці, звільнившись від роботи в консульстві й отримавши від Наркомосу УРСР стипендію, Довженко вступив до приватної художньої школи професора Кампфа. Саме у школі Кампфа, де пізніше Глущенко виконував обов'язки асистента, відбулися дружні розмови живописця з майбутнім кінорежисером» [4, с. 8]. Цей зазначений перелік фактів демонструє внутрішнє тяжіння до мистецької площини думки. Варто припустити, що зустріч майбутніх метрів, напевно, відбулася і завдяки спорідненій лінії духовного та нерозривного плекання, що викликана патріотично-домінантною складовою – завзятим бажанням отримати якнайкращу європейську освіту й бути потрібним рідній батьківщині.

Посилаючись на наукові дані, зібрані заслуженим діячем мистецтв Анатолієм Шпаковим, слід зважити на тогочасну закритість вітчизняної культури й відповідний стан ідеологічного несприйняття художньо-європейських здобутків, затверджених програмними канонами традиційної мистецтвознавчої оцінки. Таким чином, критичне ставлення до яскравих новітніх течій додавало відстані в обмірковуваннях щодо місцезнаходження творчого методу українських майстрів на вимірах сучасності XX ст. Зрозуміло,

www.etnolog.org.ua

що висновки базувалися на науковому, проте вірогідно-інтуїтивному баченні закордонного змісту барвистої насиченості. Дослідник мав вмикати уяву і, спираючись на свій досвід порівняльної аналітики, проводити візуальні, зрідка симетричні паралелі з масштабом діяльності діячів тих років. Зрештою, термінологічна скутість важко долала протиріччя з перспективністю набутого іншомовного досвіду, такого потрібного для входження у світ чуттєвого живопису портретних витворів, тобто важливість імпресіоністичного способу осягнення дійсності у відчуттях індивідуальної колористики в контексті європейського зразка, як це було властиво творчості М. Глущенка раннього періоду жанрового становлення, ніколи не висвітлювалася в поодиноких дослідженнях тих років. Отже, через названі чинники малопроінформованість із приводу загального арсеналу наповнення коментуючого супроводу образотворчих знахідок, у цьому випадку – витончених скарбів німецької живописної школи, призводила до викривленої подачі суттєвих для нашого аналізу біографічних даних.

Постать Артура фон Кампфа (1865–1950) – видатного німецького художника й педагога – тісно пов'язана з періодом удосконалення М. Глущенком власної впізнаваної та хвилюючої стилістики. Прихильність суспільства до обраних А. Кампфом тематичних зв'язків зображення духовно-драматичної сутності античної природи пафосу в контексті неосяжності чіткої історико-культурної світоглядності, а водночас і розмах чарівного розуміння світлотіньової площини виразності висунули його на перший план визнання й популярності. Отримавши увагу освіченої та заможної публіки, А. Кампф зайняв провідне місце в академічному середовищі – спочатку став викладачем, а потім і професором Дюссельдорфської академії мистецтв, згодом, починаючи з 1889 року, входив до складу впливового образотворчого кола окрилених живописом фахівців художньої вимови барвистого пензля Берлінської академії мистецтв. Згадана А. Шпаковим «приватна художня школа Артура Кампфа» не існувала, але уважно порівнюючи хронологію біографічних подій німецького митця із запропонованим уявленням, слід звернути увагу на можливості сьогодення – дійти висновку на основі детальної рубрикації творчої та педагогічної діяльності Артура Кампфа, виконаної Андреасом Шроєном [5]. Після зіставлення змісту фактологічного комплексу стає зрозуміло, що мовиться про досить відому Берлінську школу красних мистецтв. Заклад мав репутацію незалежного відношення до академічних норм викладання живопису, вільно дозволяючи учням відчути натхненний поклик відчайдушної самобутності, бо вважалося за потрібне відкривати розуміння мови мистецтва завдяки внутрішній природі власних здібностей. Проте авангардні образотворчі вирішення вперто заперечувалися провідними освітніми інституціями. Неушкоджена оточуюча динаміка схоластикою тривких навантажень малювання традиційно сформованого канону допомагала в напрочуд звичних жанрових формах знайти прикметні положення для незабутніх кадрів – картини мали б випромінювати іншу гармонію змінюваного калейдоскопа додаванням до реалістичного зображення чуттєвої частинки власної індивідуальності. Саме ця ознака – плавне зміщення від суб'єктивного начала запортретованого до пошуку феєричних особистих наголосів, – напевно, і привернула увагу молодого О. Довженка, адже зерна його мистецьких драматичних багатобарвних кінороздумів розвинулися саме в цей час у Берлінській школі витончених мистецтв. А. Кампф очолював згаданий заклад з 1915 року аж до розпочатих процесів ліквідації, які все-таки неочікувано відбулися в 1924 році.

М. Глущенко був учнем А. Кампфа. Про цей період становлення українського майстра історикам мистецтва відомо досить мало. Студентські роки Миколи Петровича в Берлінській академії мистецтв слід аналізувати за збереженими художніми роботами та розпочатою виставковою діяльністю. На ранніх полотнах яскраво промальовувався завзятий темп відкриття широти й величі мистецтва – найбільше ідея бездоганного всесвіту струменіла в різкій манері стихійного, майже етюдного зображення натури. Бажання охопити неможливе єдиним розмахом фарб позначилося на деякій незавершеності перших портретних спроб винайти власний гармонійний аналіз людської

www.etnolog.org.ua

природи. М. Глущенко із пристрасним захопленням не тільки правильно фіксував упізнавані риси обличчя, але й намагався художніми засобами перейти на найвищий рівень мистецтва – його портрети всесвітньо відомих діячів Ромена Роллана, Анрі Барбюса стали символами, змогли оприлюднити прикметні віхи прихованого внутрішнього спалаху мовчазного творчого напруження.

Безперечно, А. Кампф як незалежний академічний наставник прикладом власних творчих здобутків допомагав студентам формувати необхідні навички технічного оволодіння нескінченними можливостями мистецтва. Відтак повсякчасна відповідальна робота над собою як майбутнім художником дарує українському учневі перші переможні відзнаки та чудові відгуки в професійному оточенні провідних німецьких майстрів.

А. Кампф опікувався класом історичного живопису – винайдений ним метод стилістичної подачі психологічного нарису віртуозно розміщених постатей відкриває площини небачених слушних моральних підтекстів військово-стратегічних утисків перемоги. Окрім доблесті та звитяги, художник звернув увагу на жертовність стрімких втрат, опікувався болем важкого кроку звичайних солдатів. Стражденні обличчя – це вміння переносити на полотно внутрішній бік грандіозних сторінок історії. Отже, портретне бачення А. Кампфа є домінантним у циклі робіт, що стверджують грандіозність батальних сцен. Історична видовищність є не вірогідно-декоративним принципом сприйняття, а портретно-розповідним «сполучником» демонстрації обраних митцем сюжетів. Водночас саме в портретному живопису А. Кампф розгорнув своє неоціненне вміння відчувати дотиком пензля сонорні відтінки м'якої, колористичної гармонії реалістичного ансамблю багатоструктурованого змісту життя обраної особистості. Художник надає перевагу влучному переходу майже монохромного поєднання кольорів, бо низка фантазійних напівтонів своєрідно розмежовує визначене композиційне середовище на двоплановість: центр картини – обличчя динамічного яскравого сяйва тілесно-прозорої палітри й повітряного обсягу ніби нескінченного п'єдесталу фонового альянсу дотичного, але хаотичного візерунка прокладених рукою майстра шляхів, унаслідок чого завіса жестикульованого, швидкого живописного малюнка огортає зображену особу персоніфікованими барвами. Стиль А. Кампфа засвідчує можливості образотворчої діяльності, лише завдяки інтуїтивній авторській манері виконання вдається зрозуміти приховану темпераментну структуру моделі чуттєвими вимірами рельєфної гри кольорів.

Оцінюючи портретну майстерність і А. Кампфа, і М. Глущенка, варто наголосити на бажанні провести у творчості тверду психологічну лінію заглибленого пошуку гармонійного світу зображеного, урешті-решт, не діяча, а співрозмовника. Сонорнопалка мить цупкого погляду художника знаходить кольоровий коментар, який є суголосним думкам запортретованої особистості.

Обидва портрети – і О. Довженка, і П. Тичини – дозволяють зрозуміти ті притаманні творчості М. Глущенка тенденції, які йому вдалося вправно засвоїти й перейняти в А. Кампфа. Навіть ракурс обличчя молодого О. Довженка – злегка відхилений, ніби задумливий, відповідає обраним принципам, які досконало закарбовані в низці робіт німецького митця, адже поважний перелік портретних витворів А. Кампфа розпочався з того, що він наполегливо займався самоосвітою. За фактами, наданими провідним експертом по стилістиці Дюссельдорфської живописної школи А. Шроєном, можна встановити черговість отриманої основи образотворчих навичок: «Впритул до 1898 року Артур Кампф багаторазово відвідував Бельгію, Францію, Голландію, Італію та Іспанію, після чого допуском до мистецтва стали роботи Веласкеса, виконання копій яких з оригіналів сформувало власну майстерність» [5]. Масштаб художнього фундаменту, де закладено всесвітньо відомі зразки, – провідна ідея академічного викладання. Проте обговорюючи портретний стиль А. Кампфа, необхідно окремо придивитися до запозиченої у Веласкеса постановки ракурсів, розкутої фактурності виліпленого обличчя. До того ж, малюючи за прикладом іспанського митця,

ЧИТОРГ

www.etnolog.org.ua

А. Кампф зрозумів почуття відтінків об'ємної світоглядності настроїв, що наявна на портретах Веласкеса завдяки ніби мінливій грі одухотвореного середовища повітряної контрастності.

М. Глущенко вдало насичувався жанровим різноманіттям видовищної специфіки гармонійного складу малярської практики найвищого ґрунтовного європейського спадку. Маючи здібності пейзажно-просторового огляду, майбутній митець бажав удосконалюватися і в жанрі портретної сповіді. Утім, портретне бачення – художнє спостереження за внутрішніми відтінками індивідуальної тканини обличчя – є апофеозом стилістичної мудрості, яка у свою чергу знаходить шлях до відновлення небаченої складової – талановитого образотворчого узагальнення життєвих форм літописного ноктюрна моментального зрізу гомону закарбованих на чолі років з натури. Обличчя – першоджерело людського розуму та досвіду – не приховає перед наполегливим митцем межі втрат і розчарувань. Життєтворчість вищевказаних рис засвідчує техніка дивовижного живописно-психологічного ладу М. Глущенка.

Олександр Федорук стверджує, що «концентрат живописного кольору, пошуки релятивності в істинному, поетизація живописної тканини в субстанції полотна, пленеризм, що упереджено і делікатно домінували в українському мистецькому середовищі середини 20-х – 30-х років, своїм висхідним поняттям мали ірраціональну емоційність» [3, с. 5]. До цього виміру усвідомленого узагальнення влучно названих теоретико-мистецтвознавчих акцентів, які розкривають сенс живопису нової зміни, належить стиль пізнання буремного часу поколінням українських художників першої половини XX ст., цілеспрямовано налаштованих поєднувати традиції європейської манери оспівування прекрасного з вітчизняним кордоцентризмом рідної колористики. О. Федорук долучає до плеяди відомих митців зазначеного часового проміжку, які продовжили у своїй творчості енергетичну цілісність об'ємних жанрово-композиційних роздумів, таких живописців, як О. Шовкуненко, К. Трохименко, В. Винниченко та М. Глущенко. Проте художня стилістика М. Глущенка вирізняється перенесенням реалістичного формообразу на перехрестя портретного живопису. Стратегія індивідуального спектра лунає монолітним безмежжям виліпленого змісту картинної партитури. Роки п'ятирічного перебування в стінах Берлінської академії мистецтв (1919–1924) стали для М. Глущенка трампліном до віртуозного, випереджаючого своїх сучасників, творчого сходження. На сьогодні портретні вирішення М. Глущенка є класичними взірцями довершеного виконання – слугують показником продовження закладених німецькою художньою виховною системою правил щодо натурного опрацювання балансу монументального композиційного плану й контрастного простору, органічної (через колір) суміжності всіх частин мистецького твору.

Водночас кожне століття, безперечно, має свої мистецькі досягнення. Мотиви натхнення художників здебільшого співпадають з вимогами часу: набуття досвіду в переосмисленні оточуючого різнобарв'я його власної доби. Неоднозначна епоха формує неоднозначні обов'язки. Вміння утриматися на кораблі змін дозволяє не тільки пристосуватися до існуючих обставин, як це вдалося П. Тичині, але й самому стати художнім компасом для наступних мистецьких наслідувань. Цей нахил долі, завбачливо збережений майстерним пензлем М. Глущенка, лунає в сприятливому серпанку мужності: військові лихоліття позначилися на біографіях обох діячів, тотожність громозвісним випробуванням вимагає обирати шлях незвіданої витримки – вольові хвилі чола ніби наздоганяють непідкорені роздуми. Напевно, талановита українська палітра М. Глущенка переконувала тогочасну західну публіку в спроможності живопису на відстані зрозуміти камерність передумов вибухової подальшої активної літературної творчості П. Тичини та кінодіяльності О. Довженка, програми сходження яких розпочиналися зануренням у соціальне призначення мистецтва й відповідним функціональним пошуком свого творчого місцезнаходження. Тому освячена майбутньою легендарною активністю запортретована видовищність О. Довженка та схоплена

www.etnolog.org.ua

грандіозність П. Тичини відкривають живописну документалістику: психологічні барви М. Глущенка – своєрідний вернісаж серцебиття поета й кіномитця.

Звісно, портрет молодого Олександра Петровича писався з натури. Художник занотував внутрішній стан упевненого очікування вельми голосного злету. Стрімкість образного втілення відповідає також манері емоційного виконання. Відомий вітчизняний мистецтвознавець Анатолій Шпаков у науковій монографії, присвяченій творчості Миколи Глущенка, зазначив, що «портрет Олександра Довженка написаний у вільній, широкій манері, він приваблює і соковитою живописною гамою, і вірною характеристикою образу. Композиція портрета надзвичайно динамічна. Постать Довженка зрізана трохи нижче пояса. Чіткий, виразний силует підкреслює енергійну, вольову й живу натуру портретованого. Все полотно написане надзвичайно широко. Проте автор не втрачає матеріальності, й це особливо відчутно в трактуванні обличчя, виліпленого із скульптурною об'ємністю. Зосереджений, проникливий погляд розумних очей, ясне чоло, чіткий рисунок губ – все підпорядковане основному – розкриттю характеру людини» [4, с. 9].

Глущенківський образ П. Тичини зберігається в літературно-меморіальному музеї-квартирі поета. Особлива атмосфера помешкання додає свого настрою: лабораторія митця – духовна скарбниця створеного за життя віршованого дива – зупиняє рух часу. Теплота кольору обличчя освітлює мінорний перетин світів – кімната, у якій пішов з життя натхненний діяч, зберігає сум втрати. М. Глущенку вдалося «оживити» майстра «Соняшних кларнетів» – Павло Григорович сходить з вічності до своїх відданих читачів.

Портрет як життєписна сторінка оприлюднює непомітні протиріччя. Дистанція вагомих здобутків надає серйозності мовчазній площині намальованого обличчя. Недовисловлювані акценти зростання душі сфотографовані на полотні вільними рухами широкого пензля. Поштовх далекої думки прокладений митцем контрастним світлотіньовим спектром, але, крім цього, блискавка священних зіниць становить епіцентр непідкорених поглядів О. Довженка та П. Тичини. Монологи Довженка, Тичини демонструють внутрішні тривоги спрямованим покликанням, а творча спрага виринає на портретах тужливим щемом ніби Кобзаревого – Шевченкового – зримованого клекоту пророцької снаги.

Драматичний акцент на полотні – це не вибагливість реалістичної ідеалізації зображеної натури. Глядач стає співрозмовником і Олександра Петровича Довженка, і Павла Григоровича Тичини. Просвітницька велич художньої творчості: несамовитий внесок талановитих митців, закарбований навіки в живописних здобутках – вічних перлинах натхненної справи. Відкриті спостереження за океаном змальованої рушійної героїчної сили відображають загальний кольоровий нарис постаті, адже завдання вказаної художньої творчості – втілити портретним виконанням особистісні глибинні виміри непізнаної людської якості особливого талановитого зразка. Характерний аналіз портретних робіт поета та кіномитця вимірюється тонкою природою європейської художньої школи, зокрема німецької, учнем якої був Микола Петрович Глущенко.

1. *Рапопорт Б.* Живопис, спогади, архів / упоряд.: О. Агамян, Л. Рапопорт. – Київ : Оптима, 2009. – 124 с.
2. *Тичина П. Г.* Зібрання творів : у 12 т. / П. Г. Тичина. – Київ : Наукова думка, 1983. – Т. 1 : Поезії (1906–1934 рр.). – 734 с.
3. Український живопис XX – початку XXI ст. – Хмельницький : Галерея, 2004. – 304 с.
4. *Шпаков А. П.* Микола Петрович Глущенко / А. П. Шпаков. – Київ : Мистецтво, 1962. – 92 с.
5. *Schroyen A.* Arthur Kampf – Biography [Digital source]. – Mode of access : http://www.arthurkampf.de/biographie/arthur-kampf-biographie_en.html.

ЛИСТ

www.etnolog.org.ua

SUMMARY

Theoretical possibilities of artistic analysis give an opportunity not only to have a look at the depth of art's specificity in its genres and kinds, particularly of portrait painting, but also to combine different interdisciplinary planes: philosophic and psychological aspects of creative process with a canonical methodological line of art criticism. Thus, it is the auctorial concept *portrait psychological insight* that turns out to be the analytical link due to which even the refined European stylistics of a portrait-biographic narration becomes clear already while examining a few portraits painted by such an inimitable Ukrainian artist, as Mykola Hlushchenko.

The article first considers the fact that Mykola Hlushchenko was a pupil of Arthur von Kampf, a widely known German master of drawing. The comparison itself of portraits painted by M. Hlushchenko with A. von Kampf's works can help us to affirm that Mykola Hlushchenko made the best use of canonical painting methods adopted by him at carrying out *the crafty artistic and psychological analysis* with a view to perpetuate singular creative cores of two Titans of the XXth-century Ukrainian culture: the humanistic poet Pavlo Tychyna and the gifted film director Oleksandr Dovzhenko.

Keywords: painting, psychological insight, portrait painting, artistic analysis, poetry, cinematographic art.

УДК 7.071.1(477)

Оксана Ламонова
(Київ)

«АНТИЧНИЙ ЦИКЛ» ОКСАНИ БЕРБЕКИ-СТРАТІЙЧУК

Оксана Бербека-Стратійчук – київська мисткиня, одна з провідних сучасних українських графіків, яка експериментує також у живопису та емалі. У статті проаналізовано офорти на античну тематику, створені художницею в 1990-х роках. Вони складаються в цілісний і гармонійний цикл, а також виразно демонструють особливості індивідуального стилю О. Бербеки-Стратійчук – високу майстерність виконання, яскраву декоративність, іронічну гру з темами й образами класичного мистецтва.

Ключові слова: Оксана Бербека-Стратійчук, українська графіка 1990-х років, станкова графіка, офорт.

Оксана Бербека-Стратийчук – киевская художница, одна из ведущих современных украинских графиков, экспериментирующая также в живописи и эмали. В статье анализируются офорты на античную тематику, созданные художницей в 1990-х годах. Они образуют целостный и гармоничный цикл, а также выразительно демонстрируют особенности индивидуального стиля О. Бербеки-Стратийчук – высокое мастерство исполнения, яркую декоративность, ироническую игру с темами и образами классического искусства.

Ключевые слова: Оксана Бербека-Стратийчук, украинская графика 1990-х годов, станковая графика, офорт.

Oksana Berbeka-Stratiychuk is a Kyivite female artist, one of modern leading Ukrainian graphic artists who experiments with painting and vitreous enamelling as well. The article analyses eau-fortes on Ancient themes created by the artist in the 1990s and making up an all-of-a-piece and harmonious cycle, as well as distinctly giving a demonstration of special features of an individual style of Oksana Berbeka-Stratiychuk – a high workmanship, an impressive decorativeness, and an ironical game with themes and images of classical art.

Keywords: Oksana Berbeka-Stratiychuk, 1990s Ukrainian graphic works, easel graphic art, eau-forte.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

Підбивши підсумки трієнале «Графіка – 2000», його куратор О. Лагутенко зазначила: «У київській графіці сильною є "жіноча лінія" – неначе каріатиди тендітні "графині" тримають це нелегке мистецтво: Оксана Стратійчук, Оксана Кирпенко, Олена Яковлева, Віта Хайдурова, Наталя Кохаль, Наталія Ніколайчук, Ксенія Ходаківська, Наталія Олексієнко, Людмила Бруєвич та інші» [3, с. 48]. Зазначимо, що ім'я саме Оксани Бербеки-Стратійчук у цьому дещо «феміністичному» списку стоїть першим.

Сказати, що вона «надзвичайно рано й швидко сформувалася як оригінальний митець», було б чесно, але несправедливо, адже насправді процес триває, теми змінюються, образи збагачуються, художниця постійно експериментує зі знайомими техніками, звертається до технік зовсім нових і навіть екзотичних (як, зокрема, теперішнє захоплення мокуліто). Однак якась «кристалізація» насправді здійснилася вже на межі 1980–1990 років, коли виникли її перші ілюміновані аквареллю офорти [1]. Сама мисткиня (наприклад, на персональному сайті) починає відлік власної творчості «Благовіщенням» (1988), дуже несподіваною і певною мірою загадковою роботою, порівняно з якою офорт «Гріхопадіння» (інша назва – «Адам і Єва», 1991 р.) є майже канонічним. У всякому разі сюжет упізнається відразу, а його трактування не викликає здивування. Отже, дві оголені постаті – незграбний, сповнений сумнівів Адам (до речі, одне з небагатьох у творчості художниці «чоловічих ню»!), прекрасна, загадкова й одночасно впевнена в собі Єва з жовтогарячим «плодом» у руці, між ними – величезний, драконо- чи навіть радше динозавроподібний Змій, навколо – умовно-декоративний Едем, який, як здається, уже хоч і не «розпадається на шматки», але «тріщить скрізь». Уся справа, буквально, «в капелюсі», тобто в кокетливому капелюшку Єви. Він має досить важливе сюжетне «навантаження» – приховує вираз обличчя, у всякому разі – очі героїні у фатальну для всього Всесвіту мить. Проте основна його функція – іронія, а також нагадування (наприклад, про прекрасних героїнь Бердслі, чиї розкішні зачіски та елегантні черевички були їхнім, так би мовити, єдиним вбранням). Саме ця тріада – підкреслена й вишукана декоративність, іронія, нагадування – визначили стиль графіки О. Бербеки-Стратійчук на наступне десятиліття, майже до кінця 1990-х років.

Своїх «джерел натхнення» художниця не приховує, більше того, вдало балансує на межі дещо демонстративної еклектичності та постмодерністської гри з мистецтвом минулого. У її офортах убачається Давня Греція [2]. Безсумнівними є також алюзії на бароко [3], рококо («великий стиль», сам по собі сповнений іронічної гри з учорашніми героїчними та пафосними сюжетами), класицизм і модерн. Утім, мають право на існування також паралелі вже зовсім екзотичні, наприклад, із японськими театрами Но і Кабукі [4].

«Античний цикл» О. Бербеки-Стратійчук складається з одинадцяти ілюмінованих офортів: «Викрадення Європи» (1990), «Гра у піжмурки», «Сполохана німфа», «Леда», «Двобій», «Ігри з драконом» (усі – 1991 р.), «О, тихше ступайте, нічні дракони…» (1992), «Венера», «Царство після мого серця», «Парадигма мовчання» (усі – 1993 р.), «Розмова зі Сфінксом» (1994) [5]. Цикл визначається не просто «гармонійною цілісністю», а майже монолітністю – усі фрагменти-«пазли» перебувають на своєму місці, утворюючи в результаті те, що можна визначити як «простір Стратійчук» чи навіть «стиль Стратійчук». Однак хронологія подій також простежується досить ясно: майже миттєве формування, «творчий вибух», бажання експериментувати з новими темами й образами, вичерпаність теми та її поступове «затухання».

Перший з «античних» офортів – «Викрадення Європи» – виник майже одночасно з «доантичним» за сюжетом офортом «Гріхопадіння», стилістично тісно з ним пов'язаний: той самий декоративний, «колажний» простір, наповнений екзотичними рослинами і тваринами (а в цьому випадку – ще й птахами і навіть рибами, адже Європа має переплисти море!), те саме «досконале ню» чи то з розкішним відкинутим назад фіолетовим волоссям, чи то в капелюсі з величезними крисами, у позі одно-

ЛИСТ

www.etnolog.org.ua

часно напруженій та гордовитій. Змінився лише настрій – і змінився він тому, що, так би мовити, нарешті остаточно визначилися правила гри. Відтепер умовність стає цілком природною, а елегантна іронія аж ніяк не заважає пишній казковості. Відбувається щось подібне до старовинних театральних апофеозів – усі все розуміють, але… насолоджуються.

Н. Сухоліт вважає, що основною темою офортів «античного циклу» є оспівування Жінки [6]. Проте, здається, таке ставлення дещо спрощує та звужує ситуацію. Звичайно, героїні О. Бербеки-Стратійчук – усі ці Європи, Єви, Леди, Венери та просто сполохані німфи – є прекрасними. Однак не менш прекрасний також простір навколо них, розкішні й іронічні «декорації» з фантастичних рослин та квітів, мармурових фонтанів, мохастих статуй і дещо несподіваних барокових чи ампірних ваз. Це не лише оточення – це ще й певною мірою віддзеркалення героїнь, їхній «внутрішній світ», відбиток якщо й не душі, то роздумів та почуттів [7]. Крім того, в «античних» офортах київської художниці існує час. Він саме існує, причому за якимись іншими, невідомими та незрозумілими нам законами. Ми навіть не здатні зрозуміти: зупинився час тут назавжди чи просто занадто повільно спливає. Отже, це вже навіть не «щаслива Греція» олімпійських міфів, а набагато раніша протодавнина, майже Вічність, епоха Кроноса, Золотий вік [8].

Сама художниця не могла не відчути плідності свого відкриття – не випадково в 1991 році виникли аж п'ять «античних» офортів, тобто майже половина всього циклу. «Найбезтурботнішими» з них є три: «Сполохана німфа» «Леда» і «Гра у піжмурки». Їхня найвиразніша особливість – повна розкутість та внутрішня свобода, таке собі бунінське «легке дихання». Рокайльна грайливість і лукава іронічність не заважають настрою гармонійного спокою, навіть певного самозадоволення, та що там уже – справжнього щастя, що панує в цих творах.

«Сполохана німфа» своїм елегантним капелюшком нагадує знову-таки Єву з «Гріхопадіння», але цією «жіночою дрібничкою» подібність й обмежується. На відміну від драматичного, приреченого на руйнування Едему, простір «Німфи» – утілення міцності та стабільності. Його «кулісами» слугують стовбури невисоких, «кімнатних» (і від цього дещо кумедних) пальм, центр визначається мармуровою тумбою (якщо це, звичайно, не столик, накритий скатертиною) із вазою з пишним трояндово-виноградним букетом. До того ж головну героїню, яка сидить на вкритому леопардовою шкурою камені, «захищають» з боків дві вірні подруги, до речі, аж ніяк не налякані. Отже, «сполоханість» (у поєднанні із зацікавленим поглядом) виявляється виключно кокетуванням, симпатичним і в чомусь навіть зворушливим. Щоправда, галявина, на якій хтось невідомий захопив зненацька трьох лісових красунь, є дещо дивною. Трава – тверда й гостра настільки, що ходити по ній боляче та небезпечно. Сама ж галявина нагадує театральний кін чи навіть простий стіл, який, не доходячи до карликових пальм і тумби з вазою, раптом закінчується, зриваючись у безодню незрозумілої глибини, тісно заповнену сіро-фіолетовим екзотичним листям…

Простір «Леди» виявляється ще умовнішим. Його складають яскраві, майже абстрактні форми, що утворюють такий собі величезний яскравий «пляжний килим», і кілька дерев, схожих на пурпурні жоржини. Суто стилістично «Леда» є дуже близькою до «Гріхопадіння» й «Викрадення Європи», однак відрізняється від них (а тим більше від «Сполоханої німфи») атмосферою дещо агресивних веселощів. Навряд чи божественному Лебедю насправді загрожує щось серйозне (адже це все-таки сам Зевс), але він, так чи інакше, сидить у сітці, – можливо, цілком добровільно, але сидить. Його полон і безсилля викликають бурхливі веселощі в Леди та двох її подруг (до речі, яка з трьох героїнь офорта – саме Леда, не зовсім зрозуміло; імовірніше, це красуня в жовтому капелюшку з великим бантом, поза якої дещо нагадує одну з дівчат із картини Ренуара «Великі купальниці»; саме її реакція на те, що відбувається, є найбільш емоційною та безпосередньою – дві інші переможниці Лебедя поводяться помітно стриманіше). Утім, загальний настрій «Леди» є рокайльно-грайливим (щось

www.etnolog.org.ua

подібне до дитячого «Мышки кошку изловили, в мышеловку посадили»), особливо якщо припустити, що розв'язка подій буде все-таки «античною», і довготерплячий Лебідь так чи інакше досягне своєї мети.

Безтурботним є світ також в офорті «Гра у піжмурки». Сюжет (до речі, надзвичайно популярний у жанровому мистецтві рококо) знову-таки переноситься в кущі та хащі Золотого віку, а ховатися та шукати мають прекрасні німфи. Утім, не можна не помітити чогось подібного до «протоконфлікту» між двома героїнями: одна з них, яку супроводжує фантастичний птах, нібито затуляє очі, але, найімовірніше, просто «не бажає бачити», друга сидить на поруччі балюстради й чи то збирається сховатися за нею (але якось… не поспішає), чи то, навпаки, виглядає когось третього, хто сховався; обличчя цієї споглядачки є напруженим і сумним, що в щасливих садах О. Бербеки-Стратійчук несподівано, дивно – й означає появу поки невідомих нам ускладнень і проблем.

«Ігри з драконом» певною мірою продовжують сюжет «Леди» – ті самі три героїні, та сама чудесна істота, з якою вони – дещо бездумно – розважаються. Утім, є і різниця – дракон, на відміну від Лебедя, абсолютно вільний. Ніякі сітки-клітки його не тримають, отже, небезпека є дуже серйозною, йдеться або про граничну взаємну довіру, або, очевидніше, про фатальну легковажність. Щоправда, дракон фігурує в багатьох творах художниці – він (поки зовсім маленький) з'явився ще в «Благовіщенні», супроводжуючи дивного крилатого вісника; драконом був Змій у «Гріхопадінні»; дракон стане вірним супутником героїні в загадковому офорті «О, тихше ступайте, нічнії дракони…». Ніде ці фантастичні рептилії не будуть проявляти активної агресії, але все-таки їхня природа буде постійно зберігати щось небезпечне чи навіть демонічне. Персонаж офорта «Ігри з драконом» також налаштований цілком мирно. Однак не випадково повний спокій і самовпевненість зберігає тут лише одна з німф – саме та, якій дракон поклав голову на груди. Її подруга, що сидить, виглядає напруженою та наляканою; третя німфа тримається осторонь і занурена в глибокі роздуми (роздуми, та ще й глибокі, – заняття, зазначимо, абсолютно нетипове для героїнь «античних» офортів художниці!). Пейзаж також є незвичним: замість тропічних хащ – незатишний скельно-пустельний простір у жовто-сірих і червоно-брунатних тонах, із двома крихітними деревцями, схожими на якісь неїстівні гриби.

Так чи інакше, п'ятим офортом 1991 року є «Двобій». Звичайно, битва, яка відбувається, схожа радше на ритуально-войовничий танок, що його виконують дві прекрасні німфи, нічим не озброєні й одягнені хіба що в пишні капелюхи-шоломи (якщо це, звичайно, не «рокайльно-японські» зачіски) у вигляді райських птахів. До того ж навколо них – той самий розкішний тропічний «міль-фльор». Та все-таки зміни є. Героїні аж ніяк не «граються у війну» – вони насправді мають якісь «питання, що торкаються них обох», і намагаються розв'язати їх із ще невмілою, але безсумнівною агресією: існує удар, який збираються нанести (так би мовити, «потенційний удар»), і реакція на нього, яка полягає в щирому здивуванні та повній розгубленості (хоча якщо придивитися уважно, то розгублена «діва-воїн» озброєна краще – райський птах її шолома має значно довший та гостріший дзьоб; утім, «хто перший почав» – ми не знаємо). Безсумнівним є одне – якийсь фазис Золотого віку закінчився назавжди. Антично-едемський простір ще існує – і проіснує не один рік, але непоправні «зсуви» вже відбулися. Повернення до «первісної безневинності» буде, однак виключно як ретроспектива. Адже відтепер тут існує не лише «зараз», але й «колись», тобто виник і почав свій невпинний рух Час.

У 1992 році «античний цикл» доповнився лише одним офортом з дещо загадковою назвою – «О, тихше ступайте, нічнії дракони…» [9]. Це, мабуть, єдина у творчості О. Бербеки-Стратійчук «нічна сцена» з умовно-декоративним, але безсумнівним «зоряно-місячним» освітленням, яке й визначає її несподіване малахітово-жовтувате колористичне вирішення. Сюжет цього твору є несподівано таємничим. Попередні сюжети також містили певні «загадки», але їхнє «розв'язування» так чи інакше відбувалося

www.etnolog.org.ua

на «емоційному» рівні, адже глядачеві були цілком зрозумілі почуття героїнь, які й ставали ключами до їхніх дій чи бездії. Інакше кажучи, йшлося не так про «сюжет», як про «стан». Згаданий офорт пропонує саме «сюжет», більше того – інтригу. Героїня та її супутник, порівняно невеликий і зовсім не страшний, але все-таки дракон, кудись обережно крадуться, намагаючись зберігати тишу. Навколо – суворий скельний пейзаж у фантастичному «нічному освітленні», і змовники ідуть, немов напівпрозорі тіні, щоб не сказати – привиди. Отже, сонячна, денна античність має і зворотний бік, де панує Геката. Прекрасна німфа може не лише кокетливо злякатися, але й перетворитися раптом на страшну емпузу – перевертня, що блукає в пошуках необережної жертви… І це, до речі, також частина античної міфології.

У 1993 році О. Бербека-Стратійчук доповнила «античний цикл» ще трьома офортами: «Венера», «Парадигма мовчання» і «Царство після мого серця».

«Венера» нагадує про перші, найгармонійніші та найбезтурботніші офорти циклу. Будь-які натяки на агресію чи протистояння відсутні повністю, але загальний настрій твору – інший. Власне сюжет – відпочиваюча богиня, два маленькі сатири, які бавляться вінком, – є граційною й дещо іронічною, хоча, можливо, й несвідомою алюзією на славетну картину С. Боттічеллі «Венера і Марс». Однак героїня О. Бербеки-Стратійчук не спить і навіть не мріє – вона сумує, ховаючи свою самотність у хащах велетенських квітів [10]. У Боттічеллі, нагадаємо, сатири розважалися із шоломом та списом сплячого Марса. Проте вінок – це також зброя: зброя Венери. Ним беруть у полон жертву чи вінчають переможця. Утім, ані достойної жертви, ані достойного суперника, ані достойного переможця немає – у всякому разі тут і зараз; отже, вінок залишається непотрібним, «незапитаним» – його віддають для забави сатирчикам. Саме тому «Венера» сповнена атмосфери прозорого, але безнадійного суму чи, точніше, смутку, якого не було й не могло бути в «Сполоханій німфі» або «Леді».

Схожий сюжет – тобто дуже подібний стан-настрій – виникає і в офорті «Царство після мого серця». Його героїня, щоправда, не богиня кохання, а просто німфа чи, найімовірніше, амазонка – вона перемогла й зробила своїм помічником і супутником досить грізного на вигляд тигра. Однак тепер вони – і переможниця, що в безнадії прикрасила своє пишне волосся трояндою, і її велетенська смугаста «киця» – сумують. Їхньому суму тихо «підспівують» несподівано осінні фарби навколишнього пейзажу та зав'яле листя плюща (осінь, а тим паче зав'яле листя – в Едемі! Та це ж дуже схоже на… екологічну катастрофу!) на мармуровій вазі та мохастих путті.

Ще один офорт – «Парадигма мовчання» – свідчить про бажання художниці якось «розширити» можливості власного графічного світу, але поки що не «розриваючи», не руйнуючи його меж.

Власне слово «парадигма» перекладається з грецького як «зразок, модель, приклад». Серед його численних сучасних тлумачень до творів О. Бербеки-Стратійчук мають відношення, як здається, два: «загальноприйнята парадигма» («зразковий метод прийняття рішень, моделі світу або його частин») та «особиста парадигма» («ментальна модель конкретної людини, її точка зору»).

Так чи інакше, новий офорт художниці помітно відрізняється від усіх – причому абсолютно всіх – попередніх. Тут уперше виникає архітектура – палац або, найімовірніше, храм. Навколо нього, щоправда, ті самі «драконові» скелі та «едемські» пальми, але це вже не важливо. Храм, який своєю довічністю та загадковістю нагадує про картини французького сюрреаліста Поля Дельво, відвідують богині та німфи. Та, яка зустрічає їх тут, – «Одягнена». Її впевнені, навіть рішучі рухи виразно контрастують з боязкістю відвідувачок. Їх лише дві, але в певному значенні вони уособлюють чи не всіх героїнь «античного циклу»: одна з них – просто «ню», а інша – «ню в капелюшку». Вони прийшли за порадою, до того ж, судячи із самого факту появи в садах Золотого віку досі невідомого (тобто непотрібного) храму, за порадою вкрай важливою (причому не лише для героїнь, але й для самої художниці). Цією порадою, зважаючи на назву твору, стає Мовчання.

ЛИСТ

www.etnolog.org.ua

Роботи Оксани Бербеки-Стратійчук

**«Викрадення Європи». 1990 р.
Офорт, акварель**

**«Сполохана німфа». 1991 р.
Офорт, акварель**

**«Леда». 1991 р.
Офорт, акварель**

**«Двобій». 1991 р.
Офорт, акварель**

**«О, тихше ступайте, нічнії дракони...».
1992 р. Офорт, акварель**

ЗРАЗОК

www.etnolog.org.ua

**«Венера». 1993 р.
Офорт, акварель**

**«Ревнощі до зеленого
папуги». 1997 р.
Офорт, акварель**

**«Вакх». 1997 р. Офорт,
акварель**

**«Розмова зі Сфінксом». 1994 р.
Офорт, акварель**

**«Парадигма
мовчання».
1993 р.
Офорт, акварель**

www.etnolog.org.ua

Таке трактування (яке не є єдиним можливим, що, до речі, стосується й усіх офортів О. Бербеки-Стратійчук) дещо несподівано зближує «Парадигму мовчання» з роботою наступного року – «Розмова зі Сфінксом», що, у певному значенні цього слова, логічно завершує «античний цикл». Сюжет офорта «Розмова зі Сфінксом» є дуже близьким до сюжету твору «Парадигма мовчання» – героїня знову звертається за порадою, тільки тепер її радниця – не служителька загадкового храму, а дуже небезпечне, згідно з міфами, чудовисько, яке, утім, має одночасно й дещо спільне з розгубленою німфою, адже воно також жіночої статі. Імовірно, саме тому «мовчазна розмова» двох героїнь стає можливою.

Три офорти – «Ліліт», «На березі сновидінь» та «Німфа, що відпочиває» [11] – також датуються 1993 роком.

«Ліліт» може здатися поверненням до «біблійної» чи, точніше, «біблійно-апокрифічної» тематики – поверненням не лише досить несподіваним, але й неприхованим, дещо навіть демонстративним. Цей офорт побудовано на відвертих «самоцитатах»: постаті Адама і Єви майже повторюють образи із «Гріхопадіння», альтанкоподібна споруда за ними нагадує храм із «Парадигми мовчання» тощо. Проте настрій, а тим більше сюжет, який цього разу «прочитується» на диво чітко та ясно, виразно відрізняє «Ліліт» як від двох ранніх офортів художниці, так і від її «античних» творів. Офорти «Благовіщення» та «Гріхопадіння» були сповнені їдкої, майже вольтерівської іронії. Прекрасні богині та сполохані німфи приваблювали саме невизначеністю своїх томлінь і марень, причому невизначеністю як для глядача, так і для самих себе, а можливо – і для художниці також. Однак «Ліліт», історія жінки, прекрасної та сильної, яка «обрала свободу», стала самотньою, відчула драматичний і нерозривний зв'язок цих двох понять, – це щось зовсім інше. Можливо, саме певна «ілюстративність» цього офорта завадила його включенню до сповненого недомовок та алюзій «античного циклу». Звернімо увагу ще на два моменти. Адам у творі «Ліліт» став набагато атлетичнішим і привабливішим, порівняно з незграбним до кумедності героєм офорта «Гріхопадіння», якого так просто й легко пошивали в дурні гламурна Єва та драконоподібний Змій. Виразною деталлю є мереживний одяг Ліліт, який ледве помітно та надзвичайно вишукано огортає її – прекрасну, сильну, мудру, самотню, «колишню». Якщо О. Бербека-Стратійчук і створила колись справжню драму (якщо не трагедію), то драма ця – «Ліліт».

Твір «На березі сновидінь», подібно до «Парадигми мовчання», свідчить про бажання художниці визначити межі створеного нею «графічного простору» і, звичайно, спробувати їх розширити. Героїні цього дивного офорта, безумовно, нагадують усіх інших богинь та німф «античного циклу» із зачісками, схожими на «парасолю, тюрбан, ореол і гриб ну шапку (одночасно)», але абсолютно позбавлені будь-якого, скажімо так, гламуру, викликаючи алюзії вже не з Буше та Ренуаром, а скоріше із Джорджо де Кіріко! Щодо Аркадії навколо них, то вона безнадійно руйнується, її «уламки», залишки колон і плит, навіть скелі повільно, але невпинно занурюються в зелену воду чи то болотної драговини, чи то світового океану. Чи йдеться про «кінець світу», від якого залишилися лише спогади, або лише про кошмарний сон, що закінчиться щасливим пробудженням серед знайомої штучної реальності, – невідомо. Так чи інакше, офорт «На березі сновидінь» демонструє можливість «змін» – природних або примусових, але змін – у цілісному та гармонійному світі графіки О. Бербеки-Стратійчук.

Стосовно твору «Німфа, що відпочиває», то її безсумнівна подібність до офорта 1997 року «Дві постаті з натюрмортом» засвідчує, як здається, більш пізнє датування. Так чи інакше, обидві роботи є такими собі «сумами» чи не всіх можливих складових «античного циклу». У цьому творі німфа в капелюшку, кокетливо пов'язаному крапчастим газовим шарфиком; щоправда, тепер її «вбрання» сором'язливо доповнено ще чи то тканиною, чи то шкірою. Навколо – колони, ваза та мармуровий амурчик (усе відразу!), тропічні рослини, ібісоподібний птах і кошик з розкішним квітково-фруктовим натюрмортом. Усе ніби так, як завжди, але основний настрій цього офорта

www.etnolog.org.ua

чомусь – невпевненість, яка простежується і в несподіваній «скромності», «одягненості», «закритості» героїні, і в її русі (вона радше «напружено чекає», аніж розслаблено «відпочиває»), якому до того ж «акомпанує» рух мармурового амурчика. Проте є ще одна важлива новація – формат. Шляхетний і довершений овал художниця вже використовувала у «Венері», але там він був «горизонтальний» і означав гармонію та спокій (з різними прихованими нюансами та півтонами, але спокій). Овал «вертикальний» провокує на дещо інше, але твір «Німфа, що відпочиває» поки що є лише пошуком у цьому напрямі.

Різкий і демонстративний розрив з античною тематикою у роботах художниці, звичайно, не простежувався. Навпаки, «перехід» її творчості в іншу (умовно кажучи, «натюрмортну», що остаточно не завершилася й досі) фазу відбувся настільки природно, що деякі з нових творів, так би мовити, «вирвані з контексту», сприймаються як продовження «античного циклу» чи навіть «повернення» до нього, як-от «Дві постаті з натюрмортом» (1997). Цей офорт помітно й дуже виразно «перегукується» з роботою «Німфа, що відпочиває»: та сама сюжетна не те щоб невизначеність (адже вона притаманна всім творам «античного циклу», більше того – є важливою складовою їхньої мерехтливої чарівності), а саме «недомовленість»; те саме «підсумовування» чи не всіх можливих «античних складових»: дві героїні, тропічні хащі, східні тканини, мармурові меблі, розкішний натюрморт із квітів та фруктів; урешті-решт, той самий «парадний» овальний формат… Змінився лише настрій або, якщо завгодно, внутрішній ритм твору, або, краще сказати, його сюжет. Німфи вже не медитують у стані «солодкого нічого-не-роблення», а явно до чогось схвильовано готуються. Виникає враження, що вони накривають на стіл! Тобто до Аркадії очікуються гості! І навряд це інші німфи – тоді б дві «господарки» так не хвилювалися… Утім, припинемо цю цікаву «гру у здогади» й зазначимо лише, що роль «гостя» може виконувати той самий натюрморт, який у композиції займає центральне (у всіх значеннях цього слова) місце, відсунувши «німф» на другий план, і свідчить насамперед про певні зміни безпосередньо у творчості самої О. Бербеки-Стратійчук.

У 1997 році виникли також ілюміновані офорти «Вакх» і «Ревнощі до зеленого папуги». Обидва знову-таки мають овальний формат. Окрім безсумнівної елегантності й особливої «репрезентативності», він вдало викликає також усі потрібні «історико-культурні алюзії» – із мистецтвом бароко та особливо рококо. І, нарешті, якщо складові «античного циклу» – це, так би мовити, «сценки» (у «міфологічному жанрі»), а різноманітні «натюрморти», – звичайно, натюрморти, то «Вакх» і особливо «Ревнощі до зеленого папуги» – вже безсумнівні портрети.

Ще один дещо кумедний, але характерний момент. Дійові особи всіх інших творів О. Бербеки-Стратійчук – жінки: богині, німфи або, у крайньому випадку, Єва. Чоловіки (власне, один і той самий чоловік – Адам) виникають лише як «ті, хто подають репліки», і лише двічі (у «Гріхопадінні» та «Ліліт»). В інших офортах їхню роль успішно виконують лебеді, тигри або (особливо вдало) дракони. «Вакх» і «Ревнощі до зеленого папуги» – це саме (і навіть дещо демонстративно) «парадні чоловічі портрети».

На перший погляд, «Вакх» – пряме продовження «античних» сюжетів: ті самі субтропічні хащі, ті самі істоти-супутники – фазан і гепард із дещо дивною, схожою на мавп'ячу, мордою. Поряд з ними – Вакх-Бахус-Діоніс, зухвала поза якого нагадує відразу про всі (від античних до ренесансових) його скульптурні втілення. Ключове слово тут, виявляється, саме це, передостаннє – «скульптурний». Адже Вакх не живий. Він – статуя, така ж мохаста і вкрита шляхетною патіною, як і путті або – чого вже там! – як фонтани чи навіть вази. Його, щоправда, щедро прикрасили виноградом та плющем, але виглядає це вже як «шана закам'янілому» – сумна та трохи моторошна. Тому що, крім закам'янілого бога, у графічній Аркадії (чи Едемі? чи вже Елізіумі?), здається, нікого живого більше немає – птахи і тварини блукають серед рослин та останніх статуй, які поступово руйнуються й розсипаються...

Офорт «Ревнощі до зеленого папуги» сприймається після таких «алюзій» як ковток свіжого повітря чи, точніше, як легкі й веселі кроки у величезному Едемі (утім,

www.etnolog.org.ua

тепер радше вже у Версалі), що здався зовсім порожнім і тому не на жарт налякав. Але ні (яке полегшення!) – крім статуй і привидів, тут є ще як мінімум три живі істоти, причому між ними розігрується справжня драма: легковажний і прекрасний кавалер-господар завів собі нового улюбленця – зеленого папугу, а улюбленець колишній (чи, мабуть, краще сказати, – попередній), чорний пудель, – забутий і приречений на муки ревнощів… Здається, із часів «Сполоханої німфи» О. Бербека-Стратійчук так не розважалася!

Утім, окрім граційної грайливості, у творі «Ревнощі до зеленого папуги» вміщено й дещо інше. Неодноразово друкуючи цей, скажімо, успішний офорт, художниця порізному його розфарбовувала – її легковажний герой, як і належить справжньому петіметру, носив камзол то зелений із жовтим, то зелений із червоним, а то й узагалі синій із жовтим. Однак настрій роботи «Ревнощі до зеленого папуги» визначали не примхи версальської моди, а мохаста ваза, адже плющ на ній був то пурпуровим, то взагалі сумно-чорним… Незважаючи на вкриту пишними квітами шипшини ажурну «садово-паркову споруду» (імовірно, трельяж або перголу), настрій твору «Ревнощі до зеленого папуги» – осінь, час збирання плодів та підбиття підсумків. Цим елегантним, іронічним і, чого вже там, просто красивим офортом Оксана Бербека-Стратійчук нібито прощається із собою колишньою і, треба розуміти, починає все спочатку…

---

[1] Оксана Бербека-Стратійчук навчалася в Київському державному художньому інституті (нині – Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури), який закінчила 1992 року. Її викладачами в майстерні вільної графіки були А. Чебикін, М. Компанець, В. Сергєєв.

[2] «У 90-і митці тяжіють до образно-пластичних відкриттів, відмовляючись від семантичної навантаженості. З'являються твори, де розлитий спокій присутності, тихого споглядання. <…> Навіть там, де самоототожнення уводить художників у виміри минулих культур (<…> Греція О. Стратійчук <…>), важливими є не стільки символ, метафора, скільки стан, реальність марення» [1, с. 261–262].

[3] «Поглянувши на офорти циклу "Три дні одного року" під іншим кутом чи у іншому настрої, можна побачити у них не троянди, герані чи тюльпани, не рух, вітер і хмари, а вишукано-збляклу тканину XVIII ст. – таку, як на парадних жупанах козацької старшини з барокових портретів» [41, с. 2].

[4] «Деяка схематичність відображення жінки, її застигле, беземоційне обличчя – маска скоріше нагадують обличчя ляльок або акторів класичних японських театрів, де старанно дотримана умовна виконавча манера, канонічні пози, грим, жести та міміка» [46, с. 16].

[5] Саме такий остаточний відбір пропонує сама художниця в «галереї» на власному сайті.

[6] «Основну тему своєї творчості Оксана Стратійчук визначила несподівано одразу. Оспівування жінки в усій красі своїх чар та вад відобразилось у цілій серії офортів. Їх можна впізнати серед інших робіт одразу, цих жінок – "лір" Оксани Стратійчук, витончених та неприродно подовжених. <…> Можна розглядати офорти Оксани Стратійчук, спираючись на їх своєрідну семантичну природу, мову якої художниця вдало розробила. Тоді вони розглядатимуться не тільки як легкі, кольорові, дещо "фрескові" картинки. Вони напрочуд легко читатимуться та розумітимуться, неначе поема або роман, головна героїня якого – жінка» [46, с. 16].

[7] «Життя у офортах, усі внутрішні переживання "головної героїні", її стан та емоції можна відшукати на другому плані, серед так званих "декорацій", які постають свого роду ключем до відгадки таємниць та подій, що відбуваються. Дуже часто це виняткові, неіснуючі квіти та рослини, які, оточуючи жінку, неначе підкреслюють її неповторний аромат, смак та вказують на стан цілковитої задоволеності собою, що у деяких роботах навіть посилено овалами, у яких розмішено зображення. Майже канонічними стають у офортах нечисленні персонажі та елементи. Вони переходять з офорту в офорт, змінюючись та перевтілюючись, несподівано зникаючи і з'являючись. <…> Ці, свого роду, символічні знаки-ключі дозволяють фантазувати» [46, с. 16].

[8] «Стратийчук и Кириченко обращаются к вечным темам. И зал, им отданный, превращается в антологию классической поэзии. Даже подписи объединяются по три – в трио-

www.etnolog.org.ua

лет, в трилистник. “Похищение Европы”, “Леда”, “Отдыхающая Венера”… Вот “Разговор со Сфинксом”. Мир только что создан. В нем все происходит впервые. Его краски еще не потускнели. Его прекрасные обитатели беседуют о любви или грезят, но их сны лишены мрачной рефлексии и отражают все тот же мир. Даже битвы, если они и происходят, напоминают скорее грациозный танец. Золотой век? Да, конечно» [4]. «Золотой век, беззаботный и прекрасный, царит в работах Оксаны Стратийчук. Населенный манерными красавицами и галантными кавалерами, этот пасторальный мир, однако, не беззащитен, а просто немыслимо далек, и потому его обитатели взирают равнодушно и даже не без чувства превосходства, как будто они – счастливее нас» [5].

[9] Назва офорта є поетичним рядком, що, як зазначила сама Оксана Бербека-Стратійчук, «застряг колись у підсвідомості». Встановити, з якого саме він твору, поки не вдалося. Це саме стосується назви офорта, створеного художницею в 1993 році, – «Царство після мого серця».

[10] Нагадаємо також, що серед міфічних сюжетів, пов’язаних із Венерою, є також справжні трагедії, як, зокрема, історія Адоніса. Утім, вважати героїню О. Бербеки-Стратійчук саме «Венерою, яка втратила Адоніса», особливих підстав немає, хоча взагалі відкидати цю «алюзію» також не треба.

[11] У «галереї» персонального сайту художниці цих творів немає, але вони неодноразово експонувалися на виставках і були включені до каталогу «Графічні твори. Життя у просторі паперу» [46].

1. Історія українського мистецтва / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – Київ, 2007. – Т. 5 : Мистецтво XX століття. – 1048 с.
2. *Лагутенко О.* Графіка // Мистецтво України XX століття : альбом. – Київ, 1998. – С. 261–262.
3. *Лагутенко О.* Трієнале «Графіка – 2000» // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 1. – С. 47–49.
4. *Ламонова О.* Возвращение золотого века // Киевские ведомости. – 1995. – 24 июля.
5. *Ламонова О.* Киев-Берлин. До востребования // Киевские ведомости. – 1997. – 1 ноября.
6. *Ламонова О.* «Рождественские капризы» в отсутствие галантных дам и кавалеров // Киевские ведомости. – 1999. – 11 января.
7. *Ламонова О.* Две выставки: день ангела сменился днем печали // Киевские ведомости. – 1999. – 15 февраля.
8. *Ламонова О.* «Золотая клетка» – натюрморты Оксаны Бербеки-Стратийчук // Независимость. – 1999. – 16 июля.
9. *Ламонова О.* Погортаймо «Аркуші минулого літа» // Україна молода. – 2000. – 8 квітня.
10. *Ламонова О.* День Ксенії // Вечірній Київ. – 2000. – 11 квітня.
11. *Ламонова О.* Капризные героини сильной женщины // День. – 2000. – 19 декабря.
12. *Ламонова О.* Квартет Оксан-Ксений // День. – 2001. – 21 февраля.
13. *Ламонова О.* Теория отображения и практика холста // День. – 2001. – 24 июля.
14. *Ламонова О.* День Ксении можно провести, путешествуя по саду любви // Киевский Телеграф. – 2002. – 4–10 марта.
15. *Ламонова О.* День Ксении: дубль 8 // Деловая Украина. – 2003. – 28 февраля.
16. *Ламонова О.* Амазонки и попугаи Оксаны Бербеки-Стратийчук // Стиль современного дома. – 2003. – № 9–10. – С. 76–77.
17. *Ламонова О.* Романтическая коллекция от Ксении // День. – 2004. – 25 февраля.
18. *Ламонова О.* День Оксани. Романтична колекція // Культура і життя. – 2004. – 14 квітня.
19. *Ламонова О.* Натюрмортные превращения // День. – 2004. – 25 июня.
20. *Ламонова О.* Оксаны собрались в десятый раз // День. – 2005. – 10 февраля.
21. *Ламонова О.* Світ на палітрі трьох Оксан // Демократична Україна. – 2005. – 22 лютого.
22. *Ламонова О.* Романтика эмали и ирония левкаса // Киевские Ведомости. – 2005. – 17 октября.
23. *Ламонова О.* Романтика эмали и ирония левкаса // Контраст. – 2005. – 25 октября.
24. *Ламонова О.* День Ксении во внеурочное время // День. – 2006. – 8 июня.
25. *Ламонова О.* Припозднившийся Оксанин день // Киевские ведомости. – 2006. – 10 июня.
26. *Ламонова О.* День Ксенії // Демократична Україна. – 2006. – 23 червня.
27. *Ламонова О.* Десять «Днів Ксенії» // День Ксенії : каталог. – Київ, 2006. – С. 3.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

28. *Ламонова О.* В Арт-холі // Культура і життя. – 2006. – 30 серпня.
29. *Ламонова О.* «Гербарий» от Оксаны Бербеки-Стратийчук // День. – 2007. – 14 марта.
30. *Ламонова О.* Гербарий среди статуй и фруктов // Киевские ведомости. – 2007. – 17 марта.
31. *Ламонова О.* «Гербарій» Оксани Бербеки-Стратійчук // Культура і життя. – 2007. – 18 квітня.
32. *Ламонова О.* «Гербарій» Оксани Бербеки-Стратійчук // Демократична Україна. – 2007. – 18 травня.
33. *Ламонова О.* Іронія та мудрість Оксани Бербеки-Стратійчук // Наука і суспільство. – 2009. – № 9–10. – С. 71–73.
34. *Ламонова О.* Графические знаки // Киевские ведомости. – 2009. – 17 декабря.
35. *Ламонова О.* «Игры» цвета, форм и настроения // День. – 2010. – 21 октября.
36. *Ламонова О.* Четыре взгляда на офорт // День. – 2010. – 1 декабря.
37. *Ламонова О.* «День Ксении»: пять лет спустя // День. – 2011. – 2 ноября.
38. *Ламонова О.* Повернення у сад // Наука і суспільство. – 2012. – № 5–6. – С. 48–49.
39. *Ламонова О.* Сади і лабіринти Оксани Бербеки-Стратійчук // Київ. – 2015. – № 9–10. – С. 190–192.
40. *Ламонова О.* Літографії Оксани Бербеки-Стратійчук // Наука і суспільство. – 2016. – № 7–8. – С. 62–63.
41. *Липа К.* Друковане дзен-бароко // Оксана Стратійчук. Офорт : каталог. – Київ, 2015. – С. 2.
42. Оксана Стратійчук. Мокуліто : каталог. – Київ, 2016. – 24 с.
43. Оксана Стратійчук. Офорт : каталог. – Київ, 2008. – 24 с.
44. *Стратійчук І.* Листи додому // Оксана Стратійчук. Літографії : каталог. – Київ, 2015. – С. 6.
45. *Стратійчук І.* Оксана Стратійчук. Мистецтво емалі // Оксана Стратійчук. Мистецтво емалі : каталог. – Київ, 2015. – С. 2.
46. *Сухоліт Н.* Графіка та поетика образу // Життя у просторі паперу. Графічні твори : каталог. – Харків, 1995. – С. 1, 16.

ІМФЕ

SUMMARY

Oksana Berbeka-Stratiychuk is a Kyivite female artist, one of modern leading Ukrainian graphic artists. She pays her attentions to various graphic techniques (lithography, mokulito), and experiments with painting and vitreous enamelling as well. Yet, the artist mostly works in the eau-forte technique, with having a deserved reputation of one of the best domestic etchers. The article analyses watercolour-illuminated eau-fortes created by the artist in the 1990s and making up an all-of-a-piece and harmonious cycle, as well as distinctly giving a demonstration of special features of an individual style of Oksana Berbeka-Stratiychuk – a high workmanship, an impressive decorativeness, and an ironical game with themes and images of classical art. All these principles were formed as early as at the sheet *Rape of Europe* (1990). The artist carries out them in few works on Biblical topics [*Adam and Eve (The Fall)* (1991), *Lilith* (1993)]; however, ancient themes proved more organic for them. *Ancient* etchings of Oksana Berbeka-Stratiychuk are redolent of the arts of Baroque, Rococo, Classicism, Art Nouveau, as well as Japan graphic arts. The ancient mythology can be utilized directly, with acquiring only a certain ironical reinterpretation [*Rape of Europe*; *Alarmed Nymph*, *Leda* (both – in 1991); *Venus*, *Resting Nymph*, *Kingdom after My Heart* (all – in 1993); *Conversation with the Sphinx* (1994); *Figures with the Still Life*, *Bacchus* (both – in 1997)]. Or else, it comes to be a ground for the authoress' own topics [*Game of Hide and Seek*, *Duel* (both – in 1991)], and even an own *auctorial mythology* [*Games with the Dragon* (1991), *Thou Tread Quietly, Dragons of the Night…* (both – in 1992), *Paradigm of Silence*, *On the Bank of Dreams* (both – in 1993). Since the mid-1990s, the artist actively has exercised the genre of still life as well; yet, her still lives are growing into a peculiar continuation of the *ancient cycle*, as they are being supplemented with ancient characters. As an ultimate completion of the cycle, one can be considered the eau-forte *Jealousy of the Green Parrot* (1997), which has become, at the same time, one of the consummate and most harmonious works of the Kyivite artist.

Keywords: Oksana Berbeka-Stratiychuk, 1990s Ukrainian graphic works, easel graphic art, eau-forte.

www.etnolog.org.ua

УДК 780.616.432.087.1

Ірина Бевська
(Тернопіль)

ДО ПИТАННЯ ПРО ВПЛИВ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА НА КОМПОЗИТОРСЬКУ ТВОРЧІСТЬ
(на прикладі творів для фортепіано Василя Безкоровайного)

У статті висвітлено вплив родинних зв'язків і культурного оточення В. Безкоровайного на його фортепіанну творчість, а також реконструйовано основні події творчого шляху композитора.

Ключові слова: регіональна музична культура, аматорська музика, Тернопільська філія Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, музика для фортепіано.

В статье освещено влияние родственных связей и культурного окружения В. Безкоровайного на его фортепианное творчество, а также реконструированы основные события жизненного и творческого пути композитора.

Ключевые слова: региональная музыкальная культура, любительская музыка, Тернопольская филия Высшего музыкального института им. Н. Лысенко, музыка для фортепиано.

An influence of family ties and cultural surroundings of V. Bezkorovainyi on his piano works is explained in the article. The main events of the composer creative way are also reconstructed.

Keywords: regional musical culture, amateur music, Ternopil branch of M. Lysenko Higher Musical Institute, music for piano.

ІМФЕ

Друга половина XIX – перша третина XX століття в історії музичної культури Західної України позначена інтенсивним розвитком музичного життя та рівнобіжними культуротворчими процесами. Зокрема, у Тернопільському воєводстві в той час з'явилися культурно-просвітницькі товариства («Просвіта», «Міщанське братство»), музичні інституції (хор «Тернопільський Боян», філія ВМІ ім. М. Лисенка в Тернополі), тематичні гуртки, проводилися диригентські й хорові конкурси, концерти, музичні академії та інші імпрези, ставилося чимало театральних вистав тощо.

Подібно до інших великих галицьких міст (як-то Станіслав, Стрий чи Дрогобич), до 1939 року Тернопіль жив багатим музичним життям, про що свідчать численні архівні документи та спогади очевидців. Щоправда, у цих матеріалах частіше фігурували вихідці з польських і єврейських родин. Однак українці також прагнули до активного мистецького життя, що своєю чергою потребувало відповідної музичної освіти. Ініціатором музично-просвітницького руху в Тернополі став відомий український громадсько-політичний діяч Олександр Барвінський (1847–1926), чиїми стараннями в місті було відкрито товариства «Просвіта», «Міщанське братство» та «Рідна школа», за допомогою яких українці могли задовольняти свої культурні потреби на рівні з поляками та євреями. Згодом до справи долучилися й інші сподвижники, зокрема композитор і диригент Василь Безкоровайний (1880–1966).

Творчості цього західноукраїнського композитора присвячено розвідки Л. Кияновської, С. Павлишин, О. Німилович, В. Грабовського. Усталений у них контекстуальний портрет композитора варто збагатити ще одним чинником, що суттєво вплинув на творчий процес цього автора. Ідеться про вплив родинного й культурного оточення на вибір жанрів фортепіанної музики, що була численно представлена в творчій спадщині композитора. Це явище частково ілюструє реконструкція основних віх його життєвого та творчого шляху.

Народився Василь Безкоровайний 12 січня 1880 року в Тернополі. Там само закінчив учительську семінарію, приватно брав уроки музики в місцевих музикантів. У спогадах «Дещо про музичне життя Тернополя» В. Безкоровайний згодом написав:

www.etnolog.org.ua

«Пам'ятаю, ще будучи малим хлопцем, ми з братом ходили вечором на прохід вулицями і часто чули співи молоді по домах. Співали тоді пісні "Над прутом у лузі", "Чом так скрито". Це були часи, коли наші композитори Воробкевич, Матюк, Копко, Нижанківський писали свої хоральні твори, які молодь залюбки виконувала» [10, с. 41]. Навчання було продовжено у Львові – у Політехнічній школі, на фізико-математичному факультеті Львівського університету та в консерваторії Галицького музичного товариства, де, окрім гри на фортепіано, майбутній композитор вивчав гармонію і контрапункт у професорів С. Нєвядомського й М. Солтиса.

У 1912 році, у віці 22 роки, В. Безкоровайний повернувся до Тернополя, де став учителем місцевої української гімназії. У 1918 році його обрали диригентом хору «Тернопільський Боян». Мережа хорових товариств «Боян», що з'явилися на межі XIX–XX ст., своєю структурою й діяльністю нагадувала тогочасні західноєвропейські філармонії та академії. «Бояни» надавали колосальну підтримку українським композиторам і музикантам. Їхні управи (а саме так називалося керівництво хорів) організовували концерти на честь Т. Шевченка, І. Франка, до Дня матері та Свята св. Миколая, проводили конкурси повітових хорів, видавали ноти й відкривали музичні школи. Шпальти українських газет рясніли повідомленнями про діяльність цих товариств у Галичині. Пік розквіту «Тернопільського Бояну» припав на час, коли його головним диригентом був В. Безкоровайний (кінець 1920-х – 1930-ті роки). У Тернопільському обласному краєзнавчому музеї збереглося чимало афіш, запрошень та інших тогочасних документів, що ілюструють його багатогранну диригентську, композиторську та організаторську діяльність.

Із загостренням у тогочасній Польщі національних відносин між поляками й українцями, В. Безкоровайного, як активного й прогресивного українського діяча, було переведено до Золочева. Лише через вісім років він зміг повернутися до Тернополя, а в 1944 році родина композитора, разом з театром В. Блавацького, емігрувала до Австрії. 27 жовтня 1946 року В. Безкоровайний організував там концерт українського церковного хору, на якому виступив диригентом. У програмі прозвучали твори Й. Баха, Й. Гайдна, Д. Бортнянського, а також його (В. Безкоровайного) «Отче наш» для мішаного хору *a'cappella*.

У 1949 році Безкоровайні переїхали з Австрії до США, де осіли в містечку Баффало поблизу кордону з Канадою. У всі ті буремні роки великою підтримкою для композитора була його родина, а найперше – дружина Стефанія Стебницька, яка в 1919 році ще студенткою вчительської семінарії прийшла до нього вчитися гри на скрипці. Незважаючи на значну різницю у віці, це було щасливе подружжя. Їх об'єднала й суспільна та творча праця. Завдяки старанням дружини, збереглося чимало нотного матеріалу В. Безкоровайного, адже навіть їдучи в еміграцію, Стефанія у валізах везла ноти свого чоловіка.

Донька Неоніла (у заміжжі – Стецьків) і син Любомир залишили багато цікавих спогадів про свого батька. У культурно-мистецькій програмі радіостанції «Голос Америки» Неоніла згадувала: «Дідо мій мав гарний голос, співав у хорах. Сам вчився грати на фортепіано і скоро зорієнтувався, що в сина неабиякий музичний талант. Тато мав ще чотири сестри і одного брата. Всі вони були музикальні і оповідали мені, що батько ще дуже молодим зорганізував був оркестр і хор. Ставили такі музичні постановки, як "Чорноморці", "Циганка Аза", "Верховинці" та інші. Вистави відбувалися в дідовій стодолі, і дідо лише ходив і пильнував, щоб не було вогню. Все відбувалось при нафтових лампах. Але видно втішився винахідливості сина і сприяв його мистецьким замилуванням <...>. Мій тато грав на скрипці, віолончелі, контрабасі і цитрі та для всіх цих інструментів писав твори. Але найкраще грав на фортепіано. То ж хіба закінчу словами, що Василь Безкоровайний все життя кохався в музиці, творив її, любив свій народ, працював для нього. Згадати б тільки всі ці проби, засідання, тренування, та і самі імпрези. А для мене це був прекрасний і люблячий батько та чудовий дідо для моїх дітей» [6].

ІМОРЕ

www.etnolog.org.ua

У Баффало митець знову поринув у суспільно-просвітницьку роботу. Тривалий час В. Безкоровайний диригував хором Українського конгресового комітету Америки. Знаковою подією в тогочасному музичному житті стало виконання філармонійним оркестром його «Різдвяної увертюри». Своєю наполегливістю й завзяттям композитор дивував українців-емігрантів, які, розуміючи, що перед ними непересічна талановита людина, намагалися фіксувати спогади та враження від спілкування з ним. Музикознавець О. Бризгун-Соколик у телефонній розмові для радіопрограми «Українська музика на Заході» згадувала: «Я вчила гри на фортепіано в Торонто. Ми мали масу нот до диспозиції канадських видань, але не було взагалі нічого українського. І одного дня я побачила в "Свободі" оголошення, що можна дістати українські твори від Василя Безкоровайного з Баффало. Я одразу написала листа, і з того часу розпочалося наше знайомство. Діти його твори дуже полюбили, тому, що це були симпатично скомпоновані твори, базовані, у багатьох випадках, на українських народних піснях, і їм це було і знайоме, і рідне. Наступного, 1960, року, коли були 80-і уродини композитора, ми вирішили зробити авторський вечір його творів. Це була дуже добра нагода показати дітям живого композитора. В. Безкоровайний приїхав до нас з Баффоло і на нашому музичному вечорі студенти зіграли біля 30-и його творів. В. Безкоровайний з усмішкою і терпеливістю це все вислухав. А на закінчення, як ми його попросили і самі не вірили, він вийшов на сцену та зіграв напам'ять кілька своїх творів, які з дітей ніхто не грав» [2].

У часопису «Свобода» О. Бризгун-Соколик вмістила допис з такими словами композитора: «Як на мій 82-ий рік, я тримаюся досить добре. В марті грав я на святі Шевченка, в Шкільній Авдиторії, фортепіянове сольо – мою композицію "Пісня без слів", а недавно на концерті в честь Шевченка в Клайнгауз Мюзік Гол грав я супровід фортепіяну до мелодеклямації "Тополя", яку деклямувала моя донька Неоніля Стецьків – по англійськи. Поема "Poplar" американцям дуже подобалася» [2].

Композитор провадив надзвичайно активне творче життя. На його численні концерти, імпрези, творчі зустрічі радо відгукувалася тогочасна преса: «Дня 18 травня виступаю з моєю донькою Нілею Стецьків на концерті в Рочестері: вона виголосить мою мелодекламацію "Скорбна Мати", а я граю супровід фортепіяновий… Тут, на Шевченківському концерті, акомпаньював він [В. Безкоровайний. – *І. Б.*] усім виконавцям, на концерті в пам'ять Петлюри та Коновальця виконував свої власні фортепіянові твори, на іншому Шевченківському концерті грав в квартеті на челло свій твір "Українські мелодії"» [3, с. 646].

Траплялися випадки, коли його фортепіанні композиції слугували акомпанементом до танців. Такий випадок описала О. Бризгун-Соколик: «Надзвичайно популярний твір був "Спомини з гір". Перший раз я зустрілася з цим твором, читаючи статтю, і довідалася, що танцюристка Олена Кирдана в Інсбруці танцювала до "Спомини з гір" В. Безкоровайного оригінальний танок і там, в Австрії, мала великий успіх із цим твором. Пізніше кілька років, у Торонто, та сама танцюристка, Олена Кирдан, хотіла повторити цей твір і попросила мене закомпанувати. І так я особисто познайомилася зі "Споминами гір". Це надзвичайно цікава річ, яка споживає мелодію гуцульських пісень-коломийок і дуже гарно скомпонована в цілому» [2].

Помер митець 5 березня 1966 року в Баффало.

Творчість В. Безкоровайного (а це близько 350 композицій) була інспірована різними життєвими обставинами. Так, культурно-просвітницька праця (проведення хорових конкурсів, робота в «Тернопільському Бояні», відкриття музичної школи) спонукала митця створювати вокально-хорові твори. Написання музики для фортепіано пов'язане з традиціями сімейного музикування, що було складовою частиною музичної культури Галичини. В еміграції композитор розвивав свої творчі ідеї та проекти. Окрім цього, підростаючі онуки надихали улюбленого дідуся творити музику, яку вони могли б з легкістю виконувати.

Аматорські (любительські, дилетантські) музичні композиції, що їх створював В. Безкоровайний, поповнили репертуар домашнього музикування, іноді звучали в

www.etnolog.org.ua

концертах, широко впроваджувалися в педагогічну практику. У розумінні терміна «дилетантська музика» поділяємо думку іншого українського музиколога-емігранта – В. Витвицького, означуючи цей термін як «середня музика» (за визначенням К. Дальгауза), що, на відміну від професійної з її високими жанрами (оперним чи симфонічним), могла б розвиватися і функціонувати в галицькому середовищі, повністю задовольняючи салонні потреби [9, с. 157]. Попри певну традиційність музично-виразових засобів, ця музика приваблює мелодичним багатством, органічністю перевтілення національних інтонаційних джерел, добрим володінням формою. Для неї характерні дохідливість та емоційна відкритість. Такі твори близькі й зрозумілі багатьом людям [1].

Жанрово-стильова палітра фортепіанних творів найбільш репрезентативно демонструє творчі вподобання композитора, віяння часу та вимоги аудиторії.

Жанровий репертуар В. Безкоровайного представлено творами крупної форми (соната, сонатина, думка), поліфонічними формами (фуга), романтичними настроєвими мініатюрами (ноктюрн, пісня без слів, спомин), танцювально-побутовими композиціями (вальс, марш, козачок, аркан, тропак, коломийка, танго), обробками українських народних пісень (лірико-побутові, танцювальні, жартівливі, колядки, гагілки, колискові тощо). Ці твори репрезентують дві групи. До першої входять оригінальні п'єси, у яких українські традиції поєднано з романтичними тенденціями західної музики. Другу групу становлять обробки українських пісень, в основі яких лежить та чи інша, як правило, добре відома народна пісня.

У всіх жанрових різновидах автор використовував різноманітні пласти народної творчості та побутової музичної культури. Істотний вплив на вибір жанрів фортепіанної музики мало їх подальше прикладне використання. Так, лірично-побутові пісні здебільшого стали основою фортепіанних творів, що звучали під час різноманітних святкувань української громади (День матері, Свято Миколая, Шевченківські роковини та ін.), а до Різдва й Великодня композитор виконав обробки відомих колядок і гагілок.

У фортепіанних композиціях яскраво проявилися національні орієнтири й романтично-сентиментальний світогляд автора. Їхніми характерними рисами є схильність до деталізування (мініатюри), безпосередність вислову, звернення до світу щоденних турбот, радощів і природи (на противагу героїчним сюжетам митців-романтиків), істотний зв'язок з ужитковим мистецтвом.

Попри позірну доступність нотного матеріалу, композитор використовував у творах набір технічних завдань, що допомагали учням молодших і старших класів розвивати вправність гри на фортепіано. Це, зокрема, майстерність агогіки і фразування, оволодіння різними штрихами, регістровими стрибками й акордовою та октавною технікою, позиційна гра, вироблення піаністичної координації тощо.

Можна критично оцінювати надбання композитора, вказуючи на брак драматичних зіткнень, подекуди просте гармонічне вирішення, однак його першочергова заслуга полягає в просвітницькій діяльності. Не шкодуючи ні сил, ні здоров'я, ні коштів В. Безкоровайний самовіддано працював, допомагаючи українцям здобувати професійну музичну освіту. Уся його праця була скерована ідеєю піднесення самооцінки співвітчизників у справі їхньої реалізації в суспільному житті.

---

[1] Турботами подружжя Неоніли та Євгена Стецьків композиторський доробок В. Безкоровайного влітку 2000 року було передано до України (зберігається в архіві Музею видатних діячів культури України). Тоді ж відбулася творча зустріч з ними в Меморіальному будинку-музеї М. Лисенка. На основі переданих матеріалів (інструментальні композиції, солоспіви, пісні) було зроблено перекладення для оркестру народних інструментів і підготовано «Український вечір на честь 120-річчя композитора Василя Безкоровайного», що з успіхом пройшов у Київському будинку вчителя 8 листопада 2000 року (Оркестр народних інструментів Національної радіокомпанії України; диригент – народний артист України С. Литвиненко, солісти – Н. Безкоровайна і В. Бокоч, вступне слово й ведуча програми – В. Кузик). – *Ред.*

www.etnolog.org.ua

1. *Безкоровайний В.* Червона шапочка (оперета-казка на 3 дії). Клавір / передм. автора. – Торонто ; Нью-Йорк : Об'єднання працівників дитячої літератури, 1969.
2. *Бризгун-Соколик О.* Василь Безкоровайний // Свобода. – 1983. – 3 серпня.
3. *Гайдукевич Я.* Вибрані листи з архіву Василя Безкоровайного // Тернопілля'97 : регіональний річник. – Тернопіль : Збруч, 1997. – С. 645–650.
4. Громадянин. – 1928. – 15 мая.
5. Діло. – 1931. – 15 липня.
6. Життєпис Василя Безкоровайного для радіостанції «Голос Америки» з уст його доньки Неоніли. 24 лютого 1992 р. – Тернопільський обласний краєзнавчий музей, фонд рідкісних документів, № 11040.
7. *Кияновська Л.* Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 339 с.
8. *Медведик П.* Безкоровайний Василь Васильович // Енциклопедія Сучасної України. – Київ, 2003. – Т. 2. – С. 377.
9. *Осадца О.* Композиторська творчість Євгена Купчинського // Збірник праць Тернопільського міського осередку НТШ ім. Шевченка. – Тернопіль, 2008. – Т. 4 : Видатні постаті в українській культурі і науці. – С. 157–161.
10. Шляхами Золотого Поділля. Регіональний історично-мемуарний збірник : у 3 т. Т. 2 // Український архів. – Філадельфія, 1970. – Т. 21. – 282 с.

SUMMARY

The late XIXth – the first third of the XXth century in the history of Western Ukraine musical culture is marked with the intense development of musical life and parallel culture creation processes. Like other large Galician cities, Ternopil has its own art leaders, who have directed cultural development of the region. Particularly, the figure of Vasyl Bezkorovaynyi stands out in the cohort of musical teachers.

Vasyl Bezkorovainyi was born on January 12, 1880 in Ternopil. Here he has finished the teacher's seminary. It is known he has simultaneously taken private lessons from local professional musicians. He has continued his studies in Lviv at two institutions simultaneously: Polytechnic School at the Faculty of Physics and Mathematics of Lviv University and the Galician Music Society Conservatory. In 1918 he has been constituted as a conductor of *Ternopil Boyan* choir. The family of Bezkorovaynyi has been forced to immigrate to the USA because of the political instability in the country. In Buffalo the composer has been lost in the social educational work. He has started to create the piano pieces of a various complexity owing to his grandchildren and students. V. Bezkorovainyi died on March 5, 1966 in Buffalo.

V. Bezkorovainyi works include about 350 compositions. They have been inspired with various life circumstances. The pieces for piano have enriched the repertoire of household music, been sometimes played on concerts and introduced widely in pedagogical practice. Bezkorovainyi piano repertoire is represented with the works of the great form, polyphonic forms, romantic mood miniatures, dance-household compositions and Ukrainian folk songs adaptations. The author has used a variety of folk styles and household musical culture in all genre varieties. One can appreciate the composer acquisition critically, pointing out to the lack of dramatic conflicts and partly simple harmonious solution, etc. However educational activity is his first and foremost merit.

Keywords: regional musical culture, amateur music, Ternopil branch of M. Lysenko Higher Musical Institute, music for piano.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

УДК 791.31

Андрій Шкурко
(Київ)

РЕЦЕПЦІЯ КОНЦЕПТУ ФОТОГЕНІЇ ЛУЇ ДЕЛЛЮКА В ЖУРНАЛІ «КІНО»

Концепція фотогенії залишається однією з найважливіших віх в історії теорії кіно. Враховуючи історичну вагу, а також зростання інтересу до класичних теорій кіно, актуалізується завдання аналізу презентації фотогенії Л. Деллюка на сторінках журналу «Кіно».

Ключові слова: Луї Деллюк, фотогенія, кіно, теорія.

Для теории кино концепция фотогении остается одной из наиболее важных вех в ее развитии. Учитывая историческую значимость, а также рост интереса к классическим теориям кино в наши дни, актуализируется задача анализа презентации фотогении Л. Деллюка на страницах журнала «Кино».

Ключевые слова: Луи Деллюк, фотогения, кино, теория.

The concept of photogeny remains one of the most important landmarks in the history of film theories. Considering both historical significance and increase of interest in classical theories of the cinema in modern times, it appears to be topical to analyze the reflection of Delluc's idea of photogeny on the pages of the *Cinŭa* journal.

Keyworlds: Louis Delluc, photogeny, the cinema, theory.

В історії теоретичного осмислення кіно є одним з найвпливовіших та найбільш проблемних. За визначенням М. Ямпольского, «теорія фотогенії… значно вплинула на весь подальший розвиток кінодумки» [5, с. 75]. Виникнувши у 20-х роках XX ст., уявлення про фотогенію відразу створили широке поле її теоретичного осмислення, процес якого триває й до сьогодні. Скажімо, М. Тавей стверджує, що, починаючи з 2000-х років, в англо-американських дослідженнях у сфері теорії кіно відчутно зростає інтерес до класичних теорій кіно, зокрема до Ж. Епштейна та фотогенії [10]. Враховуючи історичну важливість, а також сучасну актуальність теорії фотогенії, доречним є дослідити, як вона була презентована та інтерпретована на сторінках вітчизняного часопису «Кіно». Проте оскільки теорії фотогенії занадто розгалужені, для чіткішого окреслення поля дослідження необхідно зробити деякі зауваження щодо відповідного історичного контексту.

Незважаючи на те, що терміном «фотогенія» послуговувалися давно [1, с. 20], у контексті кінематографа це поняття виникло, як уже зазначалося, у 20-х роках XX ст., і воно нерозривно пов'язане з ім'ям Л. Деллюка, котрий запропонував його в низці своїх праць. Однак фотогенія не залишилася теорією одного автора і майже миттєво породила багато різноманітних робіт, у яких їх авторами було надане власне бачення цього явища. Це було зумовлено щонайменше двома факторами. Перший пов'язаний з тією обставиною, що Деллюк не визначав сам себе як теоретика і прямо говорив про те, що кожний кінематографіст, який має власну ідею фотогенії, породжує власну фотогенію. Це мало своїм результатом досить метафоричний та поетизований виклад Деллюком своїх поглядів у власних роботах, який, безумовно, створював підґрунтя як для розуміння та доопрацювання теорії, так і для викривлених тлумачень. Другий фактор полягав у тому, що потенціал, який був закладений у цьому концепті Деллюка, був таким сильним, що відразу ж викликав потужну реакцію. І це не дивно, адже для кінодумки перших десятиліть XX ст. однією з головних проблем були пошуки власної ідентичності кінематографа та шляхи його подальшого розвитку. Здогади Деллюка щодо фотогенії, які Г. Арістарко пов'язує навіть з уяв-

www.etnolog.org.ua

леннями стосовно нової художньої мови кінематографа [1, с. 23], звісно, не могли залишитися без уваги. Упродовж 1920-х років тема фотогенії активно розроблялася на сторінках різноманітних маніфестів та журналів такими авторами, як Ж. Епштейн, Л. Муссінак, Д. Кірсанов, П. Порт, Л. Бунюель, М. Дефосс та ін. Не залишилося осторонь цих процесів і «Кіно».

«Фотогенію» Деллюка видали в 1920 році, а вже 1924 року вона була перекладена російською Т. Сорокіним й випущена московським видавництвом «Новые вехи», завдяки чому ідеї французького автора досить поширилися й на теренах колишнього СРСР [5, с. 76]. Уведенню до вітчизняного наукового обігу ідей Деллюка сприяла низка аналітичних оглядів про французький кінематограф, оприлюднена Т. Сорокіним у 1920-х роках на шпальтах журналу «Кіно». Це дає привід у пропонованій статті розглянути, якою була рецепція «Фотогенії» в теоретичних розвідках саме часопису «Кіно».

На теоретичне висловлювання щодо фотогенії можемо натрапити в І. Бачеліса в статті «Питання поетики кіно». І. Бачеліс фактично починає з питання, які складові утворюють кінематографічний твір і чому більшість тих, хто залучений до кіно, про це питання не думає, а «залицяється до письменства, малярства, театру» [2, с. 7]. Тобто це класичне питання сутності, виражальних засобів та меж нового мистецтва. У пошуках відповіді автор звертається до «заплутаної, непевної для всіх і всього речі, славетної фотогенії». І відразу ж ми бачимо полемічні випади про тих, хто (принаймні з точки зору І. Бачеліса) страждає на викривлене розуміння фотогенії. Це, наприклад, ті, хто прагне «знання матеріалу замінити принципами його оформлення та організації» [2, с. 8]. Такі люди шукають чорних очей, чорного оксамиту, червоних прапорів тощо, бо переконані – вони будуть гарантовано виглядати «фотогенічно», а ось як будуть виглядати такі самі речі інших кольорів – невідомо. Тут І. Бачеліс цілком поділяє думку Л. Деллюка, коли той у «Фотогенії» вказує на абсолютно хибну ситуацію, коли під фотогенією розуміють, скажімо, зовнішню красу актора [5, с. 81]. І. Бачеліс загалом не погоджується і з В. Пудовкіним, який у статті «Фотогенія» зазначає, що фотогенічність – це насамперед простота, зрозумілість, ритмічність і навіть «правильність», але водночас І. Бачеліс зауважує, що все-таки тут може йтися про принципи організації матеріалу, а не лише про його відбір. Варто відмітити, що В. Пудовкіна автор згадує лише побіжно в цій статті, що ускладнює можливість точніше з'ясувати його ставлення до поглядів В. Пудовкіна на фотогенію.

Утім, через таку критику І. Бачеліс пробує визначити, що ж таке фотогенія: вона не є готовою фізичною чи математичною формулою. Фотогенія (принаймні поки що) – це не довершений факт, а процес, що триває. Фотогенія – це «поетика кіно, що поділяється на науку про властивості та якості матеріалу та науку про його організацію» [2, с. 8]. Тобто ми не можемо нехтувати тим, що саме відбувається з відібраним матеріалом для кінематографа. Недостатньо просто знайти дещо занадто красиве чи занадто потворне, незважаючи на його інші властивості та на те, як воно буде репрезентоване у фільмі. Знову-таки тут можна побачити суголосність Бачеліса з Деллюком, згадуючи іронію останнього щодо сумної практики постановки фільмів, де «…освітлення недостатнє, оператор – істерик, режисер – токар чи торговець вином, сценарій написаний сторожем» [5, с. 81]. Водночас у І. Бачеліса набагато чіткіше сформульовано необхідність дослідження «властивостей, якості матеріалу та його організацію», ніж у поетизованому викладі Л. Деллюка.

Можна навіть стверджувати, що динамічний характер розуміння фотогенії І. Бачелісом усуває деякі проблеми, які постали в Епштейна, Муссінака та інших авторів, котрі імпліцитно чи експліцитно намагалися звести фотогенію до якогось загального закону кіно, певної визначеної характеристики чи набору характеристик, які б охоплювали все кіно й проникали в його сутність. Інакше кажучи – мали б статичний і до того ж обмежений характер, не могли б охопити усю специфіку кінематографа і втрачали можливість враховувати історичні зміни. Сам Л. Деллюк, передчуваючи

www.etnolog.org.ua

подібні труднощі, обмежувався лише вказівкою на те, що «…фотогеній стільки ж, скільки і уявлень про неї».

Отже, бачимо, що розуміння І. Бачелісом фотогенії як поетики кіно, яка тільки має постати і яка має включати в себе науку про властивості, якість матеріалу та його організацію, яка має створювати власне кінематографічний образ і загальний динамічний характер такого підходу до фотогенії, дає змогу припустити, що автор «Питання поетики кіно» не лише був апологетом чи епігоном Л. Деллюка, а й висловив оригінальне та життєздатне припущення.

На відміну від підходу І. Бачеліса, стаття М. Лядіва «Джерела кінематографії (Луї Деллюк) має виразний апологетичний характер, про що автор нас і попереджає, згадуючи, засуджуючи, але не називаючи авторів, які закидають Деллюку поверховість, легковажність та подібне [6, с. 8]. До речі, очевидно, що одним із цих авторів є В. Пудовкін, адже подібні рядки є в його «Фотогенії» [8, с. 90]. М. Лядів визначає такий стан речей як несправедливий, позаяк, на його думку, відбувається недооцінка внеску Деллюка в осмислення кінематографа. Виправити цю ситуацію автор хоче за допомогою двох напрямів аргументації: біографічно-ідеологічного (у якому М. Лядів досить детально розглядає шлях Л. Деллюка до кінематографа й намагається представити його ледь не як завуальованого прихильника пролетарського руху) та теоретичного (спроба вказати на те, які саме досягнення Деллюка слід визнати). Перший напрям у межах цієї статті нас не цікавить, натомість на другому варто зупинитися детально. О. Мусієнко вказує, що у своїй статті «Лядів аналізує одну з основних категорій Деллюка – фотогенію» і далі наводить визначення власне фотогенії М. Лядівим [7, с. 173]. Хоча звернення М. Лядіва до теми фотогенії цілком доречне, постає питання, наскільки вдало він це поняття інтерпретує. За його визначенням – це «наука про ті ознаки, що відрізняють кінематографічну натуру від некінематографічної». Вище вже було наведено окремі цитати Л. Деллюка про критику бездумного відбору натури та низького рівня фахової підготовки знімальної групи фільму; також можна згадати його слова щодо повної невпорядкованості технічного аспекту нового мистецтва [5, с. 83]. З огляду на це, можна зробити припущення, що визначення фотогенії Лядіва занадто загальне, яке не враховує всього спектру проблематики, що її закладав у неї Деллюк.

У статті Л. Деллюка «Натовп перед екраном» М. Лядів виокремлює ще один смисловий пласт – «психологію глядача та соціологію кіно» [6, с. 10]. Він акцентує нашу увагу на пасажах Л. Деллюка про спроможність мешканців робітничих кварталів і передмість сприймати фільм більш повноцінно від завсідників витончених салонів. Із цього М. Лядів робить щонайменше два висновки – умовно ідеологічний (революційна перевага робітничого класу) та умовно методологічний (настанова йти в народ, «частіше зустрічатися з масою глядачів» [5, с. 10]).

Утім, якщо ми звернемося безпосередньо до тексту Деллюка, то зможемо побачити, що він, найімовірніше, мав на увазі дещо інше. Що таке «натовп» за Л. Деллюком та чому він згадує про глядачів робітничих кварталів Парижа? Натовп Деллюк визначає як щось, «що об'єднує в собі усіх» [3, с. 142]. Справжній натовп, це той, у якому є всі – «бурлаки, волоцюги, обранці з вищого світу та знатні дами, всі ранги привілейованих осіб – артисти, художники, торговий клас, військові та ін.» [3, с. 142]. Отже, думки французького автора тут цілком у дусі тогочасного поля осмислення кіно, а саме – підкреслення надкласової на наднаціональної природи кіно, яка здатна об'єднувати людей по всьому світу. Це класичне міркування, яке ми можемо знайти вже в найбільш ранніх теоретичних висловлюваннях про кінематограф. І міщани чи робітники можуть інколи більш повноцінно сприймати фільм, адже їхня свідомість не «захаращена ідеями», на відміну від тих, хто надто багато читає [3, с. 155]. Кіно захоплює та хвилює натовп, не вимагаючи такої інтелектуальної підготовки, як література чи музика [3, с. 152]. На думку М. Лядіва, лише у світлі класичних положень про універсальний характер кіно та його відмінність від уже наявних мистецтв варто розглядати «Натовп перед екраном» Л. Деллюка. Слід також назвати ще хоча б дві

www.etnolog.org.ua

роботи, які хоча й не претендують на концептуальний аналіз фотогенії, проте безпосередньо згадують Л. Деллюка.

Це стаття у двох частинах «Французька кінематографія» згаданого перекладача «Фотогенії» Т. Сорокіна. У першій частині Сорокін стверджує, що зміст і значення фотогенії все ще поступово відкриваються, але це це поняття мало б виражати сутність нового мистецтва, його відмінність від інших мистецтв [9, с. 13]. Автор зазначає, що Деллюка цікавить власне кінематографічна реальність, яка відмінна від тієї повсякденної реальності, що є матеріалом для неї. Т. Сорокін зауважує, що фотогенія сприяє розкриттю суті речей, надає їм нового вигляду на екрані [9, с. 13]. У цьому твердженні Т. Сорокін цілком суголосний із Л. Деллюком.

До теми Деллюкової «Фотогенії» звертається і Г. Затворницький у статті «За кінематографічний фільм». У ній автор обмежується згадкою про деяку «нову течію» на Заході, мета якої полягає у створенні «науки кіно на базі урахувань точних властивостей та можливостей виявляти кіноматеріали, які властиві тільки кіно [4, с. 15]. До цієї течії Г. Затворницький зараховує і Л. Деллюка, безпідставно об'єднуючи його з Б. Балашем. На такому вкрай загальному визначенні аналітична частина статті вичерпується, і далі містяться самі звинувачення в недостатньому «ідеологічному наставленні» [4, с. 15]. Варто зазначити, що, на відміну від, скажімо, Лядіва, який на підтвердження своєї думки наводив цитати з першоджерел, Затворницький не звертається до власне критикованих текстів, а лише маніфестує власну позицію.

Отже, «Кіно» не стояло осторонь гострих дебатів довкола Л. Деллюка та його фотогенії. Мало того, на сторінках часопису знайшли своє відображення ледь чи не всі можливі варіації ставлення до спадку Л. Деллюка – спроба його концептуально доопрацювати (І. Бачеліс), ідеологічна критика (Г. Затворницький) та намагання захисту від такої критики (М. Лядів), бажання ознайомити з ідеями Деллюка (Т. Сорокін).

ІМФЕ

1. *Аристарко Г.* История теорий кино / Гуидо Аристарко ; [пер. с итал. Г. Богемский]. – Москва : Искусство, 1966. – 356 с.
2. *Бачеліс І.* Питання поетики кіно / І. Бачеліс // Кіно. – 1926. – № 5. – С. 7–10.
3. *Деллюк Л.* Фотогения кино / Луи Деллюк ; [пер. с фр. Т. И. Сорокина] // Новые вехи. – 1924. – 164 с.
4. *Затворницький Г.* За кінематографічний фільм / Г. Затворницький // Кіно – 1927. – № 15 / 16 (27 / 28). – С. 15.
5. Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 гг. / [пер. с фр., предисл. С. Юткевича, сост. М. Ямпольский]. – Москва : Искусство, 1988. – 317 с.
6. *Лядів М.* Джерело кінематографії (Луї Деллюк) / М. Лядів // Кіно. – 1926. – № 11. – С. 8–10.
7. *Мусієнко О.* Дискурс українського авангарду на шпальтах часопису «Кіно» / О. Мусієнко// Наук. вісник Київ. нац. унів. театру, кіно та телеб. ім. І. К. Карпенка-Карого. – Київ, 2014. – Вип. 15. – С. 173–184.
8. *Пудовкин В.* Собрание сочинений : в 3 т. / Всеволод Пудовкин. – Москва : Искусство, 1974. – Т. 1 : О киносценарии. Кинорежиссура. Мастерство киноактера. – 1974. – 440 с.
9. *Сорокін Т.* Французька кінематографія / Т. Сорокін // 1929. – № 9 / 10 (56 / 57). – С. 12–13.
10. *Stam R.* Film Theory. An introduction / Robert Stam. – Blackwell Publishers Inc., 2000. – 381 p.
11. *Turvey M.* Epstein, Sound, and the Return to Classical Film Theory [Digital source] / Malcolm Turvey // Mise au point. – 2016. – № 8. – Mode of access : http://map.revues.org/2039.
12. *Vernet M.* Aesthetics of Film / M. Vernet, M. Marie, A. Bergala, J. Aumont. – University of Texas Press, 2004. – 280 p.

www.etnolog.org.ua

SUMMARY

Having been published in 1920, Louis Delluc`s *Photogeny* had a significant impact on the cinema theory. Shortly the book's concept has generated a wide response among film theorists, such as Jean Epstein Eric Defosse, Lйon Moussinac and others. Upon the book's translation and publication in Moscow in 1924, Delluc's ideas also became widely popular in the USSR countries, including Ukraine. Certainly, this work could not go unobserved by the *Cinйa* journal.

The journal presented various approaches to the heritage of Delluc. There were four articles showing four different attitudes to Delluc's ideas.

1. While rejecting a simplified understanding of photogeny as only a successful selection of material, I. Bachelis declared (in *The Question of the Poetics of the Cinema*) that photogeny is nothing but a poetics of the cinema, which should combine *the science of qualities of a material and the science of its organization*. In some ways, this was an attempt to refine the concept of Delluc.

2. M. Liadiv, in *The Origins of Cinematography*, attempted to vindicate Delluc's ideas from the Soviet criticism and tried to point out the significant thing that Delluc proposed.

3. G. Zatvornytskyi, in *For a Cinematographic Film*, defined Delluc's views as a part of a general movement, with equivocally positioning him alongside other theorists and criticizing him for his *false* ideology.

Lastly: 4. T. Sorokin, in *The French Cinematography*, gave an overview from a position of a neutral observer who only wanted to acquant readers with Delluc's views.

Keyworlds: Louis Delluc, photogeny, the cinema, theory.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

СУЧАСНІСТЬ

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

УДК 745.52(477)

Тетяна Кара-Васильєва
(Київ)

ДОРОГА ДО ХРАМУ [1]

Серед великого творчого надбання Олега Слєпцова особливо вирізняється гобелен «Дорога до храму» (2001). Цей образ є символічним камертоном творчості митця, тією високою нотою, яка зумовлює спрямування, зміст і глибоку наснаженість усіх його подальших робіт різного напряму, тематики, жанрового спрямування і технічного виконання. Увесь творчий доробок митця – це неухильне слідування дорогою до Храму, до високих здобутків, тих вершин духовності і краси, що свідомо поставив перед собою художник ще на початку свого становлення як митця. Він органічно поєднує талант архітектора, художника, музиканта, співака, виконавця авторської пісні, вдумливого науковця, глибокого дослідника і викладача історії та теорії архітектури, вправного організатора творчого процесу проектування. Усе це йому вдається поєднувати тому, що творить він з великою любов'ю, його багатогранний талант випромінює радість і світло. У наш розбалансований і достатньо прагматичний час, коли руйнуються сталі поняття добра і краси, дуже важливим є творчий доробок Олега Слєпцова, означений домінантою стабільності і творчої наснаженості, позитивного оптимізму. Проекти храмів, житлових комплексів, акварелі, малюнки, гобелени – це «мелодія душі», душі щирої і доброї, вони гармонійно доповнюють його архітектурну, композиторську і пісенну творчість. Перефразовуючи слова Пабло Пікассо, можна з впевненістю сказати, що йому усміхаються всі барви світу.

Сьогодні Олег Слєпцов – уславлений митець, творчість якого достойно поцінована і відзначена як шанобливим ставленням своїх колег і прихильників, так і офіційним вшануванням. Він – лауреат Державної премії України в галузі архітектури, доктор архітектури, професор Київського національного університету будівництва та архітектури, академік Академії архітектури, заслужений архітектор України, генеральний директор науково-проектного архітектурного бюро ЛІЦЕНЗ і АРХ.

Це – сухий перелік анкетних даних, етапів сходження до нинішнього визнання. За ними виникає інше – роки пошуків, наполегливої праці і, нарешті, опанування повною свободою творення, духовним прозрінням, лідерством у царині української архітектурної думки, сходження майстра до вершини слави. Він постійно генерує і втілює в життя нові неординарні проекти. Олег Семенович гостро відчуває динамічний пульс життя, нові вимоги, що висуває суспільство. За свідченням колег, фахівців у галузі архітектури, він використовує сучасні інноваційні технології, іде непроторенними шляхами, проектує і доводить до завершення житлово-громадські споруди, торговельні комплекси, ринки, готелі й комерційно-офісні комплекси, посольства і резиденції, ландшафтні парки, сакральні споруди, будівлі гімназій та університетів. Вражає географія їх будівництва: Київ, Тернопіль, Черкаси, Донецьк, Чернігів, Миколаїв, Кропивницький, Запоріжжя, Полтава, Феодосія, Славутич, Житомир, Васильків, Кам'янець-Подільський, Одеса та інші міста України.

Великим досягненням Олега Слєпцова є вихід на міжнародні обшири, а саме: участь у розробці житлово-громадського комплексу «Кемпінські» на унікальному штучному о. Пальма Джумейра в Персидській затоці Дубай в Об'єднаних Арабських Еміратах, який вважається восьмим чудом світу, і резиденції на о. Мадейра в Португалії.

Митець має біля ста п'ятидесяти наукових робіт, які присвячено теоретичним і практичним аспектам будівництва як громадських, так і церковних споруд. Серед них особливо слід відзначити «Храми української православної церкви» (2008) «Архітектурне проектування і реконструкція православних храмів» (2011), «Архітектура православного храму» (2012) – видання, які розкривають історію й особливості храмового будівництва із часів Київської Русі і по сьогодні, розглядають образність, сим-

www.etnolog.org.ua

воліку, художньо-стилістичні особливості українських сакральних споруд. У монографіях проаналізовано також і власний досвід Олега Слєпцова – від історії, творчого задуму і до реального втілення, адже він – визнаний зодчий храмового будівництва, автор більше як 80-ти православних храмів, що спроектовані як центри духовної культури і просвітництва, як це було здавна заведено в Україні. Недаремно монографія «Архітектура православного храму» вийшла з благословення святого архієпископа, Вселенського патріарха Варфоломея I і була оцінена як важливий фактор формування сучасної сакральної архітектурної школи в Україні. Сам зодчий, аналізуючи своє ставлення до проектування храмів, зауважує: «Коли я проектую, я налаштовую камертон своєї душі на сонце, світло, на філософію добра, і коли цей об'єкт втілюється в життя, я хочу, щоб всі, хто знаходиться в тому просторі, відчували те ж саме». Серед церков, побудованих Олегом Слєпцовим, у першу чергу слід назвати храм «Живоносне джерело» як духовний центр Києво-Святошинського району, храм Петра і Павла в Берковцях як пантеон пам'яті, варто відзначити будівництво Свято-Миколаївського комплексу в с. Дейманівці Полтавської області та Спасо-Преображенського комплексу в с. Водяне Харківської області. Собор – важлива домінанта місцевого краєвиду, його білі, блакитні, золоті кольори, що є символом Богородиці, плавні, округлі форми «створюють відчуття сонячного світла, радості, свята», які, за словами архітектора, він прагнув втілити в цій пам'ятці.

Церковні споруди, спроектовані Олегом Слєпцовим, – унікальні, вони демонструють новітнє розуміння сакрального мистецтва, перебувають у контексті актуальних напрямів світової архітектури і, водночас, продовжують традиції духовності православного храмового зодчества України.

Митець гостро відчуває пульс суспільного, художнього життя, активно реагує на виклики сьогодення і, пропускаючи це через особливості індивідуального світовідчуття, творить свою країну мистецтва, у якій усі мрії і задуми знаходять реальне втілення.

Останнім часом важливе місце у творчості Олега Слєпцова займає творення гобеленів. Він повністю поринув у цю незвідану для нього галузь декоративного мистецтва, розглядаючи гобелен як важливий акцент внутрішнього архітектурного простору. У його креативних, творчих спрямуваннях гобелен повністю звільняється від ужиткових якостей і репрезентаційних функцій, головною його рисою стає емоційна складова, передача настрою, вражень, свого відчуття простору і часу. В його творчості гобелен постає як синтетичний твір, що поєднує особливості образотворчого й декоративного мистецтв. У їх творенні митець підходить з позицій емоційного настрою живописця і чіткого конструктивного мислення архітектора. Як і більшість сучасних митців, Олег Слєпцов творення «образу» гобелена розуміє і розглядає як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософськими розмірковуваннями. Утворюється своєрідна «дифузія» декоративного й образотворчого мистецтва, яка породжує просторове мистецтво, де такі традиційні матеріали, як нитки, як техніки тканння використовуються як засоби художнього формотворення.

Його гобелени в образно-пластичній формі містять ментальні константи української духовності, беруть участь у формуванні нової моделі українського світобачення, нових естетичних вимірів духовності і сприяють усвідомленню органічного єднання глибинно-національного та загальносвітового мистецьких процесів.

Аналізуючи свої творчі устремління і вподобання, Олег Слєпцов чітко проаналізував і сформулював художні орієнтири, які ще на початку своєї діяльності зумовили напрямок його творчості. Він окреслив тих, хто «збудив його підсвідомість, [...] оскільки творчі особистості, які є трансляторами духовності, [...] перетинаючись нездійсненним чином, взаємозбагачують один одного». Це такі творчі константи, як Микалюс Чюрленіс, Костянтин Реріх, Роккуел Кент та вчитель і наставник ще із студентських років Юрій Химич. Вони в різні періоди, по-різному впливали і формували світоглядні і творчі вподобання Олега Слєпцова. Він згадує, як 1981 року

www.etnolog.org.ua

у Каунаському музеї познайомився з творчістю Микалюса Чюрленіса і, за Олегом Слєпцовим, «вразила і надихнула його різносторонність як музиканта, художника і поета. Розглядаючи його картини під звуки його музики, підписані його віршами, я відчував, як живопис звучав, а барви підкорювалися музичному ритму. Відбувалося музичне, художнє і поетичне взаємопроникнення». Саме знайомство з творчістю Микалюса Чюрленіса було «предтечею мого творчого кредо». «Я завжди намагався, для більшої повноти сприйняття своєї творчості, включити в програму виставки виконання або звучання своєї музики та пісень». Ще мріє митець здійснити на виставці рімейк на зразок «Картинок з виставки» Модеста Мусоргського. Гадаємо, що перегляд гобеленів на широкому екрані на вернісажі або в концерті під звучання музичних творів митця повністю створює емоційне враження від них. Оксамитовий голос, поетичне виконання Олега Слєпцова проникають у душу і серце глядача та сприяють більш глибокому розумінню гобеленів.

З великою вдячністю і захопленням Олег Слєпцов згадує свого студентського вчителя і наставника, відомого українського художника Юрія Химича. Саме він (уже на першій студентській практиці) вразив своєю працездатністю, прищепив на все життя «свою феноменальну відданість основній життєвій справі – художньому переосмисленню краси, створеною природою та людиною». Молодого тоді студента вразила майстерність, «його тверда, впевнена і правдива лінія рисунка, рука архітектора, що дозволяла йому вірно фіксувати конструктв об'єкта або композиції». Саме ця точність архітектурного бачення і відтворення пам'яток архітектури стане основною прикметою живописних малюнків Олега Слєпцова, основою композицій його гобеленів. Саме Юрій Химич прищепив любов до архітектурних ансамблів Кам'янець-Подільського, що стануть улюбленими сюжетами гобеленів («Стара фортеця» (2002); «Домініканський костел» (2001); «Кафедральний костел» (2006); «Кам'янець-Подільський дворик» (2006)). Особливо вирізняється гобелен «Дерево-острів» (2005). Митець демонструє Кам'янець-Подільську фортецю ніби з висоти. Вона розміщена на острові і з'єднана вузьким перешийком з містом. Такий стереоскопічний погляд підкреслює і виявляє фортецю як символічне розлоге дерево, як живий організм, як дерево-життя, що буде існувати вічно.

Уся серія архітектурних пейзажів у першу чергу передає образ старого міста, його уславлених пам'яток, побачених і зафіксованих точним поглядом архітектора; усі композиції мають чітку конструктивну основу, побудовану на точному відчутті співрозмірності об'ємів і мас.

Олег Слєпцов започаткував цілу серію архітектурних пейзажів, продовжуючи і розвиваючи лінію, що була у творчості народного художника України Людмили Жоголь у її циклі робіт, присвячених Києву. Він – киянин, що сьогодні є дуже рідкісним явищем. Любов до рідного міста проходить рефреном і звучить провідною нотою крізь усю творчість митця. У своїх музично-поетичних творах він освідчується місту в коханні: «Київ – мій собор, моя молитва». Основне місце в серії київських пам'яток, звичайно, займає образ лаври – серця столиці і всього православного світу. Ансамбль монастиря подано з різних ракурсів, у різні пори року («Зимовий ранок», «Києво-Печерська лавра зимою» (обидва – 2004 р.)), при різному освітленні («Панорама Києво-Печерської лаври синя»; «Києво-Печерська лавра червона» (обидва – 2006 р.)). Митець створює цикл репрезентативних панорамних композицій, які відтворюють велич, красу і могутність цього видатного ансамблю («Панорама з Лаврської дзвіниці» (2004); «Панорама Києво-Печерської лаври» (2003)), відтворює образ окремих, найбільш улюблених церков («Троїцька Надвратна церква» (2004); «Церква Всіх Святих на Економічних воротах» (2004)). Як архітектор, Олег Слєпцов звертає увагу на унікальні архітектурно-будівельні конструктивні елементи лаврського зодчества – аркбутани, які подано в поетичному відтворенні як символ безперервності часу, як гімн могутності і незнищенності архітектурних пам'яток, як вічна дорога до Храму («Лаврські аркбутани» (2004); «Києво-Печерська лавра (Аркбутани)» (2005)).

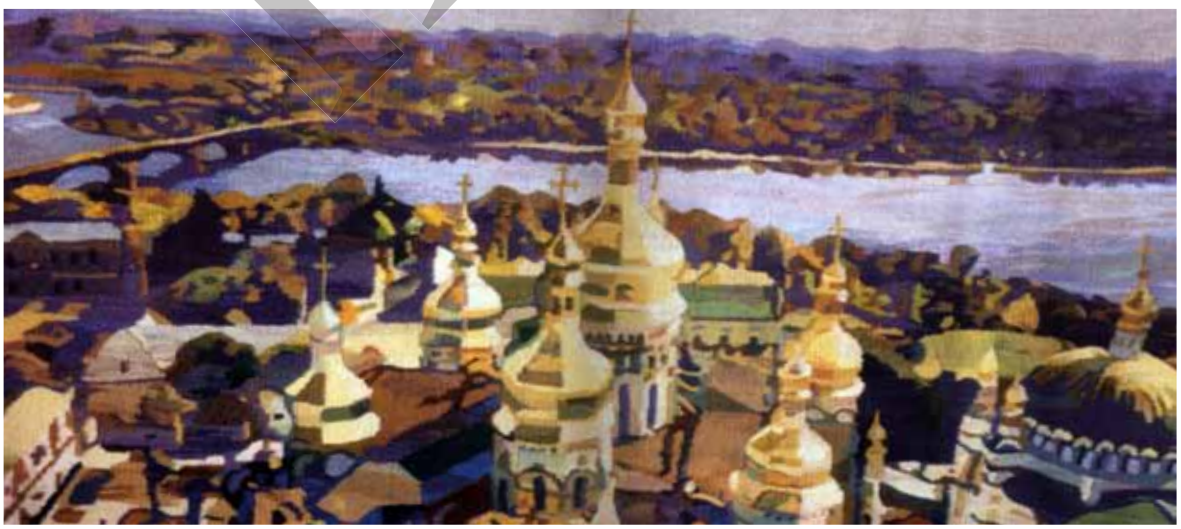
www.etnolog.org.ua

Гобелени Олега Слєпцова

«Церква Всіх Святих на економічних воротах. Києво-Печерська лавра». 2004 р.

«Зимовий ранок. Вхід до Києво-Печерської лаври». 2004 р.

«Світанок. Почаївська лавра». 2007 р.

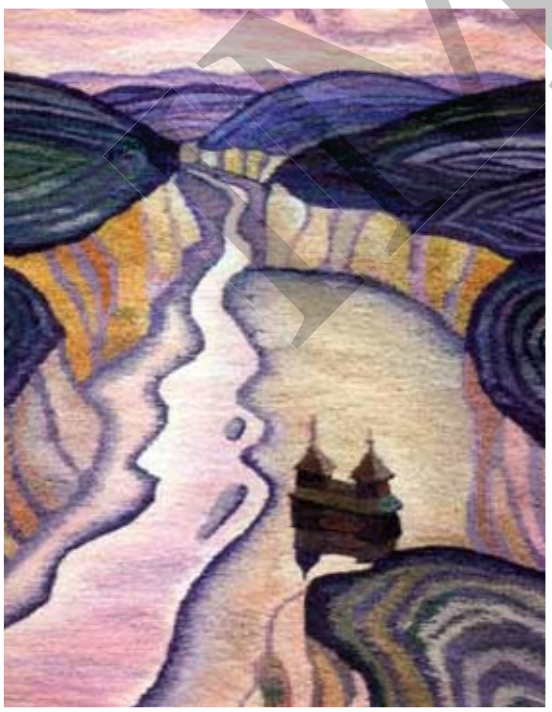


«Панорама з Лаврської дзвіниці». 2004 р.

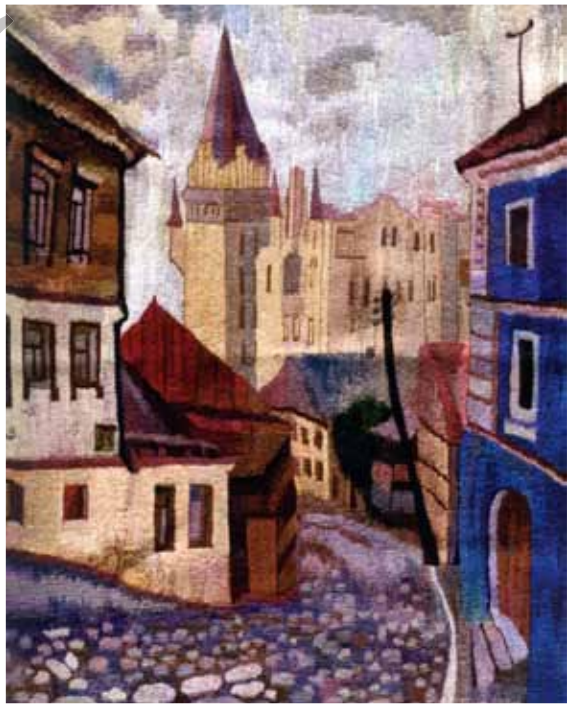
www.etnolog.org.ua

«Лаврські аркбутани».
2004 р.

«Ярославів вал. Київ».
2004 р.



«Смотрич. Кам'янець-Подільський».
2002 р.



«Андріївський узвіз. Київ».
2002 р.

www.etnolog.org.ua

Значне місце у творчості майстра знайшло відображення улюбленого місця киян – Андріївського узвозу. Емоційний образ цієї вулиці завжди визначає її рельєф, пам'ятки і передовсім її колорит. Саме тому Андріївський узвіз відображено в різні пори року, в різному освітленні («Панорама Андріївського узвозу восени» (2005); «Нічний Андріївський узвіз (синій)» (2004); «Андріївський узвіз вночі» (2004)).

Стародавні пам'ятки визначають художній образ міста, його неповторність, і саме це постійно виявляє у своїх гобеленах Олег Слєпцов: образ архітектури Львова, Ужгорода, давні фортеці Хотина («Хотинська фортеця» (2005); «Генуезька фортеця» (2006); «Нічний замок Паланок» (2011); «Невицький замок» (2002)). Враження від перебування в Англії знайшли своє відтворення в серії гобеленів, присвячених архітектурному обличчю стародавнього Оксфорда («Театр», «Коледж», «Хай-Стріт» (усі – 2015)).

Роботи Олега Слєпцова демонструють пейзаж, опоетизований власною уявою митця, а також пейзаж, у якому звичайні речі узагальнюються і підносяться до рівня символів («Вітряки Пирогово» (2002); «На Полтавщині (р. Псел)» (2004); «Світанок (Кудепста)» (2002); «Соняшники» (2004); «Нікорцминда (Грузія)» (2007); «Гірський пейзаж. Закарпаття» (2011); «Закарпаття, р. Тиса» (2006), «Руїни замку над Дністром» (2006); «Човни. Болгарія» (2005)). У цих краєвидах, характерних для тієї чи іншої країни, пейзаж піднято на рівень загального і зведено до образу національного архетипу. Саме тому ці гобелени-пейзажі сприймаються як символічне зображення певної країни.

У творчості Олега Слєпцова чільне місце займають гобелени, які виникли під впливом тих яскравих емоцій, що з'явилися в нього від споглядання незвичних явищ, особливих пейзажів. Так було створено цикл панорамних краєвидів засніжених гірських Альп біля льодовика Капрун. Це було так само захоплююче, як і в краєвидах Гренландії, у творах його улюбленого художника Рокуела Кента. Його пейзажі вразили, і про них він зазначив: «Чим може привернути увагу вічний лід? У пейзажах сніг, лід, вода та небо, що освітлені сонячним сяйвом, але вони самодостатні і легко пізнаються». У гобеленах Олега Слєпцова, що передають краєвиди засніжених Альп, лише два кольори – білий (снігу) і синій (неба), та їх тонкі градації. Усе сповнено спокою, величі.

Серед тих, хто вплинув на творчість Олега Слєпцова в ранній період, був саме Рокуел Кент. Загалом майбутнього митця приваблювали яскраві особистості із широкою амплітудою своїх творчих зацікавлень. Рокуел Кент був усебічно обдарованою людиною. Він цікавився живописом, гравюрою, керамікою, архітектурою, філософією, публіцистикою, мореплавством, дослідженням ще незвіданих земель. Саме ця широта інтересів, яка згодом стала характерною рисою самого Олега Слєпцова, приваблювала його в Рокуелі Кенті. Він відзначав, що Рокуел Кент сам полюбив Гренландію і змусив інших полюбити її.

Глядачі і прихильники творчості Олега Слєпцова, знайомлячись із його гобеленами, по-іншому, очима автора, людини емоційної, духовно наснаженої, закоханої у старожитності, дивляться на Київ, Кам'янець-Подільський, Львів та інші міста й пам'ятки давнини, відкривають для себе в них нові, незнані раніше, грані краси і добра.

[1] Ілюстрації до цієї розвідки взято з видання: Олег Слєпцов : Архитектор. Художник. Музыкант / редкол.: М. Е. Гуйда, Н. М. Демин, В. И. Ежов и др. – Киев : Издательский дом А+С, 2008. – 324 с. : ил. – (Украинская академия архитектуры, Научно-проектное архитектурное бюро ЛИЦЕНЗиАРХ).

www.etnolog.org.ua

УДК 783.21.071.1+781.6

Сергій Бородавкін
(Одеса)

СТИЛЬОВІ РИСИ «УРОЧИСТОЇ МЕСИ» ОЛЕГА ПОЛЬОВОГО

Статтю присвячено аналізу «Урочистої меси» відомого українського композитора Олега Польового. Автор твору, спираючись на різноманітні традиції духовної, світської та фольклорної музики минулого, вдало поєднує їх з елементами сучасної музичної мови, тим самим продовжуючи розвиток неокласицизму – одного з векторних напрямів музичного мистецтва ХХ ст. Новаторство полягає у включенні до «Урочистої меси» розділів, відсутніх у традиційній структурі жанру, а також незвичній трактовці деяких частин за образним змістом. Завершення твору, разом з попереднім розвитком, окреслюють концепцію твору, актуальну для сьогодення, де драматична історія розп'яття Ісуса продовжується.

Ключові слова: меса, О. Польовий, «Урочиста меса», традиції та новаторство.

Статья посвящена анализу «Торжественной мессы» известного украинского композитора Олега Полевого. Автор произведения, опираясь на многообразные традиции духовной, светской и фольклорной музыки прошлого, удачно сочетает их с элементами современного музыкального языка, тем самым продолжая развитие неоклассицизма. Новаторством является включение в «Торжественную мессу» разделов, отсутствующих в традиционной структуре жанра, а также необычная трактовка некоторых частей по образному содержанию. Завершение произведения, вместе с его предшествующим развитием, обозначает концепцию сочинения, актуальную для нашего времени, где драматическая история распятия Иисуса продолжается.

Ключевые слова: месса, О. Полевой, «Торжественная месса», традиции и новаторство.

The article is dedicated to the analysis of the *Solemn Mass* by a famous Ukrainian composer Oleh Poliovyi. The author of the work, basing on the diverse traditions of spiritual, secular and folklore music of the past, combines them successfully with the elements of the modern musical language, thereby continuing the development of neoclassicism, which is one of the vectorial trends of the XX century musical art. Innovation of the *Solemn Mass* is in the inclusion of the sections absent in the traditional structure of the genre, as well as the unusual treatment of certain parts in figurative content. The completion of the work, together with its previous development, signifies the concept of writing, relevant to the present time, where the dramatic story of Jesus crucifixion is lasting.

Keywords: Mass, O. Poliovyi, *Solemn Mass*, traditions and innovations.

Творчість українського композитора Олега Польового, представника одеської композиторської школи, завойовує популярність серед слухачів різних категорій і регіонів земної кулі. Його регулярні авторські концерти демонструють високий рівень зрілості, а створені ним і виконані в Одесі та Києві хорові концерти на вірші Т. Шевченка свідчать про відкриття нового періоду його творчості. Жанрове коло композицій митця достатньо різнобарвне: у доробку О. Польового – мюзикл для дітей «Зачарований принц», 220 пісень, камерно-вокальних творів, низка фортепіанних циклів і п'єс, хорових кантат для дітей та юнацтва, вокальних циклів, твори для симфонічного, народного та духового оркестрів, у тому числі й камерна симфонія «Слов'янська» з доволі оригінальним інструментальним складом, готово-виборний баян, тріо бандур і струнний оркестр з доданими шумовими. Упродовж останніх років композиторський портфель поповнили духовні твори концертного плану – хорові концерти й «Урочиста меса».

Основна риса творчості композитора – доступність його музики для широких кіл слухачів, що підтверджується концертними успіхами. Уважаємо, що найцінніша якість – бути цікавим як для любителів, не спокушених складною мовою сучасної музики, так і для професіональної композиторської еліти.

ИФЕ

www.etnolog.org.ua

У наш час однією з головних проблем розвитку сучасного музичного мистецтва є співвідношення традицій і новаторства в новостворених композиціях. У подібному ключі нещодавно була написана «Урочиста меса» О. Польового, де органічно поєдналися різноманітні витоки й елементи сучасної музичної мови. Саме тому означене дослідження було присвячено стильовому аналізу «Урочистої меси» та розкриттю її концепції. Мета статті – виявлення приналежності твору до конкретного художнього напрямку й характеристика співвідношення традицій і новаторства.

Для початку – кілька рядків про автора твору. Олег Польовий у 1997 році успішно закінчив Одеську державну консерваторію ім. А. В. Нежданової (нині – Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової) і з того часу активно й плідно проявляє себе в музичному житті Одеси й України як автор творів переважно пісенних, фортепіанних, вокально-хорових жанрів.

Творчість О. Польового стала відома в країнах Європи та Азії завдяки його виступам у близько 1280 концертах як в Україні, так і за кордоном, зокрема в таких країнах, як США, Китай, Велика Британія, Іспанія, Франція, Південна Корея, Чехія, Італія, Туреччина, Болгарія, Росія, Тайвань, Андорра та ін. О. Польовий – лауреат муніципальної премії «Твої імена, Одесо!» та Всеукраїнської премії ім. В. Косенка, кавалер орденів св. Димитрія та князя Володимира II і III ступенів.

О. Польовий продовжує кращі традиції вітчизняної музичної класики – як російської, так і української. Це простежується як у музичній мові композитора, так і в тематиці його творів. Так, цикл хорів *a cappella* на слова Т. Шевченка викликає асоціації з видатними зразками такого жанру, створеними свого часу С. Танєєвим, С. Рахманіновим, М. Леонтовичем, К. Стеценком, Г. Свиридовим. У цьому циклі О. Польовий озвучує вірші поета музичною мовою, наближеною до стилістики українських і російських класиків минулих століть. Композитор не побоявся звернутися до вірша «Тече вода в синє море», свого часу геніально втіленого в хорі Б. Лятошинським. І, варто підкреслити, із честю витримав неминуче зіставлення. Твори О. Польового звучать по-сучасному й пробуджують найкращі почуття.

За елементами музичної мови О. Польовий належить до композиторів-традиціоналістів. Тож природно, що основна стильова риса творчості митця – яскравий мелодизм, типовий для його великих попередників, у чому – величезна перевага творів композитора.

Як відомо, жанр меси виник у Західній Європі й після церковного розколу розвивався впродовж низки століть у річищі католицької, а згодом – і протестантської традиції. Меса зберегла свою популярність і в наш час. У XX ст. видатні зразки жанру (часто з особливими програмними назвами) створили Л. Яначек («Глаголическа меса» з текстом на церковнослов'янській мові), А. Казелла, Ш. Відор, Ф. Пуленк, І. Стравинський, Б. Мартіну («Польова меса), Л. Бернстайн, А. Пярт («Силабічна меса»), К. Дженкінс («Озброєна людина: Меса миру») та ін. До того ж трактовка жанру, як правило, значно відходить від традиції, інколи навіть повністю відсторонюючись від богослужіння. Тож на сьогодні жанр меси не обов'язково належить до духовних творів.

До XX ст. до жанру меси зверталися композитори Західної Європи. Розширення стильових рамок привело до того, що в наш час цей жанр став цікавим для композиторів слов'янського простору.

Відзначимо, що до різноманітних жанрів духовної музики зверталися українські композитори різних поколінь, починаючи від Д. Бортнянського і М. Березовського й закінчуючи сучасними. Жанри духовної музики стають особливо популярними. У них творять Л. Дичко (авторка трьох літургій), В. Рунчак і багато інших. Однак жанр католицької меси не є популярним серед українських композиторів. Із сучасних одеських митців варто згадати Альону Томльонову, яка послуговувалася цим жанром у 2010 році. Тож звернення О. Польового до вищезгаданого жанру виявляється закономірним.

В основу «Урочистої меси» О. Польового було покладено канонічний латинський текст з такими частинами: Kyrie eleison, Gloria, Ave Maria, Alleluia, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

ІМОРЕ

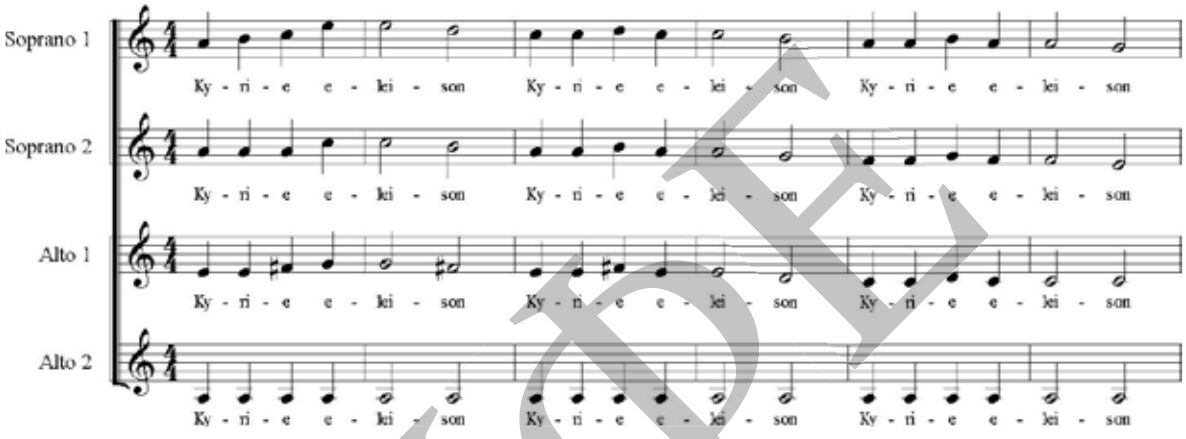
www.etnolog.org.ua

Таким чином, у творі наявні як традиційні для ординарію меси частини («Kyrie eleison», «Gloria», «Sanctus», «Benedictus» (як частина «Sanctus», «Agnus Dei»)), так і ті, що не вкладаються у структуру канонічного зразка («Ave Maria» й «Alleluia»).

Виконавський склад композиції достатньо індивідуальний: чотириголосий дитячий або жіночий хор, два солісти (сопрано), орган і камерний оркестр, до складу якого входять два кларнети, дві валторни, литаври, тарілки, дзвони й традиційна струнна група.

В основу першої частини «Урочистої меси» – «Kyrie eleison» – було покладено два контрастні образи, у результаті чого закономірно виникає форма подвійних варіацій. Перша тема (А) експонується у викладі чотириголосного жіночого хору на слова «Kyrie eleison, Criste eleison» (приклад № 1).

Приклад № 1



Суто діатонічна мелодика з яскраво вираженим кантиленним пісенним характером розвивається плавно, без гострих зіставлень різних тривалостей – лише чвертні й половинні тривалості. Тональна основа проста – *a moll*. Низхідний секундовий рух підкреслює м'якість образу без будь-яких натяків на експресію й гостроту переживання, оскільки перед нами не затримання, а акордові звуки. У партії першого альта в т. 1–3 звук *fis* надає гармонії просвітленого дорійського відтінку. Гармонія позбавлена гострих дисонансів, але насичена м'якими; наявні ясні консонуючі співзвуччя. Однак виникають біфункціональні комбінації завдяки присутності тонічного органного пункту, котрий надає звучанню неординарності, типової для сучасної гармонії. Як результат, формується ліричний, сумний, але світлий, справді молитовний образ: Господь представлений милосердним, милостивим.

Надалі у варіації A_1 жвавий рух шістнадцятими в партіях альтів і віолончелей з багатократною фігурою, що повторюється й асоціюється зі славильними юбіляціями, повертає до характерної прославляючої сфери духовної музики. За цією фігурою слідує друга тема варіацій – В, тобто в межах першої варіації виникає доволі вагомий елемент теми другої групи варіацій. Активність образу підкреслена ударними інструментами – литаврами й тарілками, а також акордами органа і струнних, у зв'язку з чим виявляються драматичні риси, чому сприяє поява *ostinato* в партіях альтів і віолончелей. У XX ст. *ostinato*, замінивши секвенцію, типову в минулих століттях, стала засобом, що драматизував образ. Згадаємо вживання такого прийому в І. Стравинського та С. Прокоф'єва. Таким чином, відбувається драматизація ліричного образу, що, великою мірою, властиво стилю П. Чайковського. За чотири такти вступають і перші сопрано з початковою темою, яка виконується вокалізом на голосну «а» (подібним прийомом співають інші хорові голоси), унаслідок чого формується варіаційний тип розвитку. З одного боку, вокалізація підкреслює ліричні ознаки образу, а з іншого – драматизм збільшується через одночасний контраст утриманого *ostinato* в партіях низьких струнних з підкресленням сильної долі контрабасами й ударними.

ІМФЕ

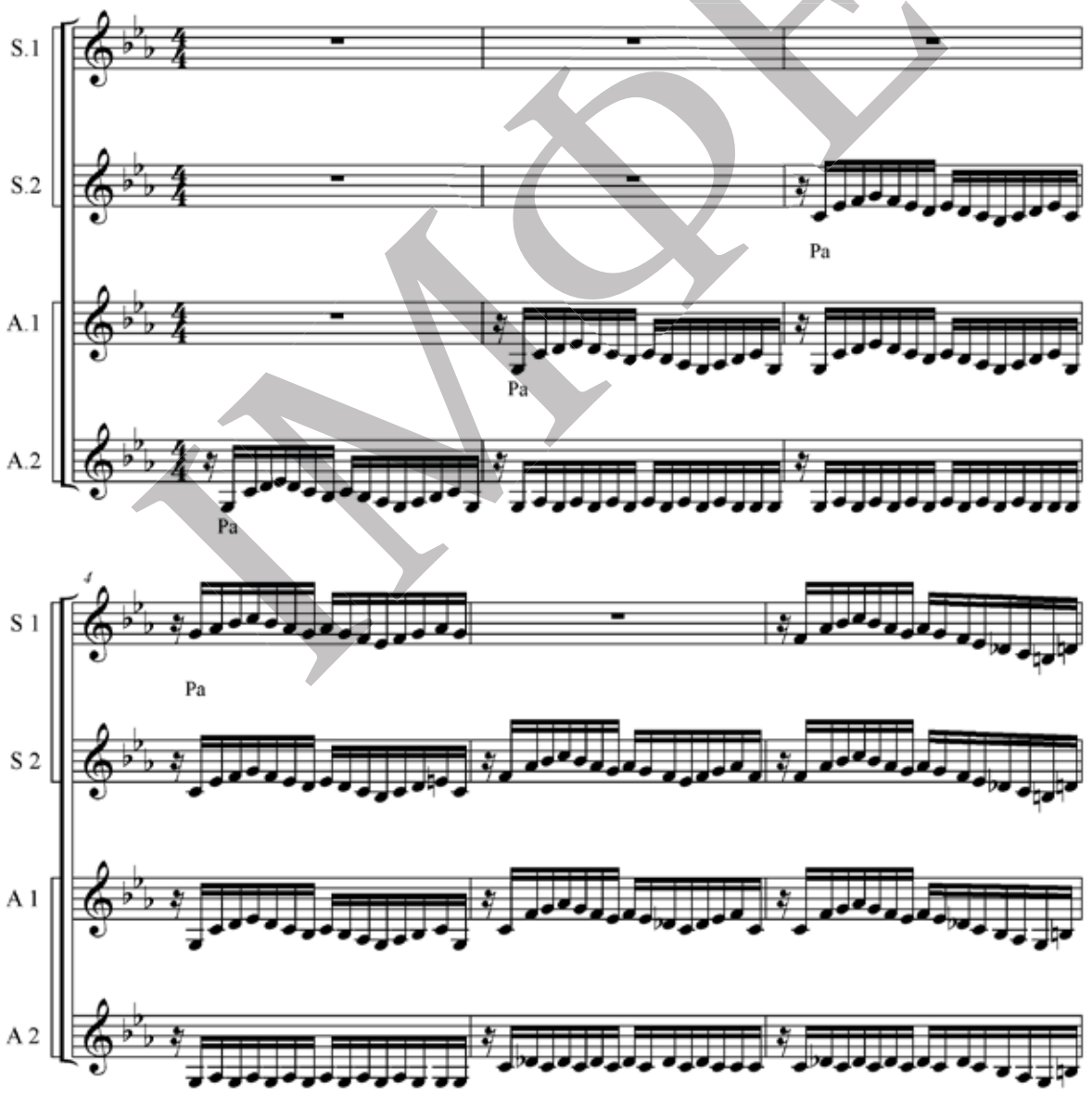
www.etnolog.org.ua

Лінія посилення драматичного розвитку продовжується. Наступна варіація (A_2) вільніша від попередньої, відрізняється новими рисами: у хорі, при збереженій інтонаційній основі, частішає ритмічний рух (переважають восьмі й шістнадцяті), оркестрова фактура насичується тоновими кластерними співзвуччями, що лунають досить м'яко і створюють мальовничий колорит. Остинатна фігура зберігається в партіях означених інструментів, продовжує підтримувати напругу.

Наступна варіація – на іншу тему (B, приклад № 2). Ця група варіацій звучить у драматичному *c moll*. Така тональність вводиться шляхом зіставлення, у результаті чого драматичний початок значно підсилюється. Основна тема зникає. У других альтів, а згодом і в інших хорових партіях, з'являються фігури, схожі з попередньою остинатною: хор виконує їх шістнадцятими на склад «Ра» (у кириличній транскрипції – «Па»). Напруження ще більше зростає. Через юбіляційний характер хорових партій, при акордовій підтримці оркестру з ударними й органом, формується синтетичний образ: прославляюча й драматична образні сфери зливаються в єдиному звучанні.

Завершує варіацію невеличка двотактова каденція в органа з безперервним рухом шістнадцятими.

Приклад № 2



ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

Наступна варіація (A_3) звучить у світлому До-мажорі, де ключову початкову тему доручили солістці (сопрано) з аналогічним текстом у супроводі хору, що співає *mormorando.* Вступ сольного голосу створює ефект просвітлення, тим паче що остинатний рух не припиняється, але напругу підтримують тремолюючі звуки струнних.

Чергова варіація (A_4) не змінює своєї тональності *C dur,* як і не змінює теми, що підтримується видозміненою фактурою (у цьому випадку перед нами тип темброво-фактурних варіацій): голос солістки зливається з партією перших сопрано із силабічним хоровим складом, періодично виникає остинатна фігура в альтів і других скрипок *pizzicato,* у низьких струнних наявна така ж фігура, але у збільшенні, восьмими тривалостями, і також на *pizzicato.* Періодично сильні долі підкреслюються тарілками й акордами органу з м'якими тоновими кластерами. Складається враження, що напруга йде на спад, драматичний початок поступається ліричному.

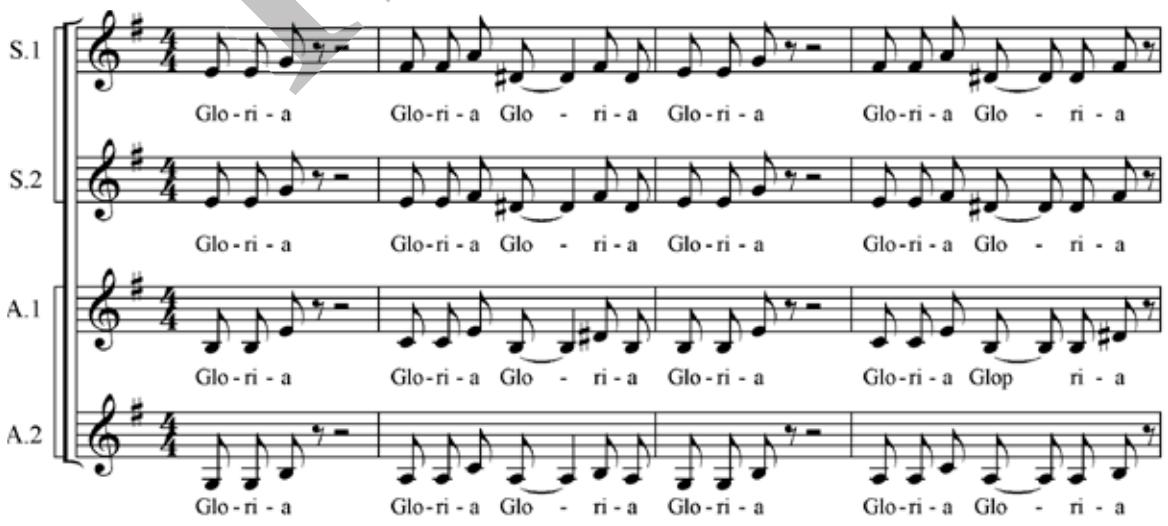
Однак наступна варіація на іншу тему (B_1) знову звучить у драматичному *c moll* з остинатною (можна вважати, лейтмотивною) фігурою в хорі на той же склад «Ра» («Па»). Завершує її та ж каденція в органа з невпинним бігом шістнадцятими, але із заключним витриманим акордом, що зупиняє рух.

Фіналізує першу частину меси останнє проведення основної теми в ля-мінорі, унаслідок чого вона набуває значення репризи (А). Однак сліди пережитих драматичних колізій залишаються: про них нагадують, періодично зринаючи, фігури шістнадцятих у партіях струнної групи оркестру. Традиційне завершення першої частини мажорним тризвуком (з пікардійською терцією), доволі характерне для музики бароко, ускладнюється доданим побічним тоном – секундою (ноною), у результаті чого виникає колористичний м'який кластер. Лірична тема перемагає.

Таким чином, формується структура А A_1 A_2 В A_3 A_4 B_1 А. Завершення частини репризою створює ефект обрамлення й надає формі рис тричастинності. Тема А асоціюється з Господом милосердним, який відповідає прощенням на молитви грішників, звернених до Нього, інша тема – з Господом, караючим, суворим, але, між іншим, оспіваним, прославленим, тобто протесту не виникає. У першій частині меси показана взаємодія цих двох контрастних образів – ліричного й драматичного, а елемент однієї теми наявний у варіаціях на іншу тему, як було продемонстровано вище.

Друга частина «Урочистої меси» – «Gloria» – має тріумфуючий характер, але з яскраво витриманою драматичною сферою. Відкривається «Gloria» соло органа, що написане в стилі поліфонії строгого стилю і створює зосереджено-елегійний настрій з тематизмом, наближеним до українських ліричних пісень. Контрастом до цього слугує вступний хор, що багатократно повторює двотактову фразу зі словом «Gloria» (приклад № 3).

Приклад № 3



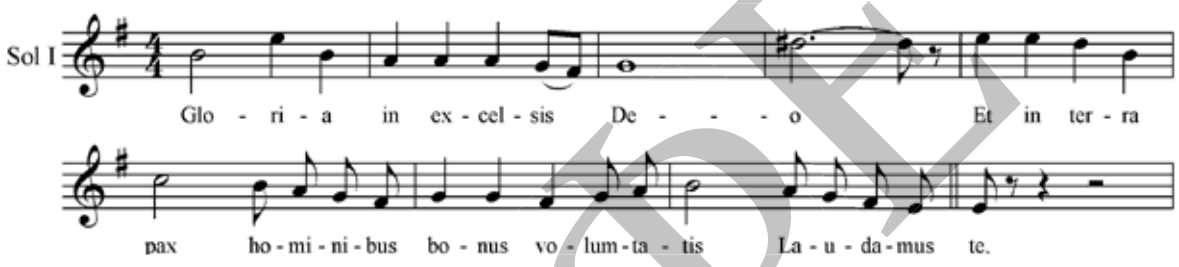
ІМОРТ

www.etnolog.org.ua

Своєрідність цієї фрази полягає в гострій синкопі, що виникає в другому такті теми, й експресивному низхідному стрибку на зменшену квінту. Але саме ритм з низкою дрібних тривалостей, зіставлених із вказаною синкопою, створюють образ, насичений силою та енергією. Гармонічний зворот із квінтсекстакордом II щабля, що переходить у домінантсептакорд, є показовим для музики доби бароко.

Унаслідок постійно повторюваної назви частини (Gloria) виникає не лише мелодико-ритмічне *ostinato*, але й текстове. Цей засіб підсилює драматичну образність. Нарощування відбувається в результаті посилення ролі валторн і включенню кларнета, а потім – і шляхом ускладнення оркестрової фактури з перегуком двох скрипкових партій. Лінія нарощування триває шляхом інтонування основного остинатного мотиву октавою вище в партії перших сопрано. Це проведення є кульмінаційним, після чого розпочинається наступний етап у розвитку другої частини, що ознаменована вступом солістки. Тут солістка інтонує нову тему ліричного характеру з повним канонічним текстом «Gloria» (приклад № 4) на тлі утримуваного хорового *ostinato a cappella*.

Приклад № 4



У наступному розділі твору з'являється новий остинатний мотив у обох партіях альтів, тоді як у партії сопрано інтонуються кантиленні лінії ліричного характеру, наближені до попередньої мелодії солістки. Драматизує образ альтове *ostinato* з гострими дисонансами.

Починається репризний розділ, що значно змінений, порівняно з першою частиною «Gloria». Відкриває його, як і весь твір, те саме соло органа, за яким слідує нова хорова тема з подальшим канонічним текстом «Gloria». У цей самий час у скрипкових і альтових партіях – *tremolo* у високій теситурі, котре асоціюється з м'яким струменіючим небесним світлом. Це прийом, що трапляється в композиторів-попередників доволі часто. Знову звучить хорове *ostinato* першого розділу, тільки вже в однойменному мажорі, через що настає просвітлення, відповідне характеру тексту «Gloria».

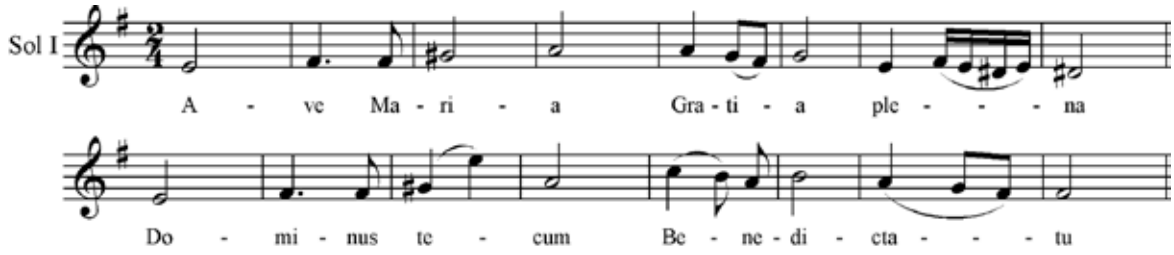
Таким чином, драматургія «Gloria» заснована на контрастному зіставленні ліричних і драматичних образних сфер, вибудована через вільно трактовану трьохчастинну форму. Так само вільно синтезовані строге й вільне письмо, типові для XVI – XVII ст. (привертає увагу діатоніка всіх тем означеної частини), а українська лірична пісенність поєднана з сучасними прийомами розвитку – як по горизонталі, так і по вертикалі. Тож спираючись на традиції, композитор по-новаторському, ускладнено трактує образну сторону «Gloria», зміст якої зазвичай зводиться до прославлення Господа.

Третя частина «Урочистої меси» – «Ave Maria» – не входить до канонічного тексту меси. Це молитва, котру композитор трактує як величну. Вона має доволі сумний, навіть трагічний, характер, притаманний жанру реквієму «Lacrimosa», і повільний темп (Andante). Розпочинається «Ave Maria» оркестровим вступом, де провідну роль відіграє валторна, що виконує яскраву тему, покладену в основу всієї частини. Лінія басового голосу заснована на низхідному хроматичному русі з I до V щабля, котрий використовували композитори доби бароко, починаючи з Я. Свелінка, для висловлення образу страждання. Партії струнних мають фігураційний характер, але деякою виразністю відрізняється партія перших скрипок. Для створення образу має значення й звучання органа.

Солістка починає молитву мелодією (приклад № 5), котра звучала у вступі в партії валторни.

www.etnolog.org.ua

Приклад № 5



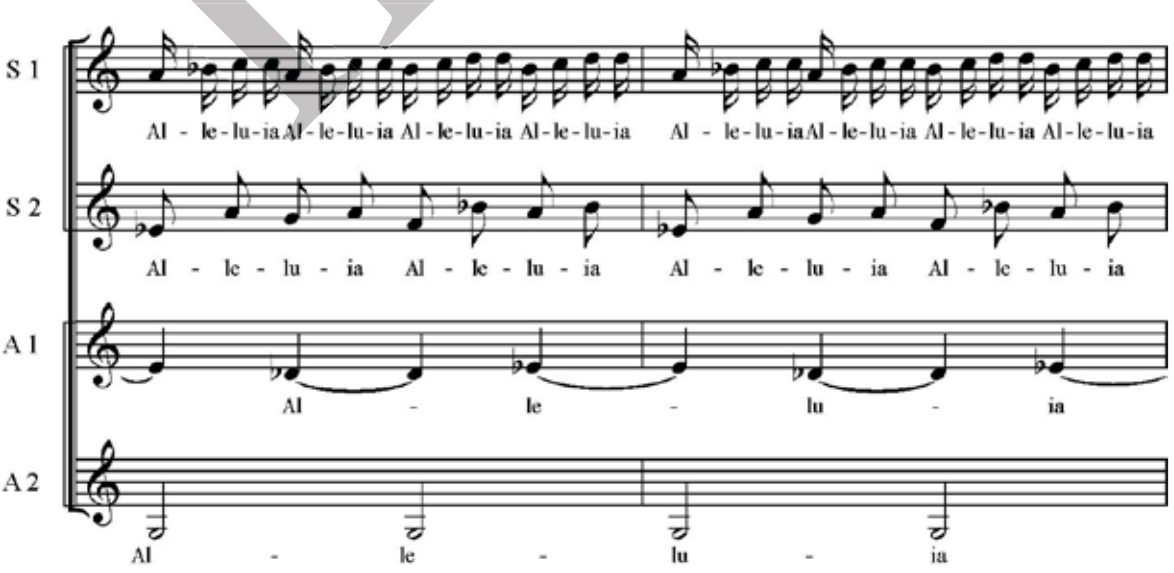
Потім мелодію розвивають перші сопрано на тлі звучання інших хорових партій *mormorando*. Наступний етап розвитку – інтонування мелодії солісткою разом з першими сопранами при гармонічній підтримці інших хорових партій; далі партії діляться. Самостійну роль відіграє валторна, суттєво доповнюючи звукову картину, а згодом – кларнет зі скорботним соло. Означена частина особливо яскраво підкреслює зв'язок твору О. Польового з традиціями музики барокової та класичної епох, але при традиційному типі всіх виразних засобів композитору вдалося створити досить індивідуальну композицію.

Наступна частина – «Alleluia», що також відсутня в канонічній месі як самостійний розділ, написана сучасною музичною мовою, за допомогою якої композитор хоровими й інструментальними засобами демонструє урочисту картину святкового передзвону, типового для православної культури.

Однак незвичність передзвону в месі О. Польового полягає в імітації його хоровими засобами на текст латинського слова, загальноприйнятого в католицькому богослужінні. Таким чином, саме в цій частині найяскравіше відбувається синтез православної й католицької традицій, що властиво сучасній українській культурі, зверненій до Західної Європи.

Яскраво виражений характер прославлення асоціюється й зі дзвонами, відтвореними М. Мусоргським у «Борисі Годунові». Але якщо в російського композитора він утілений за допомогою лише інструментальних засобів, то в О. Польового насамперед хоровими, голоси яких все ж продубльовані інструментами. Схожість із передзвонами, представленими російськими композиторами, наявна й у поступовому підключенні звучання «дзвіночків» більш дрібними тривалостями (восьмими, шістнадцятими) в партіях сопрано з поступовим підвищенням теситури (приклад № 6).

Приклад № 6



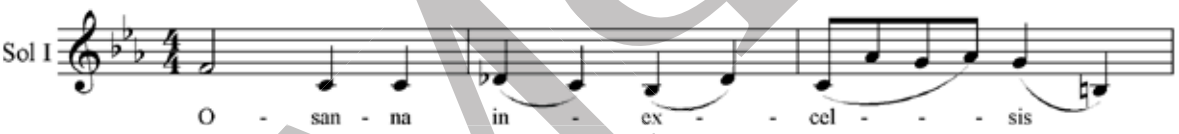
www.etnolog.org.ua

Згодом до імітації звучання дзвонів підключаються кларнети з рухом шістнадцятими тріолями, литаври і струнні (потім – тарілки). Звертають на себе увагу гострі дисонанси (аж до кластерів), що вдало передають звучання дзвонів з обертонами й видаються досить «гострими». На якийсь момент хорове звучання раптом припиняється, лунає соло дзвонів як оркестрового інструменту, до котрого додається виразна мелодія валторн. І знову «хорові дзвони» чергуються з інструментальними. Створюється темброве різнобарв'я шляхом з'єднання різних інструментів. У цій частині композитор доречно використовує *ostinato* в хорових та інструментальних партіях відповідно до власного задуму. Деякі моменти передзвону лунають досить драматично. Означена частина надає всій «Урочистій месі» індивідуальної своєрідності, спираючись на православне богослужіння.

П'ята частина циклу – «Sanctus». Попри очікування (типово «Sanctus» має яскраво виражений славильний характер), вона звучить вельми напружено, інколи навіть драматично. Складається з трьох невеликих розділів. Перший базується на хоровій фактурі гомофонно-гармонічного типу із силабічною вимовою тексту й наближений до жанру хоралу. Традиційна акордика, типова для першої половини XVIII ст., поєднана із сучасними акордами з доданими тонами, що створює терпкі, експресивні кластерні звучання. Орган і розвинуті інструментальні партії (валторни, кларнет, низькі струнні) збагачують партитуру, надають рухливості й динаміки звуковій картині.

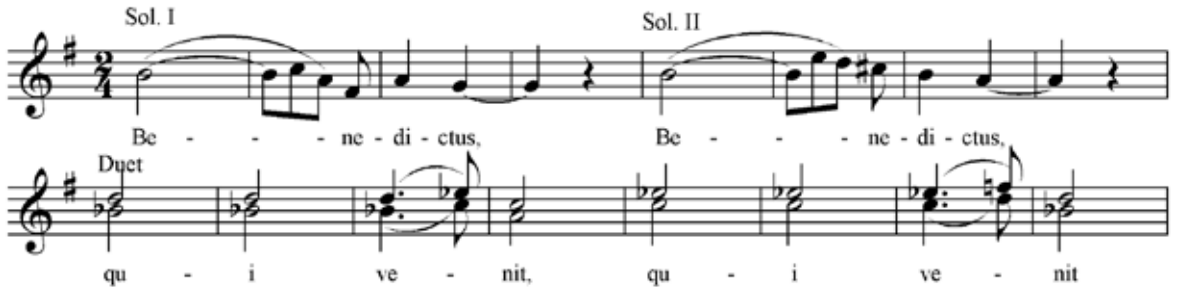
Середній розділ «Sanctus» (ця частина написана в тричастинній формі) – фугато, засноване на темі, типовій для першої половини XVIII ст., котра нагадує суворі мелодії поліфонічних форм в ораторіях Й.-С. Баха та Г.-Ф. Генделя (приклад № 7). Утримане протиставлення підкреслює суворий характер музики цього розділу. Лаконічна кода гучно завершує «Sanctus», сприяючи динамічності всієї частини і «Меси» взагалі.

Приклад № 7



Потім представлено «Benedictus», що, згідно з традицією, має спокійний, піднесений, але водночас сумний характер. Ця частина «Урочистої меси» О. Польового перегукується з «Lacrimosa» його видатного попередника В. Моцарта (наприклад, збігається початковий рух басового голосу). Тональність – *e moll*. В інструментальному вступі провідна роль належить кларнету з його виразною мелодичною лінією, світлий тембр якого відповідає визначеному образу. Важливе значення має підголосок валторн зі «скорботною» низхідною лінією з I до V щабля із включеним хроматичним ходом. У першому розділі цієї частини беруть участь обидві солістки, котрі співають як разом, так і окремо. Виникає чудова, у своїй наївній простоті, мелодія (приклад № 8), що вдало окреслює просвітлений характер «Benedictus». Традиційні засоби – низхідні затримання, оспівування III щабля – звучать свіжо.

Приклад № 8



ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

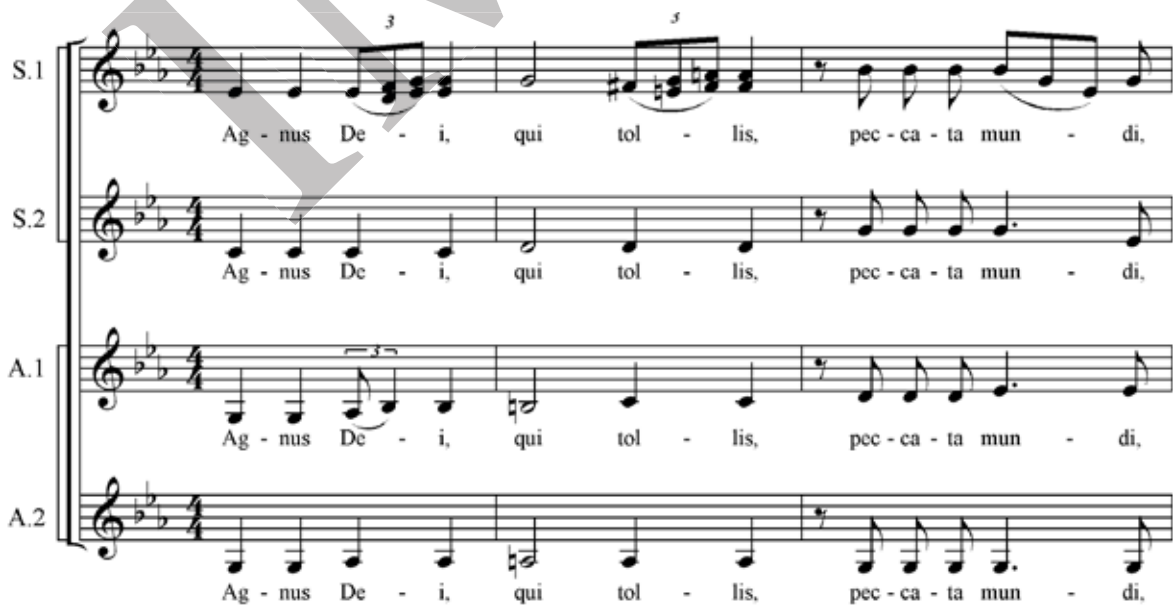
У наступному розділі хор повторює основну тему «Benedictus», яка згодом, на завершення частини, поєднується із солістами, кадансуючи в Соль-мажорі. Однак іноді кластерні колористичні звучання й відступи від норм голосоведення, властивих класицизму, видають «сучасність» композитора.

Завершенням «Урочистої меси», згідно зі структурою жанру, став «Agnus Dei», хоча, усупереч традиції, у цій частині створюється образ, далекий від заспокоєння; навпаки, вона має вельми напружений, драматичний характер, спрямований до трагічної кульмінації-вершини, якою закінчується твір. Структура «Agnus Dei» є тричастинною, з оркестровим вступом, контрастною серединою та значно динамізованою репризою.

Чотиритактовий оркестровий вступ засновано на мелодиці з експресивними низхідними затриманнями в четвертому такті; початок інтонаційно схожий з темою першого розділу й визначає загальний трагічний характер цієї частини. Тональність – до-мінор; мимоволі виникає асоціація з останнім номером «Страстей за Матфеєм» Й.-С. Баха, образно пов'язаним з «Agnus Dei» як останньою частиною жанру меси, хоча завершення бахівського пасіону має трагічно-просвітлений характер, на відміну від твору О. Польового, де просвітлення наявне лише в середньому розділі.

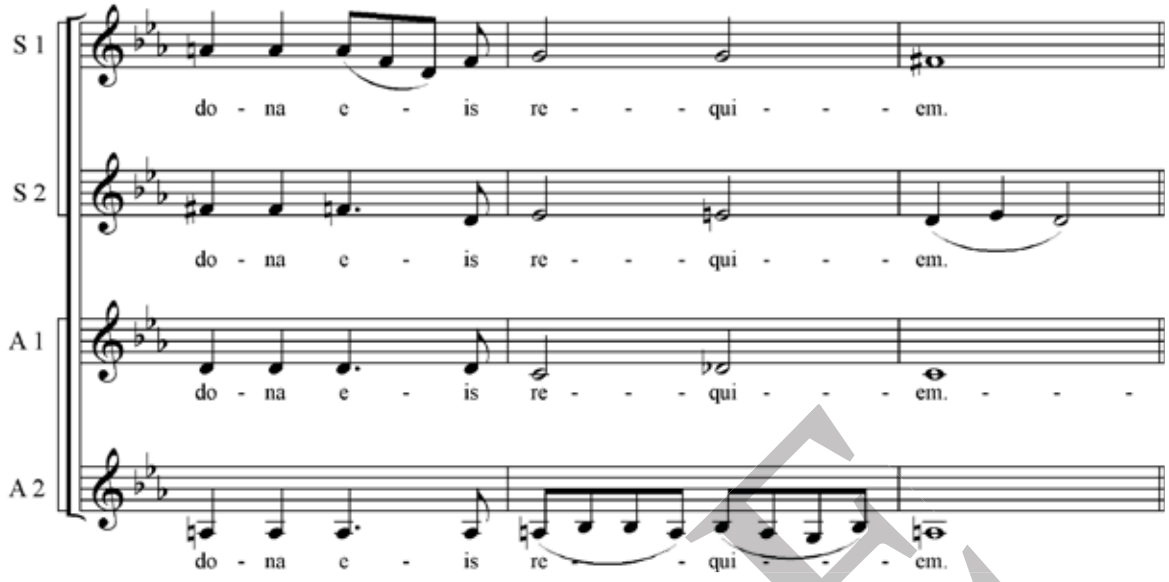
«Agnus Dei» поєднує звичний для О. Польового метод синтезу традиційної акордики, типової для бароко і класицизму, з біфункціональними й кластерними співзвуччями, що надає звучанню сучасності й особливої експресії. Перший розділ (до-мінор) має підвищено драматичний характер, який підкреслюється всіма виразними засобами (терцієве мелодичне розташування першого акорду – мінорного тризвуку, відхилення в тональність субдомінанти, хроматизми в мелодії й у басовому голосі, проведення теми в другому реченні в тональності тоном вище – ре-мінорі з відхиленням в ля-мінор). Оркестрова й хорова фактури (інколи виникає *divisi a 2* у партії перших сопрано) щільні, без участі духових і ударних (приклад № 9). Перший розділ завершується половинним кадансом на домінанті соль-мінору, після якого початок другого розділу ознаменовано зіставленням однойменної тональності – Соль-мажор.

Приклад № 9



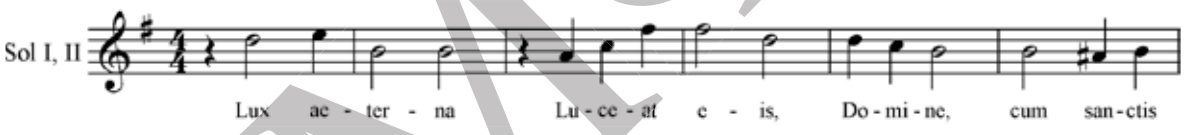
UNDER

www.etnolog.org.ua



Середина тричастинної форми контрастна до крайніх розділів; вона загалом має лірико-просвітлений характер. На тлі тонічного тризвуку з уведеним побічним тоном – секундою (хор виконує *mormorando*) – вступає з піднесено-ліричною темою солістка, тембр якої, за аналогією з тембральними фарбами сопрано, символізує світле начало (приклад № 10).

Приклад № 10



При цьому складається плагальний гармонічний зворот із секундакордом II щабля гармонічного мажору (з типовим щемливим фонізмом малого зменшеного септакорду), оточеного тонікою, характерний, зокрема, для стилю П. Чайковського, що підкреслює сумний характер образу. Водночас висхідний стрибок на збільшену кварту й оспівування хроматичним допоміжним терцієвого тону тонічного тризвуку, з «гірким» відхиленням у тональність II щабля (ля-мінор), надає музиці напруги, нагадуючи про трагічну образну сферу. Суттєве значення має оркестр: солююча валторна перегукується із солісткою, а струнна група (за винятком контрабасів) тремолює, імітуючи, за текстом, струменисте світло й підтримуючи напруженість і драматизм.

Динамічна реприза (до-мінор) завершує як «Agnus Dei», так і всю «Урочисту месу», підсумовуючи розвиток і визначаючи концепцію всього твору. Реприза має яскраво виражений напружений трагічний характер. У ній беруть участь обидві солістки, виконуючи основну тему всієї частини в другій октаві; долучається кларнет у високому регістрі за участю ударних. У результаті, підвищується загальна теситура звучання і значно посилюється динаміка, завдяки чому зростає напруга. Останній акорд – домінантовий тризвук (тобто мажорний у гармонічному мінорі); у результаті, утворюється розімкнення завершального розділу, а з ним – усього «Agnus Dei» і «Урочистої меси» в цілому. Таким чином, історія не завершується розп'яттям Ісуса Христа – вона актуальна і в наступні часи, і в наш час, коли вже народи зазнають своєрідного розп'яття й несправедливість перемагає в цьому світі. Значимість концепції твору композитор підкреслив назвою, що підсвідомо асоціюється з «Урочистою

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

месою» Л. Бетховена. Однак відрізняють месу О. Польового невеликі розміри: її виконання триває трохи більше чверті години, нагадуючи цим «Requiem Canticles» І. Стравинського, названий композитором «кишеньковим» через мініатюрність частин.

Як бачимо, твір О. Польового засновано на традиціях із різноплановими витоками: католицької й православної духовної музики, народної й професійної української та російської музики. Спираючись на традиції, композитор водночас говорить зі слухачами сучасною музичною мовою, не прагнучи до стилізації музики минулого, а органічно поєднуючи елементи музичної мови минулих епох (особливо бароко й класицизму) з властивими особливостями XX ст. У результаті, в «Урочистій месі» яскраво виявляється приналежність до неокласицизму як одного з головних художніх напрямів, типових для минулого століття.

SUMMARY

The article is dedicated to the stylish analysis of the *Solemn Mass*, which has been created recently, however performed successfully for several times, by a famous Ukrainian composer O. Poliovyi, who belongs to Odesa Composers School. The author, basing on multiform traditions of spiritual (both Catholic and Orthodox), secular and folklore music of the past, combines them successfully with the elements of modern musical language, thereby continuing to develop neoclassicism, which has become one of the most significant trends in the XX century musical art. O. Poliovyi main stylish feature is also shown brightly in this work. It is a vivid melodism, so inherent to his great precursors. This is a huge merit of the composer's works. A special brilliance of sound is lended with quite often used clusters in choral parts. Innovation of the *Solemn Mass* is in the inclusion of the sections absent in the traditional structure of the genre (Ave Maria, Alleluia), as well as the unusual treatment of certain parts in figurative content. Interpretation of the choir (junior or female one) is distinctive for a mass genre: the composer uses choir singing with closed mouth at *pa* syllable. Two soloists (soprano) are also a part of the work. A chamber orchestra with the wind and percussion instruments is also of a great importance. Its significance is not limited with the support of the solo and choir parts, but it is supplementing and enriching the emerging images sufficiently. O. Poliovyi synthesizes the lyrical and dramatic image spheres successfully. The latter one is prevailing. The completion of the work, together with its previous development, signifies the concept of writing, relevant to the present time, where the dramatic story of Jesus crucifixion is lasting.

Keywords: Mass, O. Poliovyi, *Solemn Mass*, traditions and innovations.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

УДК 780.614.11(477.51)"19/20"

Олег Васюта
(Чернігів)

БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО ЧЕРНІГІВЩИНИ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМАТИКА КОБЗАРОТВОРЕННЯ

У статті розглянуто особливості розвитку кобзарського мистецтва Чернігівщини на сучасному етапі.

Ключові слова: бандурне мистецтво, ансамбль бандуристів, виховання, традиції, музичення, репертуар.

В статье рассматриваются особенности развития кобзарского искусства Черниговщины на его новейшем этапе.

Ключевые слова: бандурное искусство, ансамбль бандуристов, воспитание, традиции, музицирование, репертуар.

The peculiarities of the Kobzars art current development in Chernihiv region are considered in the article.

Keywords: bandura art, bandura players ensemble, training, traditions, music-making, repertoire.

Стан вивчення кобзарського мистецтва Чернігівщини має власну історію, пов'язану з іменами П. Куліша, М. Лисенка, М. Білозерського, О. Малинки, М. Сперанського та ін. Завдяки їхнім дослідженням стало можливим узагальнення історичної спадковості кобзарства як виду народномузичної діяльності та неповторності чернігівської практики кобзарювання, яка утворила свою систему координат, що, урешті-решт, дозволило не тільки визначити опорні віхи розвитку кобзарства Чернігівщини, але й синхронізувати історію становлення кобзарських шкіл України [2]. Вищезазначене тлумачення актуалізує питання подальших шукань у сфері кобзарського мистецтва України. Приміром, порівняльний аналіз різних систем кобзарювання, здійснений на початку XX ст. М. Сперанським, О. Малинкою, В. Ємцем, Г. Хоткевичем та іншими вченими і практиками бандурного мистецтва, дозволяє нам сьогодні розглядати кобзарювання на Чернігівщині як самостійне оригінальне джерело наукового досліду [12]. У XIX–XX ст. об'єктивні та суб'єктивні чинники розвитку народної творчості на Чернігівщині сприяли формуванню й поступовому виокремленню зі своїми особливостями Ніжинського, Борзнянського, Сосницько-Менського, Козелецького, Остерського, Глухівського, Новгород-Сіверського, Чернігівського осередків кобзарювання.

Імена Остапа Вересая, Андрія Шута, Терентія Пархоменка, Аврама Гребеня, Олександра Корнієвського, Антона Штепи стали певними символами часу, виразниками глибинної за своєю сутністю й неповторністю чернігівської школи кобзарського мистецтва.

Наукова новизна статті обумовлюється пожвавленням дослідницького інтересу до питань кобзарського мистецтва Чернігівщини на сучасному етапі та наявністю важливих культурно-мистецьких акцій. Так, з кінця 80-х років минулого століття на Чернігівщині відбулося п'ять Всеукраїнських фестивалів кобзарського мистецтва «Вересаєве свято» (1988, 1992, 1997, 1999, 2006). У часи активного духовного відродження 90-х років XX ст. було утворено Чернігівське обласне відділення Національної спілки кобзарів України (голова відділення – заслужений працівник культури України В. Іщенко). На початку XXI ст. Чернігівщина перетворюється в потужний центр поширення кобзарського мистецтва в Україні. З 2005 року щорічно проходить велика культурно-мистецька акція «Кобзарський майдан у Чернігові». З 2007-го (один раз на два роки) відбувається Всеукраїнський огляд-конкурс хлопчиків-банду-

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

ристів «Кобзарська юнь України» за безпосередньої підтримки Національної спілки кобзарів України. Чернігівщина стала важливою ареною проведення першого Всеукраїнського фестивалю бандурного мистецтва імені Остапа Вересая (2008). У Чернігівській музичній школі № 1 ім. С. В. Вільконського з 2010 року функціонує перший в Україні відділ бандурного мистецтва, де кобзарство викладається як окремий навчальний предмет. Уперше в історії сучасного розвитку бандурного мистецтва Чернігівщини кобзар-лірник Василь Нечепа отримав звання лауреата Національної премії України імені Т. Г. Шевченка та народного артиста України. Визначною подією кінця першого десятиріччя XXI ст. стало утворення першої професійної Чернігівської капели бандуристів імені Остапа Вересая (керівник – заслужена артистка України Р. Борщ), яка функціонує в складі Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм. З 2010 року пройшло три Всеукраїнські фестивалі-конкурси бандуристів-композиторів. Неповторною ознакою зазначених заходів є те, що це єдиний в Україні фестиваль-конкурс, спрямований на виявлення та підтримку молодих бандуристів-композиторів, які пишуть для бандури [11]. До того ж за останні два десятиріччя значно активізувалися наукові дослідження з проблематики чернігівської кобзарської школи, що знайшло свій вияв у ряді публікацій, зокрема, О. Васюти «Кобзарство та лірництво на Чернігівщині» [4], «Кобзарське мистецтво Чернігівщини» [6], О. Хропатої «Чернігівська бандурна школа XXI століття: тенденції та перспективи розвитку» [15]. У фахових мистецтвознавчих виданнях з'явилася низка наукових публікацій, які засвідчують зростання інтересу до проблем бандурництва на Чернігівщині. До цього розділу можна зарахувати наукові розвідки та статті О. Васюти «Остап Вересай – велика спадщина кобзарства України» [8], «Нашій духовності – кобзарську силу» [7], «Чернігівська кобзарська школа: означення проблеми» [10], «Кобзарство Чернігівщини: пошук новочасної освітньої моделі» [5], «Бандурист Терентій Пархоменко в контексті дослідження української народної творчості XX століття (до 135-річчя від дня народження)» [3], К. Ходарченко «Дослідження кобзарства на Чернігівщині» [14], Н. Барабаш «До історії вивчення кобзарства: фонд Миколи Білозерського» [1] та ін. Неабиякий резонанс мало проведення науково-практичної конференції «Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність» [13], одна із секцій якої, під головуванням академіка І. Ляшенка, працювала в селищі Сокиринці Срібнянського району, де в цей час відбувався третій Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва «Вересаєве свято».

Питанням початкової музичної освіти в галузі бандурного мистецтва було присвячено проведення науково-практичної конференції «Розвиток та популяризація бандурного мистецтва» в рамках Першого міжрегіонального фестивалю кобзарського мистецтва «Бандура дарує натхнення» (Чернігів, 2010 р.).

Проблематику регіонального кобзаротворення сучасного періоду можна подати так:

а) бандурна педагогіка та новітні форми її втілення;

б) пошук тотожних форм поширення бандурного мистецтва.

Аналіз зазначених проблем сприятиме визначенню творчого впливу мистецької та науково-педагогічної діяльності на перебіг процесу кобзаротворення на сучасному етапі музичної творчості Чернігівщини, а також дасть можливість структурувати бандурне мистецтво регіону як явище української музичної культури.

Прикладом новаційної моделі бандурної педагогіки на сучасному етапі кобзаротворення є навчально-педагогічна та творча діяльність, яка здійснюється в початкових спеціалізованих мистецьких учбових закладах, зокрема м. Чернігова, де сьогодні навчається понад 200 юних бандуристів. Учителі-бандуристи використовують сучасні напрацювання музично-педагогічної думки, спрямовані на поєднання індивідуальних і колективних форм музичення. Яскравим прикладом утілення новітніх принципів колективної творчості, яка базується на національно-мистецьких традиціях, є робота зразкового дитячого ансамблю хлопчиків-бандуристів «Соколики» Чернігівської музичної школи № 1 ім. С. В. Вільконського (керівники: заслужений працівник куль-

www.etnolog.org.ua

тури України В. Іщенко, учитель-методист О. Хропата). Ансамбль упродовж останніх двадцяти семи років демонструє високий творчий рівень і є прикладом поширення новітніх напрямів у кобзарському мистецтві Чернігівщини.

Напрями музично-педагогічної роботи колективу акцентують увагу на поступальному характері навчання, який передбачає поетапне нарощення музично-інструментальної та виконавської техніки з оволодінням складнішими формами бандурного виконавства. У колективі підтримується максимальне прагнення щодо виявлення індивідуальних творчих особливостей хлопчиків-бандуристів через сольне виконання та малі ансамблеві музичні форми (дуети, тріо). Важливим засадничим аспектом мистецької діяльності колективу є надзвичайно уважне ставлення до виконавського репертуару. До речі, кожен митець, який має справу з гуртовим бандурним співом, усвідомлює, що на цьому шляху виникає багато проблем. Спокуса легких репертуарних вирішень дуже часто призводить до непоправних втрат у формуванні творчого обличчя колективу, до втрат морально-засадничих, особистісних і, нарешті, ментальних. Репертуарна спрямованість за своїм змістовним і навчально-виховним навантаженням виконує декілька мистецьких функцій, серед яких жанрово-тематична стає чи не найголовнішою щодо оцінки професійної спроможності музичного колективу. До того ж виконавський репертуар, представлений конкретними пісенно-музичними творами, ніби змушує минуле «говорити» із сучасним.

Провідною ознакою навчально-музичної діяльності ансамблю бандуристів «Соколики» є опора на національно-патріотичний репертуар, коли той чи інший пісенний твір стає ціннісним не сам по собі, а лише в контексті завдань щодо процесу формування свідомого ставлення юних музикантів до національних святинь українського народу. Репертуарна палітра ансамблю «Соколики» розмаїта й охоплює різні жанрово-стильові особливості українського музичного фольклору.

1. Козацькі пісні: «Приїхали три козаки», «Отамане, батьку наш», «Розвивайся, зелений байраче», «Прощай, город наш рідненький», «Ой на горі вогонь горить».
2. Чумацькі пісні: «Над річкою, бережком», «Вилітали орли».
3. Рекрутські пісні: «Ой як будуть, моя мати, у рекрути мене брати».
4. Історичні пісні: «Було колись на Вкраїні ревіли гармати», «Ой Морозе-Морозенку», «Чорна хмара з-за лиману», «Поклін тобі, Тарасе», «Дума про Богдана Хмеля».
5. Пісні побутового змісту: «Де згода в сімействі», «На розпутті кобзар сидить», «Музика на весіллі».
6. Лірико-побутові пісні: «Гаю, гаю, зелен-розмаю», «В вишневому саду», «Дивлюся – ой світає», «Ішло дівча лучками», «Кобзарі».
7. Сучасні національно-патріотичні пісні: «На вулиці сурма грає», «Заповідане», «Вперед, соколи», «Україні», «Ой у лісі зеленому».
8. Народні жартівливі пісні: «Та літав комар по лугу», «Та орав мужик край дороги», «Мала баба три сини», «Поженемо сиві воли», «Та туман яром котиться», «Ой лопнув обруч», «Поліська полька», «Ой заграйте, музики», «Весела гулянка».

Із цього приводу лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, народний артист України В. Нечепа, зокрема, наголошує: «Треба жити, треба працювати, треба творити і підносити нашу пісню, яка тримає на своїх могутніх крилах нашу рідну Україну» [9].

У навчально-виховній роботі з колективом постійна увага приділяється ознайомленню юних бандуристів з козацькими традиціями та народними ремеслами Чернігівщини (ансамбль «Соколики» – постійний учасник обласних та міських виставок народної творчості, відвідує традиційні осередки народних ремесел у Ріпкинському, Срібнянському, Менському та інших районах області). Отримавши статус окремої сотні джур Чернігівського округу громадської організації «Козацтво Запорозьке», колектив став учасником багатьох обласних та Всеукраїнських національно-патріотичних акцій у визначних центрах козацької культури України, зокрема в Батурині та Каневі. Під час літніх канікул учасники ансамблю беруть участь у постійно діючо-

www.etnolog.org.ua

му «Кобзарському майдані» в Центральному парку культури і відпочинку міста Чернігова. Ансамбль має напрацювання в національно-патріотичному вихованні молоді, активно розвиває прямі творчі контакти зі спорідненими колективами з різних міст і селищ України – Львова, Миколаєва, Донецька, Одеси, Ялти, Івано-Франківська, Славутича, Стритіва тощо.

Від часу свого заснування ансамбль став дипломантом Всеукраїнського фестивалю «Хортиця» (Запоріжжя, 1991 р.), дипломантом Міжнародного фестивалю дитячої творчості «Золота бджілка» (Білорусь, 2004 р.). Хлопчики-бандуристи здійснюють активну просвітницьку діяльність, беруть участь у різноманітних мистецьких заходах: Міжнародному літературно-мистецькому святі «В сім'ї вольній, новій» (Чернігів, 1992 р.); Всеукраїнському фестивалі кобзарського мистецтва «Вересаєве свято» (Сокиринці, 1992, 1997, 1999, 2006 рр.); урочистому зібранні Кобзарської світлиці в Українському домі (Київ, 1996, 1998 рр.); Всеукраїнській науковій конференції слов'янської писемності (Чернігів, 2000 р.); заключному концерті Всеукраїнського фестивалю кобзарського мистецтва імені Г. Китастого (Київ, 2000 р.); концертах до ювілейних дат видатних кобзарів України О. Вересая, Є. Адамцевича в Національній філармонії України (Київ, 2003 р.). «Соколики» виступали разом з найкращими художніми колективами Чернігівщини на сцені Національного палацу «Україна» у творчих звітах: «Мистецтво Сіверського краю» (2000), «Мелодії Зачарованої Десни» (2003). Вихованці колективу О. Козянко, Р. Пінчук, В. Бондар, О. Матвієнко, Є. Йовенко, Д. Хропатий, Я. Немеш, М. Медведєв та інші стали лауреатами всеукраїнських конкурсів юних виконавців та стипендіатами Чернігівського міського голови.

Дитячий ансамбль бандуристів «Соколики» здійснив культурно-мистецьку акцію «З берегів Десни до славної Хортиці» (2005). Метою акції стало вшанування пам'яті загиблих воїнів та творчі зустрічі з ветеранами Другої світової війни.

У рамках акції відбулося покладання квітів на могилу Невідомого солдата біля Вічного вогню в Чернігові, Києві, Черкасах, Кіровограді (нині – м. Кропивницький), Запоріжжі, Дніпропетровську (нині – м. Дніпро), Полтаві. Колектив також став учасником VI Всеукраїнського дитячо-юнацького фестивалю-конкурсу українського мистецтва «Барвистий віночок 2005» (Дніпропетровськ, володар Гран-Прі фестивалю) та V Всеукраїнського фестивалю дитячо-юнацького виконавського мистецтва «Акорди Хортиці» (Запоріжжя, лауреат конкурсу). Саме завдяки плідній і багаторічній діяльності ансамблю бандуристів «Соколики» 2005 року в Чернігові відбувся перший міжрегіональний дитячо-юнацький фестиваль кобзарського мистецтва «Кобзарський майдан у Чернігові» [5]. Більше двохсот хлопців і дівчат України, які пов'язали свою долю з кобзою та бандурою, продемонстрували своє мистецтво численним шанувальникам народної культури. У фестивалі взяли участь капели бандуристів і окремі виконавці з Миколаєва, Києва, Славутича, Одеси, Чернігова, а також учні Стритівської вищої школи кобзарського мистецтва. Під орудою голови Національної спілки кобзарів України, професора, народного артиста України Володимира Єсипка та професора Київського національного університету культури і мистецтв кандидата мистецтвознавства Надії Брояко відбувся диспут з питань кобзарського мистецтва України на сучасному етапі.

Ансамбль бандуристів «Соколики» Чернігівської музичної школи № 1 ім. С. В. Вільконського є активним виразником новітніх тенденцій у кобзарському мистецтві древньої Чернігівсько-Сіверської землі, що знайшло свій вияв у таких реаліях музично-виховного процесу:

1) діяльність ансамблю стала першим прикладом колективної творчості хлопчиків-бандуристів у новітній історії Чернігівщини;

2) у музично-виховному процесі глибоко поєднуються індивідуальні й гуртові форми творчого самовдосконалення учнів-бандуристів;

3) провідна роль в організації навчального процесу належить репертуару, сформованому на кращих зразках українського музичного фольклору;

www.etnolog.org.ua

4) використання різних форм і методів концертної та культурно-громадської діяльності колективу засвідчує запровадження системного підходу до виховного процесу молоді на засадах патріотизму й поваги до історичної спадщини українського народу.

Принципово новим є застосування художньо-ментального підходу в роботі з хлопчиками-бандуристами, що створює додаткові можливості в системному й багатовекторному навчально-виховному процесі в галузі бандурного мистецтва, та виявлення його педагогічного соціально-культурного потенціалу. Відмінним також є застосування комплексного підходу у фаховому вихованні з подальшою екстраполяцією його результатів у музично-педагогічну площину, що створює новий бандурно-виховний тезаурус Чернігівщини.

У формуванні навчально-виховного процесу ансамблю хлопчиків-бандуристів визначено такі важливі особливості: креативність пошуку індивідуального репертуарного стилю, наявність власної позиції в національно-патріотичному вихованні, інтеграційний характер виховних музично-педагогічних дій (участь у конкурсах, фестивалях, громадському житті України), прагнення досягти кращих творчих результатів, спрямованих на художній розвиток хлопчиків-бандуристів.

Узагальнення досвіду роботи зразкового дитячого ансамблю «Соколики» сприяє висвітленню тенденцій у бандурному мистецтві Чернігівщини новітньої доби.

1. *Барабаш Н. О.* До історії вивчення кобзарства: фонд Миколи Білозерського / Н. О. Барабаш // Проблеми педагогіки мистецтва. – Ялта, 2007. – Вип. 2. – С. 3–5.
2. *Ваврик О.* Кобзарські школи в Україні / О. Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 202 с.
3. *Васюта О.* Бандурист Терентій Пархоменко в контексті дослідження української народної творчості XX століття (до 135-річчя від дня народження) / О. Васюта // Мистецтвознавчі записки. – Київ, 2008. – Вип. 13. – С. 180–186.
4. *Васюта О.* Кобзарство та лірництво на Чернігівщині : науково-допоміжний бібліографічний покажчик / О. Васюта. – Чернігів, 2001. – 64 с.
5. *Васюта О.* Кобзарство Чернігівщини: пошук новочасної освітньої моделі / О. Васюта // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. – Київ, 2009. – Вип. XXIII. – С. 351–359.
6. *Васюта О.* Кобзарське мистецтво Чернігівщини : науковий посібник / О. Васюта. – Чернігів, 2002. – 31 с.
7. *Васюта О.* Нашій духовності – кобзарську силу // Урядовий кур'єр. – 2000. – 11 трав. – С. 10.
8. *Васюта О.* Остап Вересай – велика спадщина кобзарства України // Тези до науково-практичної конференції. – Київ, 1997. – С. 8–9.
9. *Васюта О.* Пісня, що стала долею / О. Васюта // Літературна Україна. – 2000. – 7 груд.
10. *Васюта О.* Чернігівська кобзарська школа: означення проблеми / О. Васюта // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2009. – № 4. – С. 80–84.
11. Матеріали науково-практичної конференції «Розвиток та популяризація бандурного мистецтва». – Чернігів, 2015. – 94 с.
12. *Підгорбунський М.* До проблем дослідження історії кобзарського мистецтва / М. Підгорбунський // Мистецтвознавчі записки. – Київ, 2005. – Вип. 8. – С. 152–154.
13. Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність // Тези до науково-практичної конференції. – Київ, 1997. – 53 с.
14. *Ходарченко К.* Дослідження кобзарства на Чернігівщині / К. Ходарченко // Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. – Київ, 2005. – С. 115–123.
15. *Хропата О.* Чернігівська бандурна школа XXI століття: тенденції та перспективи розвитку : науково-популярне видання / О. Хропата. – Чернігів, 2009. – 45 с.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

SUMMARY

General peculiarities of the bandura art current development in Chernihiv region, new approaches to national and patriotic upbringing are considered in the article. The expediency of their application in the musical, pedagogical activities and professional musical education of the boys, playing on bandura, is proved. The main part of the study is devoted to the elucidation of the features of the creative work of Chernihiv exemplary children's *Sokolyky* ensemble of the boys, playing on banduras. They consist in a considerable widening of the musical bandura performing repertoire, use of various forms and methods of professional and educational work perfection.

The development of the artistic thinking of the bandura collective participants is based on the nationally considered repertoire, where historical and modern traditions of kobzarstvo are organically combined. The mentioned approaches are aimed to stir up the creative self-expression of the boys, playing on banduras, stimulate them to artistic self-realization through the participation in contests and festivals of bandura art *Kobzar Youth of Ukraine*, *Bandura Gives Inspiration*, *Veresay Holiday*, *Kobzarskyi Maidan in Chernihiv*. Creative work of the children's collective is directed both to the improvement of the quality of their artistic activity results, and to the rise of the level of musical works of Chernihiv region of the given period.

Materials, proposed in the article, will be useful for bandura-playing teachers, who work with musical collectives, the researchers of kobzar art of Ukraine.

Keywords: bandura art, bandura players ensemble, training, traditions, music-making, repertoire.

УДК 7.031.4+7.05](477)

Юрій Одробінський, Олена Жидких
(Миколаїв)

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФУНДАМЕНТ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ УКРАЇНИ

У статті розглянуто роль народного мистецтва в українській культурі та сучасному дизайні. Досліджено актуальність історичної спадщини в контексті глобалізаційних світових процесів. Проаналізовано конкретні прояви традиційності у вітчизняному дизайні архітектури, моди, реклами. Розглянуто активність окремої наукової дисципліни – етнодизайну – як напряму дизайнерської діяльності. Охарактеризовано основні стратегії розвитку традиційного дизайну, його перспективи та проблеми.

Ключові слова: дизайн, етнодизайн, декоративно-прикладне мистецтво, традиційний дизайн, народне мистецтво, глобалізаційний дизайн, сучасний дизайн.

В статье рассмотрена роль народного искусства в украинской культуре и современном дизайне. Исследована актуальность исторического наследства в контексте глобализационных мировых процессов. Проанализированы конкретные проявления традиционности в отечественном дизайне архитектуры, моды, рекламы. Рассмотрена активность отдельной научной дисциплины – этнодизайна – как направления дизайнерской деятельности. Охарактеризованы основные стратегии развития традиционного дизайна, его перспективы и проблемы.

Ключевые слова: дизайн, этнодизайн, декоративно-прикладное искусство, традиционный дизайн, народное искусство, глобализационный дизайн, современный дизайн.

The folk art significance in Ukrainian culture and modern design is considered in the published work. The urgency of the historical heritage in the context of globalization world processes is investigated. Specific features of tradition in Ukrainian design of architecture, fashion, advertising are analyzed. Ethnodesign as a separate branch of science and a trend of design work is conside-

www.etnolog.org.ua

red. The main strategies of the traditional design development, its prospects and problems are characterized.

Keywords: design, ethnodesign, applied and fine arts, traditional design, folk art, globalization design, modern design.

Постановка проблеми. Культурна спадщина кожного народу, у тому числі й українського, містить досвід та ідеї, що збагачують цивілізаційний спадок і мистецтво багатьох поколінь. В історії художньої культури народне мистецтво посідає особливе місце. Воно виступає індикатором традицій і світосприйняття різних народів. На сьогодні народне мистецтво є могутнім і цінним матеріалом для створення нових технологій проектування в дизайні. Розвиток його традицій та інтеграція різних форм мистецтва в сучасний дизайн і є темою нашого дослідження.

Актуальність дослідження обумовлена узагальненням досвіду архітекторів і дизайнерів таких європейських країн, як Англія, Німеччина, Франція та інших, котрі зуміли не лише акумулювати традиційне самобутнє мистецтво в сучасні арт-об'єкти, але й вирішити проблему новаторства в такому мистецтві, зберегти його як ціннісний орієнтир сучасної культури відповідно до соціального й технологічного розвитку суспільства.

Аналіз розвитку декоративно-прикладного мистецтва в останні десятиліття дозволив виявити в творчості вітчизняних дизайнерів риси традиційності та національної своєрідності. Однак сучасні процеси глобалізації, активної європеїзації, стирання культурних кордонів негативно впливають на розвиток традиційних цінностей у дизайні. Також гостро постає питання співзвуччя традиції та новаторства в сучасному вітчизняному мистецтві.

Саме тому нині вже формується необхідність виявлення оптимальних умов розвитку мистецтва й дизайну в тісному зв'язку з національною традиційною культурою, яка б визначила еволюційні шляхи розвитку сучасного дизайну в цілому.

Взаємопов'язаність нашої дослідницької проблеми з важливими питаннями інших наук. Особливе місце в теорії дизайну належить проблемі її співвідношення з іншими науковими дисциплінами. Дослідники дизайну висловлюють протилежні погляди, в основу яких закладено власні світогляди, ставлення до культури, мистецтва, технічного прогресу. Це привело до того, що ще з початку XX ст. дизайн постійно зміцнював зв'язки із психологією, народно-прикладним мистецтвом, культурологією, архітектурою, соціологією та іншими науками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання нашої проблеми. Важливість українських традицій народного мистецтва в сучасних об'єктах дизайну дедалі більше привертає увагу дослідників, проте сьогодні лише розпочато роботу з вивчення цінних для сучасного дизайну джерел традиційного мистецтва. Окремі питання із цієї теми розглянуто в роботах Л. Соколюк [5], В. Бітаєва [9], С. Прищенко [14], Г. Юрченка [4], І. Юрченка [10], В. Даниленка [13], І. Дутчака [11], Л. Оршанського [2] та ін.

Метою нашої публікації є виявлення ролі українського народного мистецтва у зв'язку із формуванням нових ціннісних культурних значень у дизайні.

Об'єктом дослідження є розгляд українського народного мистецтва як фундаменту сучасного дизайну.

Виклад основного тексту статті. Матеріальне й духовне багатство кожної нації – це народне мистецтво, унікальне, різноманітне, що становить основу української культури. Віками воно зберігало морально-ціннісні ідеали нашої культури і накопичувало досвід колективно-індивідуальної художньої творчості. Національна стилістика й художня образність, розвиваючись, досягли високих стандартів художньої якості, увібравши найкращі традиції та смаки українського народу і зробивши їх культурно-духовними носіями.

ЧАСОПИС

www.etnolog.org.ua

Сучасні вітчизняні дизайнери шукають у найбагатшому арсеналі народного мистецтва автентичні риси, що сьогодні набувають особливої актуальності. Найбільший інтерес фахівців викликають ті галузі народної творчості, що націлені на створення естетично-практичних властивостей об'єктів матеріального середовища. Відшліфовані століттями об'єкти українського народного мистецтва успішно поєднують у собі естетичні, функціональні, ергономічні та технологічні властивості.

Саме тому великої популярності в Україні набуває етнодизайн – «проектна діяльність зі створення сучасних форм матеріального середовища з використанням традиційних елементів культури певного етносу» [9, с. 39]. Варто погодитись із Л. Оршанським, який наголошує, що етнічний дизайн – це мистецька течія, котра виникла як альтернатива до технократизму сучасного життя і зумовлена прагненням зберегти самобутність народної культури [9, с. 39].

Сучасні дизайнери дедалі частіше у своїх роботах акцентують увагу на національній колірній гамі, символах, формах і мотивах, черпають із традиційної народної культури натхнення для проектів. Такий підхід дозволяє ефективно акцентувати свої роботи і робити їх привабливими для споживача.

У традиційній народній архітектурі дизайнерів цікавить передусім організація простору, використання потенціалу природних ресурсів. Зарубіжні архітектори (зокрема австралієць Юрій Трой) цікавляться українськими традиційними хатами, які, на їх думку, дуже сучасні. Поєднання з краєвидом, з природним довкіллям є особливою ознакою української архітектури. І в цьому плані вона тісно переплітається із сучасною науковою дисципліною – екологічним дизайном.

Сучасний розвиток українських міст та сіл вимагає гармонізації життєдіяльності суспільства з природою. Насамперед мова йде про зміну філософії життя людини, в основу якої мають бути покладені культурні й духовні традиції та настанови щодо збереження соціально-екологічної цілісності середовища існування [7, с. 403]. Саме тому вітчизняний дизайн, зокрема архітектурний, має трансформуватися в межах глобальних дизайнерських інновацій початку третього тисячоліття. Традиційність української хати в такому підході виявляється ідеальним джерелом технічно-естетичних концепцій, що мають стати основою, універсальними ідеями, яскравими прикладами переосмислення та розвитку народного мистецтва в контексті новітньої архітектури. Вітчизняні дизайнери найчастіше використовують такі елементи культурних традицій, як вибір натуральних матеріалів, стилізація інтер'єрів, де етнічні елементи мистецьки залучаються до формування національного колориту (дерев'яні меблі, натуральні бавовняні ковдри, килими з народними орнаментами), чітка природна колористика, зокрема білі, бежеві, блідо-блакитні відтінки (в поєднанні з яскравими акцентами зеленого, синього, червоного, жовтого кольорів). Етнічна тема в рамках екодизайну розглядається теоретиками та дизайнерами як один з кодів встановлення зв'язку людини з природою в ситуації формування «нової віртуальної природності».

На сьогодні слова про національну самосвідомість, відродження національної культури України звучать дуже часто. Масові заходи, пов'язані з певними моментами історії нашої країни, етнічні й фольклорні фестивалі, конкурси етнічної моди – усе це відбувається щорічно в багатьох регіонах нашої країни і одержує державну підтримку. Українські модельєри у своїх колекціях одягу, взуття, різних аксесуарів творчо переосмислюють національні мотиви і вдаються до їхнього художнього втілення в різних формах сучасних виробів. Художники від моди сміливо використовують у новій якості форми давнього національного одягу, їх структурне поєднання, стилістику, орнаментальні мотиви та інші етнічні ознаки.

Так створюється й модний одяг від дизайнерів Юлії Магдич, Анни Козак, Христини Рачицької, Любці Чернікової та ін. Одяг від Х. Рачицької набув стрімкої популярності в Україні та за кордоном. У її барвистих твореннях красуються Тіна Кароль, Джамала, Марія Бурмака, Влада Литовченко та інші відомі українки. Дизайнери

www.etnolog.org.ua

роблять акцент на етнічних орнаментах, якими вдало декорують вбрання з льону, шерсті, кашеміру, вельвету. Дизайнер Лілія Братусь характеризує прояви народного мистецтва в сучасному дизайні так: «Останніми роками зацікавлення одягом українського виробництва та попит на нього лише зростає, що особисто мене дуже тішить. Я часто спостерігаю появу нових брендів, що випускають одяг з елементами етно, особливо вишиванки. Нарешті можна знайти цікаву стильну вишиту сорочку будь-якої ціни та якості. Водночас, як на мене, цей бум уже проминув свій пік, і тепер ця тема трохи йде на спад. Через певний час на ринку залишаться лише найсильніші та найцікавіші» [8].

Один з перспективних напрямів, де вітчизняні дизайнери застосовують етнокультурні мотиви, – це створення упаковки та етикеток для продуктів харчування. Для цього регулярно використовують елементи народного мистецтва, щоб наголосити на екологічній безпеці і традиційній технології виготовлення товару, а також – на етнічній приналежності продукту. Це, зокрема, зображення соняшників, стилізованих криниць, калини, селянських хат, національного вбрання тощо. Ми можемо побачити на упаковках для напоїв зображення українського козака з деталізацією національного вбрання, подарункову упаковку з деревини (для спиртних напоїв) у вигляді возу, що його тягне віл, тощо. Л. Закалюжна визначає основні риси українського графічного зображення як «прагнення до статичних композиційних рішень, широке використання принципу нюансу, втілення естетики народної творчості (декоративність, детальність, вільні обриси, характерні для набійки), оптимістичне сприйняття дійсності, м'якість, теплота, жартівливість образів» [7, с. 19]. І варто з нею погодитися!

Активний розвиток етнодизайну підтримує як держава, освітні установи, так і окремі спонсори, активісти, завдяки чому цей напрям популяризується та розвивається. Підтвердженням цього є щорічний Міжнародний конгрес із етнодизайну (Дніпро), у роботі якого беруть активну участь представники декоративно-прикладного мистецтва з усієї України та гості з Ізраїлю, Польщі та Німеччини. У 2017 році предметом національної гордості конгресу став петриківський розпис, включений до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО [3]. Київський національний університет культури і мистецтв також активно сприяє розвитку вітчизняного етнодизайну, виступивши організатором Всеукраїнської науково-практичної конференції «Етнодизайн в контексті інновацій XXI століття», на якій гості ознайомлювалися з новітнім досвідом у сфері дизайну і його сучасними тенденціями. «Такі заходи дуже необхідні, адже допомагають студентам, викладачам і науковцям йти крок у крок із технічними новинками, знаходити нові ідеї та створювати унікальні проекти», – зазначала професор В. Соломатова [6].

Сучасний український дизайн виходить на новий щабель розвитку, стає простором, у якому кожен може реалізувати потребу у створенні гармонійного середовища. Це певна взаємоадаптація традицій і новаторства. Сьогодні дизайн матеріалізує культурний вимір історії, пристосовуючи модерне до традицій народної культури. На перший план виходить гармонія комбінування природно-традиційного із художньо-технологічним. Дизайн не лише створює предметно-просторові форми, але й (з їхньою допомогою) впливає на ставлення до них людей.

В умовах сьогодення український дизайн знаходиться в пошуках сумісності інтенсивної модернізації та культурної спадщини. З одного боку, основна проблема полягає у співвідношенні модернізаційного відновлення, а з другого – ціннісної наступності. Саме тому архіактуальними сьогодні стають стратегії розвитку дизайну, які виконують нові соціокультурні функції, що беруть за основу модель «традиція–інновація». Розглянемо ці стратегії, які, до речі, розвиваються паралельно.

Перша стратегія полягає у відтворенні в структурі дизайн-середовища певних традиційних функцій, якостей життя, побутових і художніх цінностей, стилів і способів життя, що були властиві нашій культурі впродовж існування багатьох поколінь і нині набули нового змісту. Інтеграційна взаємодія українського народу з європейським

ЧИТОРГ

www.etnolog.org.ua

світом актуалізувала потребу в культурній ідентифікації, а також викликала особливий інтерес до історично-культурних традицій. У зв'язку із цим питання визначення ролі етноспадщини як складової проектної культури в умовах формування відносин *традиція – інновація* набуло нового змісту. У сфері практичного розвитку дизайну чільне місце посіли аспекти етнокультурної ідентичності та традицій.

Взаємоадаптація сучасного вітчизняного дизайну з історико-культурними надбаннями передбачає здатність створювати, концентрувати, експонувати та підсилювати накопичений «мистецький капітал». Народне мистецтво використовується в дизайні як першоджерело: базові цінності народної прикладної творчості стають основою стратегічних еволюційних програм дизайну.

Інший стратегічний розвиток – глобалізаційний. Наразі техногенна культура переживає ідеологічну кризу, тому актуалізується звернення до культурних джерел у пошуках світоглядних установок та духовних цінностей. Глобалізаційні тенденції в сучасному суспільстві спричинили, з одного боку, прагнення до самовираження за рахунок пошуку художніх образів, що розкривають духовні традиції нації, а з другого – визначили процес синтезу і взаємозбагачення культур різних етносів з метою успішної інтеграції у світовий простір.

Тут український дизайн перебуває в пошуках гуманізації проектної культури на основі зближення з творчістю взагалі, успадкуванням художньо-традиційних цінностей інших культур. Всесвітні глобальні процеси впливають на всі країни, які, незважаючи на опір, змушені так чи інакше ідентифікуватися з глобальною системою, а також увібрати нові образи, прийняти нові орієнтири. З одного боку, незаперечними перевагами такої стратегії є збагачення вітчизняного дизайну кращими надбаннями всесвітньої народної культури, а з другого – можливість інтегрувати власні культурні надбання у світовий дизайн.

По-перше, завдяки динамічному розвитку тенденцій етнодизайну на території багатьох країн світу, де Україна – не виняток, з'явився активний діалог традиційних народних культур із взаємопроникненням надихаючих ідей та їх творчим перевтіленням. По-друге, глобалізаційний розвиток часто супроводжується культурною агресією, яка, за допомогою сучасних інформаційних технологій, дає можливість здійснювати контроль над національною, локальною, культурою. А це в свою чергу може позбавити народне мистецтво історичної самобутності.

Розвиток культурної ідентичності вітчизняного дизайну передбачає, з одного боку, проникнення проектної свідомості в традиційну етнокультуру, а з другого – його відкритість до сприйняття цінностей інших цивілізаційних надбань.

Культурна спадщина кожного народу, у тому числі й українського, містить досвід та ідеї, що збагачують життя багатьох поколінь. Вона свідчить про високу культуру, традиції, життя народу, про його світосприймання. Насамперед, окремий елемент народної культури – орнамент – зміг пов'язати інформаційні технології і мистецтво, став рухливим елементом культури, визначив можливості розвитку традицій у сучасному вимірі.

Нині існує стійкий інтерес фахівців до тих галузей народної творчості, які спрямовані на створення практично-естетичних властивостей об'єктів матеріального середовища. Цей інтерес значною мірою зосереджений в області дизайну, об'єкти якого поєднують у собі сукупність функціонально-естетичних та технолого-ергономічних властивостей. Ось чому найбільш актуальним принципом культурної політики, як для держави, так і для організацій-спонсорів, мають стати інноваційні освітні програми. Підготовка фахівців, передача молодим художникам знань і навичок, вироблених поколіннями народних майстрів, повинні стати основними шляхами збереження та розвитку спадщини народного мистецтва в дизайні. Новітні освітні програми мають сприяти зміні свідомості як виробників культурних цінностей, так і споживачів цих цінностей, тобто власне суспільства. Саме вони уможливлять реалізацію функціонування традицій народного мистецтва в сучасному дизайні. Аналіз узагальненого

www.etnolog.org.ua

досвіду світових освітніх напрямів вивчення ролі традицій у сучасному дизайні дозволив обґрунтувати конкретні цілі, за якими повинна відбуватися підготовка професійних кадрів:

- стимулювання вивчення українського декоративно-прикладного мистецтва та його стильових особливостей;

- дослідження технологій і матеріалів, що визначають традиційні, значеннєві та естетичні характеристики;

- розвиток українського народного мистецтва (даючи йому нове життя в утворенні нових форм сучасної матеріальної культури, об'єктах архітектури та дизайну).

Отже, розглянувши тему нашого дослідження, ми дійшли таких *висновків*:

– Використання потенціалу українського народного мистецтва завжди сприяло формуванню самобутньої культури, що демонструє органічне існування історичних досягнень та їх використання в сучасному житті. Маючи вікові народні й національні традиції, народне мистецтво є могутнім засобом естетичного розвитку дизайну в цілому. Воно є невичерпним джерелом ідей для впровадження в професійну проектну практику.

– Ідеологічна криза техногенної культури актуалізувала звернення до джерел у пошуках світоглядних установок і духовних цінностей. Глобалізаційні тенденції в українському суспільстві спричинили, з одного боку, прагнення до самовираження за рахунок пошуку художніх образів, що розкривають духовні традиції нації, а з другого – визначили процес синтезу і взаємозбагачення культур різних етносів з метою успішної інтеграції у світовий простір. Синтез традиційного і сучасного повинен сприяти розвитку почуття самоцінності української нації, зміцненню її духовної єдності.

– Традиції й новаторство за своєю суттю – поняття співвідносні. Їхній зв'язок забезпечує змістовну наступність культурно-історичного досвіду, збереження й розвиток культури в цілому. Вдавання сучасників до традицій минулого саме собою є новаторським, оскільки відкриває в традиції невикористані можливості. Формується система відносин сутнісних властивостей дизайну, яка регламентує розвиток понять у межах діяльності «художник народного мистецтва–дизайнер». У рамках цієї системи реалізується якісно нове явище – взаємопроникнення народних мистецтв і дизайну.

Методом сучасного художнього бачення стає трансформація орнаменту в сучасний дизайн, тому до *перспектив подальших досліджень* варто віднести такі:

- вивчення орнаменту як основи стилю декоративного українського дизайну;

- дослідження композиційної структури орнаменту як основи для пошуку якісних ознак форми, взаємозв'язку конструкції, матеріалу та форми.

ІМФЕ

1. *Білявський Г. О.* Основи екології. – Київ : Либідь, 2005. – 408 с.

2. *Бітаєв В.* Естетична природа українського менталітету: соціокультурний аспект [Текст] / В. Бітаєв // Вісник ДАКККіМ. – 1999. – № 3. – С. 9–14.

3. В поисках украинского национального стиля в Днепр съехались более сотни искусствоведов [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://www.gorod.dp.ua/news/137120.

4. *Даниленко В. Я.* Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури. – Харків : ХДАДМ ; Колорит, 2005. – 244 с.

5. *Дутчак І. І.* Інформаційний потенціал етнодизайну в процесі формування дизайнерської культури / І. І. Дутчак // Актуальні питання мистецької педагогіки. – 2013. – Вип. 2. – С. 29–32.

6. Етнодизайн у контексті інновацій XXI століття [Електроний ресурс]. – Режим доступу : http://knukim.edu.ua/etnodizayn-v-konteksti-innovatsiy-xxi-stolittya.

7. *Закалюжна Л. В.* Основні тенденції розвитку торгової марки в сучасній Україні. Використання національних мотивів // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2005. – Вип. 10. – С. 13–19.

www.etnolog.org.ua

8. Крутіше за Chanel. 12 вражаючих українських етнобрендів [Електроний ресурс]. – Режим доступу : https://espreso.tv/article/2016/11/27/etno.
9. *Оршанський Л.* Етнодизайн як інноваційний художньо-естетичний компонент технологічної освіти / Л. Оршанський // Молодь і ринок. – 2011. – № 1. – С. 38–41.
10. *Прищенко С.* Візуальна мова кольору у мистецтві та рекламі: історико-культурологічний аналіз [Текст] / С. Прищенко // Україна і світ: діалог мов – діалог культур (матеріали III Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф.). – 2012. – Мюнхен ; Берлін : Verlag Otto Sagner, 2013. – С. 871–888.
11. *Соколюк Л.* Графіка бойчукістів [Текст]. – Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2002. – 224 с.
12. Українська енциклопедія етномистецтвознавства та етнокультурології [Текст] : у 5 т. – Київ : НАМ України, 2014.
13. *Юрченко Г.* Методика використання орнаментальних мотивів керамічних виробів фабрики І. Левинського в сучасному дизайні меблевих виробів / І. Юрченко // Сучасне мистецтво. – 2014. – Вип. 10. – С. 249–255.
14. *Юрченко І. А.* Методологічні основи втілення орнаментальних етномистецьких традицій у сучасній дизайн-практиці // Вісник Харків. держ. академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / За ред. В. Я. Даниленка – Харків : ХДАДМ, 2009. – № 14. – С. 163–170.
15. *Юрченко І. А.* Особливості інтерпретації етнокультурних традицій у сучасних галузях дизайну / І. А. Юрченко // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2014. – Вип. 20 (2). – С. 128–132.

SUMMARY

The article is dedicated to a difficult issue of the Ukrainian folk art as the base of modern design of our country. The urgency of a research is conditioned with the experience generalization of designers and architects of such European countries as England, Germany, France, etc. They have managed not only to accumulate traditional, original art in modern art objects, but also to solve the innovations problem in traditional art, to keep it as a value reference point of modern culture according to social and technological development of society.

Modern progress of Ukrainian cities and villages requires the harmonization of the society activity with the nature. First of all, it concerns to a change of a person life philosophy, which basis is formed with cultural and spiritual traditions and instructions to maintain social and ecological integrity of the existence environment.

Nowadays the words about national self-consciousness, Ukrainian national culture revival can be heard very often. The mass actions connected with certain moments of our country history, ethnic and folklore festivals, contests of ethnic fashion occur annually in many regions of Ukraine and get the state support. Ukrainian fashion designers apply to creative reinterpretation of national motives and their artistic realization in different forms of modern products in their collections of clothes, footwear, different accessories.

Active development of ethnodesign is supported by both the state, educational institutions, and separate sponsors, activists. Owing to them this trend is popularized, updated, developed, cooperates with modern design closely.

Modern Ukrainian design is on a new stage, it becomes a space, where everyone can realize the necessity of the harmonious environment. It is a certain set of traditions and innovations adaptation. Today design materializes cultural dimension of the history, adapting modernity to the last traditions, national culture. In general the development of cultural identity of Ukrainian design means, on the one hand, the penetration of design consciousness into traditional ethnic culture, on the other hand it implies its openness to the perception of other civilization achievements values.

Keywords: design, ethnodesign, applied and fine arts, traditional design, folk art, globalization design, modern design.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

УДК: 7.038.55:316.4.063.4(4)

Дар'я Чембержі
(Київ)

МИСТЕЦЬКА ІНСТАЛЯЦІЯ: НОВІ МОЖЛИВОСТІ ТА СЕНСИ В УМОВАХ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

У статті проаналізовано й узагальнено інсталяційні мистецькі проекти українських художників, що презентувалися впродовж останніх років. Було доведено тезу про те, що мистецтво інсталяції, особливо проекти, розраховані на «відкритий» позагалерейний простір, сприяють загостренню інтересу глядачів до завуальованих, але важливих проблем сьогодення, а євроінтеграційні процеси відкривають для українських художників не лише можливість стверджуючого входження в загальноєвропейський контекст, але й можливості креативного підходу до «мистецтва об'єкту», презентації креативних і нових трендів у сучасному мистецтві.

Ключові слова: мистецький проект, інсталяція, мистецькі євроінтеграційні процеси.

В статье проанализированы и обобщены инсталляционные художественные проекты украинских художников, которые были представлены в течение последних лет. Был доказан тезис о том, что искусство инсталляции, особенно проекты, рассчитанные на «открытое» внешнегалерейное пространство, способствуют обострению интереса зрителей к завуалированным, но важным проблемам современности, а евроинтеграционные процессы открывают для украинских художников не только возможность утверждающего вхождения в общеевропейский контекст, но и возможности креативного подхода к «искусству объекта», презентации креативных и новых трендов в современном искусстве.

Ключевыеслова: художественныйпроект, инсталляция, художественныеевроинтеграционные процессы.

The article analyzes and generalizes the installation art projects of Ukrainian artists, presented during the last years. The authoress has proved a proposition that the art of installation, especially projects designed for an *open* extra-gallery space, contributes to exacerbating the interest of viewers towards the veiled yet important problems of the present time, while European integration processes open to Ukrainian artists not only the possibility of assertive entry into the European context but also that of a creative approach to the *art of object*, as well as the presentation of creative and new trends in contemporary art.

Keywords: art project, installation, art Euro-integration processes.

Сучасне мистецтво постійно збільшує ареал своїх впливів на середовище людського існування, пропонуючи нові форми взаємодії мистецького твору та простору. Євроінтеграційні процеси відкривають для українських митців нові можливості співпраці на міжнародному рівні. Система міжнародних відносин у культурній сфері розширює горизонти і допомагає реалізувати новітні стратегічні напрями, формуючи ситуацію, що зумовлює нові правила гри на мистецькому полі, адже в її основі – невідворотні глобалізаційні процеси, тому вона передбачає нові виклики і спричиняє активізацію національних мистецьких форм, у яких акумулюється потенціал сучасного арт-простору. Особливе місце тут належить інсталяції, тобто твору, що став об'єктом нашого дослідження. Тож вивчення, осмислення й адаптація європейського досвіду мистецької інсталяції, доступного в процесі євроінтеграції, можуть суттєво збагатити реалії сучасного мистецького життя в Україні.

Сучасне мистецтво має іншу природу і завдання, ніж традиційне мистецтво. У цьому контексті особливої гостроти набуває питання соціокультурної функції мистецтва. Куратор і мистецтвознавець Борис Гройс писав із цього приводу так: «Художні простори не повинні використовуватися для поширення офіційної пропаганди, яка і так має можливість бути почутою. Політичне значення мистецтва полягає перш за все у тому,

www.etnolog.org.ua

що воно дає можливість сформувати та продемонструвати позиції, які не мають шансу бути висвітленими у засобах масової інформації. Афірмативне [стверджуюче – *Д. Ч.*] мистецтво, яке повторює те, що можна побачити і почути і без його присутності, просто не має сенсу» [3]. Зрозуміло, що питання політизації і соціологізації мистецтва є надзвичайно гострим та дискурсивним і лежить у площині зацікавлень філософів та соціологів мистецтва. Але оскільки сучасна інсталяція (як яскрава і впливова форма існування сучасного мистецтва) уводиться в сферу соціокультурних, політичних інтересів, то дослідження її феномену в сенсі мистецтвознавства і культурології видається актуальним і своєчасним.

Метою нашої статті є аналіз мистецьких інсталяційних проектів в умовах входження України в європейський та світовий мистецький простір.

Глобалізація, разом з іншими впливами, вимагає від мистецтва бути своєрідним показником сталості і міцності культурних засад національної ідентичності, оскільки для світу інтерес становить саме акцент на особливостях. Несхожість, «різність» є тими важливими моментами, що здатні впливати на почуття, робити життя різнобарвним і яскравим.

Інсталяція як мистецький феномен розглядається в теоретичних працях і статтях Гліба Вишеславського, Галини Скляренко, Олега Сидора-Гібелинди, Ольги Котової, Олександра Соловйова, Ореста Голубця, Олексія Роготченка, Лесі Смирної, Ярослава Кравченка, Віктора Сидоренка. В останні роки, з огляду на інтеграційний контекст, інсталяційні процеси в мистецтві України розглядаються у статтях Андрія Гуренка, Лесі Авраменко, Дар'ї Кольцової, Катерини Ботанової, Тетяни Міронової, Аліси Редько, Оксани Баршинової, Наталії Заболотної, Дар'ї Чембержі, Ярини Шумської.

Джерелами дослідження інсталяцій є каталоги виставок і власне виставки, інтерв'ю з авторами та кураторами. Важливим оперативним джерелом є статті в інтернет-джерелах, присвячені окремим інсталяційним проектам та їх інтеграції в європейський культурний простір. Особливо актуальну і важливу інформацію розміщено на шпальтах українського мистецького видання «Art Ukraine», яким опікується Наталія Заболотна. Тому багато фактичного матеріалу, представленого, проаналізованого й узагальненого в нашому дослідженні, узято із цього джерела.

Характерною рисою сучасного українського образотворчого мистецтва є тісна співпраця з європейськими культурними і мистецькими інституціями. З одного боку, це сприяє активному входженню здобутків української творчості у світовий мистецький процес, виходу на світовий мистецький ринок, а з другого – концентрує найкращі національні надбання. У цьому контексті особливо важливим постає питання, щó саме із сучасного українського мистецького продукту не лише викличе емоції у європейського глядача, але й допоможе розумінню та утвердженню українського мистецтва на світових теренах. Незважаючи на різницю в історичному досвіді, своєрідні концептуальні засади, євроінтеграція сприяють розкриттю особливостей і сутностей мистецтва, що має ознаки національної ідентичності, тобто розвивається в рамках ефективного становлення загальної національної політики держави. Інтеграція за своєю суттю передбачає збагачення досвідом, знаннями, творчими здобутками представників інших культур на засадничих підвалинах толерантності та взаємодії.

Однією з таких форм є культурні резиденції. «Європейські культурні резиденції мають на меті більше, ніж розробку спільних проектів. Ми прагнемо налагодити старі зв'язки між культурними інституціями України та Європи. Крім того, – створити комунікаційну платформу для вільного культурного обміну», – зазначалося в статті «Європейські культурні резиденції: крок уперед до української культурної дипломатії». Таку платформу-тренінг було проведено в листопаді 2017 року за підтримки українських благодійних фондів Dofa.fund, Zenko Foundation, Міністерства закордонних справ України (МЗС) та Центру стратегічних комунікацій StratCom Ukraine [4].

Важливим результатом стало те, що провідні українські куратори і мистецтвознавці (візуальний блок модерувала Оксана Баршинова) зауважували, що «подекуди культурні контексти ЄС та України не перетинаються. Крім того, виявилось, що європейські горизонти планування вимірюються роками. Українські – обмежуються роком. Ще один нерозмотаний клубок проблем – це принципи взаємодії мистецького середовища

www.etnolog.org.ua

з державою, донорами та кураторами…» [4]. На цьому заході презентували програму «Креативна Європа» (Creative Europe). Такий проект мав вагоме фінансування і підтримку на усіх рівнях, а відтак – доступний для українських митців. «Креативна Європа – це дуже потужна донорська структура, але українським митцям потрібно вписуватись у процедури та ті теми, які наразі є цікавими для європейців, адже теми, актуальні три роки тому, вже застарілі» [4], – зазначалося в статті «Європейські культурні резиденції: крок уперед до української культурної дипломатії».

Розумінню особливостей подання заявок та успішної участі в цьому заході сприяли лекції провідних європейських арт-діячів. У той же час важливим для осягнення «культурної євроінтеграції» стало те, що українське мистецтво досі є своєрідною *Terra incognita* для Європи. Посол Бельгії в Україні Люк Якобс зазначав, що цей факт являє собою суттєву перевагу, оскільки «люди завжди люблять пізнавати щось свіже, нове та оригінальне. Україна має слідкувати за культурними трендами та віяннями. Проте українських митців не слід сприймати лише як послідовників: у них стільки талантів та креативності, що вони сміливо можуть стати трендсеттерами» [4]. Тож варто розглянути, яким чином українські художники, котрі працюють в жанрі мистецької інсталяції, реалізують можливість виступати в ролі «формувальників трендів».

Наприкінці 2017 року в київській галереї Американського дому відбулася перша презентація інсталяції із серії «Травма» художниці Лєри Літвінової в рамках проекту «B POSITIVE». «Травма» – це дискурс із питань взаємовідносин у суспільстві, це питання до кожного: чи бачимо ми людину перед собою, не дивлячись на броню страху, невігластва й упередженості? [2]. Автор проекту так коментує свою роботу: «Інсталяція складається з майже 200 вертикальних білих тростин, висотою до 3 метрів, що ростуть із землі, створюючи відчуття прогулянки по лісу зі струнками деревами. Підніміть голову – і ви побачите унікальну вершину кожного з них. Тростини піднімаються так, як ніби вони є людьми. Таким чином я підкреслюю, що ми всі однакові і всі різні одночасно. Тростини візуалізують ритмічний рух, який робить суспільство, і нагадує тих із нас, які стали опорою для інших людей» [2].

У травні 2017 року в хмельницькій галереї «MASLO» було презентовано інсталяцію Ореста Яремчука «Виміри мислення», метою якої стала проблема зростання обсягів інформації в сучасному глобалізованому світі. «Інсталяція Ореста Яремчука нагадує молекулу інформації, вихоплену з інформаційного всесвіту. Вона відсилає і до Теорії струн, і до Теорії множин австрійського математика і логіка Курта Геделя, який висловив думку, що справила значний вплив на подальший розвиток теорії пізнання. Вона полягала у тому, що кожна система має свої обмежені можливості, і, при вичерпанні своїх можливостей, повинна поступитися місцем іншій системі, що має нові можливості. І так продовжується до нескінченності. Металеві конструкції та нитки – сталість та гнучкість; одні зв'язки є непохитними, натомість інші можуть носити нестабільний характер. Кожен з кубів наділено своїм власним сенсом – адже одні з них завершені, а інші позбавлені однієї грані, що робить їх відкритими до подальшої взаємодії. Тоді як сама взаємодія може бути сильнішою або слабшою, мати більше або менше спільних точок. Та в одному можна бути впевненим: взаємне проникнення інформаційних потоків, проростання однієї теми в іншу та повсякчасний вихід за власні рамки – це основні закони інформаційного виміру. Також інсталяцію супроводжує тайм-лайн та накладений на нього майнд-меп, створений автором. При бажанні глядач може подумки вбудувати його у простір конструкції, а може генерувати своє власне інформаційно-мисленнєве наповнення та вплести його у канву "Вимірів мислення". Для автора таким своєрідним наповненням стали висловлювання на тему інформаційного перенавантаження або питань структурування інформації. Так, проект художника став тривимірним втіленням теми інформаційного перенасичення, яку він послідовно розробляє, прикладаючи її у практичній площині – своїй повсякденності. Серед можливих варіантів того, як сьогодні можна працювати із цією проблемою – структурування та ущільнення інформації, що надходить. Більше того, реалізуючи експозицію певним чином, автор лишив це питання відкритим для кожного глядача – задля вироблення власних шляхів подолання непростого виклику сучасності» [6], – зазначала В. Лук'янець.

www.etnolog.org.ua

4 жовтня 2017 року відбулася українська презентація унікального арт-проекту «Живи музикою, йди за зіркою», у рамках якої було представлено нову величезну інсталяцію українського скульптора Олександра Мілова, чия скульптурна композиція-інсталяція «Любов» спричинила фурор на американському культовому фестивалі «Burning Man» у пустелі Невади [5]. Варто зазначити, що у 2017 році на цьому фестивалі активно заявив про себе креативний художник, автор симпозіуму палаючої керамічної скульптури в Нікополі В'ячеслав Гуденок.

У серпні 2017 року у Львові український художник Роман Михайлов створив інсталяції «Опіки» з пропалених вогнем листів паперу та дерева, які розмістили в приміщенні Львівського трамвайного депо. Експериментальність цього проекту полягала не лише в тому, що вона була змонтована в приміщенні міського трамвайного депо, але й у тому, що саме тут відбувалася прем'єра опери «За межі міфу. Амазонки». «Zenko Foundation підтримали задум Романа Михайлова створити серію інсталяцій спеціально для опери. Ідея фундації полягає в тому, що мистецтво має виходити за межі виставкового простору музеїв та галерей і включатись у культурні події, які не пов'язані з виставковим простором безпосередньо. Засновники фундації вважають, що так сучасне мистецтво, яке іноді є досить закритим, стає ближчим, і такі художні колаборації сприяють підвищенню інтересу широкого кола глядачів до українського сучасного мистецтва. Куратором проекту виступила Дар'я Кольцова. За концепцією проекту, автор ретранслює власні відчуття неминучих змін, безжально занурює глядача у свій персональний досвід – часом надто відверті історії людини, яка навчилася у темряві підсвідомого знаходити те, що лякає та завдає болю» [8], – зазначалося в статті «Роман Михайлов створив інсталяцію для фестивалю класичної музики у Львові». Потужність і сила оперної музики та проникливої інсталяції створили вражаючий цілісний мистецький проект.

У березні 2017 року в просторі мистецької галереї «32 Vozdvizhenka Arts House» було представлено проект «Synthetic landscape». Художник Мітя Чуріков розмірковував над проблемою навколишнього середовища і досліджував теми штучного, створеного людиною, урбаністичного ландшафту, фокусуючи свою увагу на матеріалах, з яких він складається. Автор показав певний зріз поверхонь, з якими людина стикається щодня, торкається та використовує їх, не помічаючи, але які несвідомо формують образ сучасного міста і впливають на наше сприйняття суспільного простору. Посилання на архітектурний ландшафт і сучасний дизайн, які художник зчитував із фасадів будівель, офісних приміщень, вулиць, переосмислюються ним у скульптурах, об'єктах та відео-фото-творах. Художник розповідав журналу «Art Ukraine» про проект так: «У своїй роботі я створив об'єкти з тих матеріалів, з якими ми стикаємося щодня: кахельні плити та хромовані металеві труби. На об'єктах закріплені смартфони. Вони стали частиною нас і від них також залежить наше сприйняття навколишньої дійсності. Це і відео, і фото, через які ми сприймаємо реальність. Карти та навігатори, які своїми алгоритмами ведуть нас по маршруту, який ми, можливо, і не вибрали б… Сам же ландшафт я розглядаю як тендітну систему, яка не має постійної форми, яка, в залежності від місця положення глядача, видозмінюється. Йдеться в буквальному сенсі про міську культуру, тобто культурне явище, яке виникло в міському середовищі і в своїй легітимації тільки цьому середовищу і зобов'язана» [7].

Таким чином, євроінтеграційні процеси у сфері культури і мистецтва знаходять свій вияв у середовищі українських художників, які працюють у сфері мистецької інсталяції. Це, вочевидь, має логічне пояснення, оскільки масштабні інсталяційні проекти (а особливо ті, що вибудовуються на позагалерейних, позамузейних, міських майданчиках) здатні активно впливати на глядача. Проаналізовані у статті арт-проекти створюються для того, щоб звернути увагу на важливі аспекти сьогодення, що відходять на другий план і не помічаються в повсякденному житті. Мистецтво інсталяції, за визначенням Оксани Баршинової, є «найбільш невловимою й багатозначною формою сучасного мистецтва, включає в себе якості об'єкта, скульптури, декорації, асамбляжу та багатьох інших видів. Вона може бути компактною і замкнутою на собі, а може підпорядковувати собі людину, змушуючи її перебувати в сконструйованому художником просторі та задіювати різноманітні матеріали – від промислових відходів, мистецьких творів чи

ЧЕРНОВИК

www.etnolog.org.ua

навіть живих людей до комп'ютерних технологій та архітектурних споруд. В інсталяції основним сенсом є її тимчасовість, крихкість, недовговічність, тому її пафос не в шедевральності, що проходить крізь віки та перемагає час, а в майже ритуальній сугестивності переживання мистецтва як чуда» [1]. Ця підкреслена тимчасовість і крихкість інсталяції уподібнюється до невловимого і тремтливого підсвідомого й емоційного відчуття, що поєднує людей, вихованих різноманітними етнічними, релігійними, політичними обставинами, сприяє розумінню одвічних і загальних цінностей та понять. Тому роль мистецької інсталяції в сучасному світі полягає в можливості утворювати своєрідний стійкий фундамент у світі хиткої рівноваги. Універсальна мова мистецтва мобілізує великі потенції різнопланових діалогів соціокультурного, економічного, екологічного порядків, допомагає формувати основу спільної європейської стратегії.

---

1. *Баршинова О.* Інсталяція. Мистецтво об'єкту [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://culturalproject.org/lectures/55ad002587cb94c0378b474b.

2. В Американському домі представили масштабну інсталяцію «ТРАВМА» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://artukraine.com.ua/n/v-amerikanskomu-domi-predstavili-masshtabnu-instalyaciyu-travma/#.WoHcV6hl_Dc.

3. *Гройс Б.* В сущности, современное искусство является теологией музея [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://www.colta.ru/articles/art/10713.

4. Європейські культурні резиденції: крок уперед до української культурної дипломатії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://artukraine.com.ua/a/yevropeyski-kulturni-rezidencii-krok-upered-ukrainskoi-kulturnoi-diplomatii/#.WoHM5qhl_Dc.

5. Інсталяцію, площею 50 квадратних метрів, презентували у Києві [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://artukraine.com.ua/n/instalyaciyu-ploshcheyu-50-kvadratnikh-metriv-prezentuvali-u-kiyevi/#.WoHkz6hl_Dc.

6. *Лук'янець В.* «Виміри мислення» Ореста Яремчука: чи можливо вийти за межі інформаційного виміру? [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://artukraine.com.ua/a/vimiri-mislennya-oresta-yaremchuka--chi-mozhlivo-viyti-za-mezhi-informaciynogo-vimiru-/#.WoHirKhl_Dc.

7. Мітя Чуріков створив об'єкти з кахелю, труб та смартфонів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://artukraine.com.ua/n/mitya-churikov-stvoriv-obyekti-z-kakhelyu-trub-ta-smartfoniv/#.WoHqNahl_Dc.

8. Роман Михайлов створив інсталяцію для фестивалю класичної музики у Львові [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://artukraine.com.ua/n/roman-mikhaylov-stvoriv-instalyaciyu-dlya-festivalyu-klasichnoi-muziki-u-lvovi/#.WoHmiKhl_Dc.

ИЭФ

SUMMARY

In economic, social and cultural aspects, the last quarter of the twentieth – early twenty-first centuries were a period of growing changes and rapid development for our state. Independence, democratization and renewal of society, fundamental reorganization of the humanitarian policy of our country gave artists the opportunity to transcend Socialist Realism and extended thematic and stylistic range of art, having directed the latter towards the Western European Art Nouveau. The art of installation is a part and parcel of modern Ukrainian fine arts. The emergence and development of this type of art in the national cultural environment of Ukraine became possible due to intensive creative activity of artists who achieved a high level of performance in conjunction with a deep philosophical comprehension of current problems.

It is an installation that turns into a key factor in the development of various spheres of culture, thus playing a prominent role in the development of national culture. It is an installation in contemporary art that helps to focus on and bring the idea and awareness of global problems to supporters of different genres of art, viewers of different age groups and social groups.

Keywords: art project, installation, art Euro-integration processes.

www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

АРХІВИ

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

УДК 82–6:7.071.1

Оксана Сторчай
(Київ)

«БЛАГОДАРЮ ТЕБЯ, СОЗДАТЕЛЬ, ЧТО Я НЕ ПОХОЖ НА СВОИХ СОВРЕМЕННИКОВ!»: СПОГАДИ ОЛЕНИ МИХАЙЛОВОЇ ПРО ВІКТОРА ЗАМИРАЙЛА *

Публікацію присвячено спогадам поетеси Олени Михайлової про талановитого художника Віктора Замирайла.

Ключові слова: Віктор Замирайло, Олена Михайлова, спогади про художника, Кирилівська церква, Володимирський собор Києва, церква-усипальня в маєтку Оржевських.

Публикация посвящена воспоминаниям поэтессы Елены Михайловой о талантливом художнике Викторе Замирайло.

Ключевые слова: Виктор Замирайло, Елена Михайлова, воспоминания о художнике, Кирилловская церковь, Владимирский собор Киева, церковь-усыпальница в имении Оржевских.

The publication deals with the reminiscences of the poetess Olena Mykhaylova about the talented artist Viktor Zamyraylo, supplied with a preface and annotations.

Keywords: Viktor Zamyraylo, Olena Mykhaylova, reminiscences on the artist, St. Cyril's Church, St Volodymyr's Cathedral in Kyiv, church with burial vault in the Orżewski estate.

Читаючи творчу біографію самобутнього, талановитого графіка й живописця Віктора Дмитровича Замирайла (1868–1939) [4–6; 8; 10; 11, с. 159; 13; 16; 25–29; 33, с. 117; 35; 36], що здебільшого закінчується словами «помер на самоті», «у будинку старих», усвідомлюєш усю трагедію особистого життя мистця. Сумні подробиці його останніх років є в листі-спогаді поетеси Олени Григорівни Михайлової (у дівоцтві – Ніколаєва, 1903–1986) до колекціонера, бібліофіла Анатолія Пилиповича Іваненка (1911–1975) [1], який публікуємо [14]. Як відомо, О. Михайлова доглядала за В. Замирайлом, а після смерті художника стала спадкоємицею його творчої та епістолярної спадщини. Вона була однією з найпопулярніших натурниць із тогочасного Петрограда (позувала для картин Б. Кустодієва «Російська Венера» і В. Лебедєва «Дівчина з гітарою») у 1920–1930-х роках. Саме як з натурницею і познайомився з нею В. Замирайло, а згодом вона стала для нього, дуже самотнього, найближчою людиною.

Народжений в українському місті Черкасах, Віктор Замирайло початкову фахову освіту здобув у Рисувальній школі Миколи Мурашка, де навчався в 1881–1886 роках [33; 34], у часи, коли учні школи активно залучалися як помічники до реставрації давньоруського живопису та розпису на місцях утрачених фресок у Кирилівській церкві (1880–1889), а також до розпису Володимирського собору (1884–1896), усі – під керівництвом Адріана Прахова [7; 19].

Працюючи в Кирилівській церкві, учні школи М. Мурашка відкрили для себе всю велич давньоруського живопису, його художність, образність, техніку написання, науку реставрації та консервації (методику розробив А. Прахов [2, с. 133–134; 20–24; 30]), а також живопис М. Врубеля [18]. Вони мали можливість наочно навчатися монументального живопису, спостерігаючи, як працює М. Врубель, Х. Платонов та ін. Окрім того, молоді талановиті мистці І. Селезньов, М. Пимоненко, І. Їжакевич, С. Гайдук, яким надають у літературі статус ще тільки учнів школи М. Мурашка на час робіт у Кирилівській церкві, насправді вже цілком самостійні художники, які закінчили Рисувальну школу й виконували розписи на місцях утрачених фресок,

* Висловлюємо подяку провідному науковому співробітнику Національного музею «Київська картинна галерея» Н. Агєєвій за консультацію.

www.etnolog.org.ua

щоправда, невідомо за чиїми ескізами. Відомо тільки, що С. Гайдук писав архангела Михаїла за ескізом М. Врубеля.

В. Замирайло – один з перших, хто зрозумів геніальність М. Врубеля, він став його палким послідовником і прихильником. На час знайомства з ним Замирайлові було шістнадцять років. Саме в 1884 році Врубель виконав усі свої композиції в Кирилівській церкві (з перервою на поїздку до Італії).

Нагадаємо слова С. Яремича, визначного мистецтвознавця, художника, учня школи М. Мурашка, автора відомої науково цінної монографії про М. Врубеля: «Замирайло – один из немногих, и, пожалуй, первый, кто признал и, главное, понял творческий дар Врубеля. Вне всякого сомнения, художник Замирайло в хронологическом смысле – есть отправная база для понимания Врубеля» [35, с. 226]. До слова, під час розпису Володимирського собору М. Врубель запросив С. Яремича до себе помічником.

У Володимирському соборі учні школи М. Мурашка працювали й, найголовніше, навчалися поряд з уже визнаними і талановитими живописцями В. Васнецовим, М. Нестеровим, П. Свєдомським, В. Котарбінським, М. Врубелем, пізнавали їхні секрети майстерності в художньому й техніко-технологічному аспектах. Відомий мистецтвознавець і графік С. Ернст із цього приводу зазначив у своїй монографії: «Но важнее всего этого для развития художника была та атмосфера большой художественной работы, настоящей художественной школы, что соединяла всю артель, принимавшую участие в украшении Собора» [8, с. 12]. (Зауважимо, що обкладинку, титульний аркуш і заставки до монографії виконав сам В. Замирайло).

Цікаво, як знаний український живописець К. Трохименко відзначав у своїх спогадах про можливості вивчення мистецтва на зразках художніх творів, що знаходилися тоді в Києві, та, зокрема, про значення для художньої освіти міста розписів Володимирського собору: «Якраз в цей час відкрився в Києві художньо-промисловий музей (теперішній музей українського мистецтва). Звичайно, що там мало тоді було картин, але ми з охотою відвідували його. Там було багато чудових зразків українського народного мистецтва. Щороку відбувалися пересувні виставки "Т-ва пересувних виставок", де ми могли бачити твори Рєпіна і Сурикова, і багато інших.

У Києві існував ще приватний закритий музей Західно-європейського мистецтва Б. [І. Ханенко]. Про нього я багато чув. Дехто з учнів побував там. Але для цього потрібна була рекомендація. Так я в ньому й не побував. Ще був музей в Духовній Академії, переважно ікон, але теж був закритий для сторонніх. Зате існував уже Володимирський собор в Києві з живописом В. Васнецова, Нестерова, Котарбінського, Свєдомського і деякими декоративно-орнаментальними композиціями М. Врубеля. Туди ми часто ходили. Це не були ікони в звичайному розумінні, це були хоч і умовні до деякої міри, але реалістичні образи з біблійної історії та з історії Київської Русі. Особливо нас дивував живопис Нестерова своїм перламутровим колоритом, чого ми не могли побачити ні в одному музеї, ні на одній виставці.

Так само нас дивував перламутровий колорит живопису Врубеля в його картині "Зішестя святого духа на Апостолів" в Кирилівській церкві та майстерність його образів в іконописі цієї ж церкви» [31, с. 149].

Зауважимо, що дотепер не осмислено й не досліджено до кінця важливість і значимість цих подій для художнього життя й освіти Києва.

Отже, учні школи М. Мурашка пройшли хороший фаховий вишкіл у Кирилівській церкві, особливо у Володимирському соборі, який давав їм можливість надалі більш-менш працювати самостійно, беручи замовлення на розпис церков, але найчастіше вони були помічниками у відомих художників, як і В. Замирайло.

Окремого дослідження монументальних розписів мистця немає, і це зрозуміло, адже він не мав авторських творів, а розписував за ескізами В. Васнецова, М. Нестерова, М. Реріха, які далеко не всі збереглися до нашого часу. Варто коротко окреслити цю його діяльність і обмежитися тільки переліком робіт (якщо вони відо-

www.etnolog.org.ua

мі й вивчені) на території України. Власне, В. Замирайло працював у Кирилівській церкві, Володимирському соборі, церкві-усипальниці в маєтку Оржевських (Волинь).

Відлік почнемо з Кирилівської церкви, де В. Замирайло брав участь у реставраційних роботах, а можливо, і в незначних, дрібних роботах із монументального живопису. С. Ернст зазначав: «В 1884 г. начались в Киеве работы по реставрации Кирилловской церкви, памятные по деятельному участию в них М. А. Врубеля. Ученики школы, в том числе и Замирайло, были привлечены к этому делу: правда, их роль сводилась лишь к небольшим техническим подделкам» [8, с. 11]. Реставрація, тим паче монументального живопису, – трудомістка й важка праця з різними рівнями складності кожного з реставраційних процесів. Мабуть, С. Ернст мав на увазі те, що учням доручалися нескладні реставраційні роботи. У статтях, наприклад, В. Зуммера [9], А. Пучкова [24] наголошено, що учні школи М. Мурашка, і звісно В. Замирайло, брали участь у реставрації фресок.

Відомості містяться також у монографії І. Марголіної та В. Ульяновського: «М. Мурашко називає також цілу низку інших своїх учнів, які працювали в Кирилівській церкві: Валеріана Отмара (1858–?), Олександра Курінного (1865–1944), Єгоричева, Сергія Костенка (1868–1900), Віктора Замирайла (1868–1939). Однак нам не вдалося віднайти інформацію про те, які саме роботи вони виконали в Кирилівській церкві» [15, с. 297].

Можливо, Замирайло-учень входив до групи художників з Рисувальної школи М. Мурашка, які допомагали А. Прахову знімати копії з пам'яток давньоруського монументального живопису в Києві [2, с. 136; 12]. Нагадаємо, що А. Прахов «наладил систематическое копирование уцелевших в Киеве памятников монументальной живописи, обращаясь при этом как к новооткрытым, так и к ранее известным вещам… С этой целью он организовал в Киеве бригаду художников, которых пригласил из рисовальной школы Н. И. Мурашко. Лично и с их помощью он изготовил множество больших и малых копий в технике акварели и масла. В 1881 и 1882 годах копировались фрески Кирилловской церкви, летом 1881 года – алтарная мозаика с изображением Евхаристии в Софийском соборе, в 1881 и 1882 годах – новооткрытые фрески крещальни, в 1884 году – новооткрытые мозаики купола и триумфальной арки, в 1882 году – михайловские мозаики, в 1888 году – ранее неизвестные михайловские фрески и наконец в 1888 и 1893 годах – отдельные фигуры из новооткрытых фресок в соборе св. Софии» [2, с. 136]. Про масштабність копіювання свідчить той факт, що станом на 1883 рік було виконано близько 200 копій з мозаїк і фресок, які А. Прахов виставив у Санкт-Петербурзі [2, с. 136].

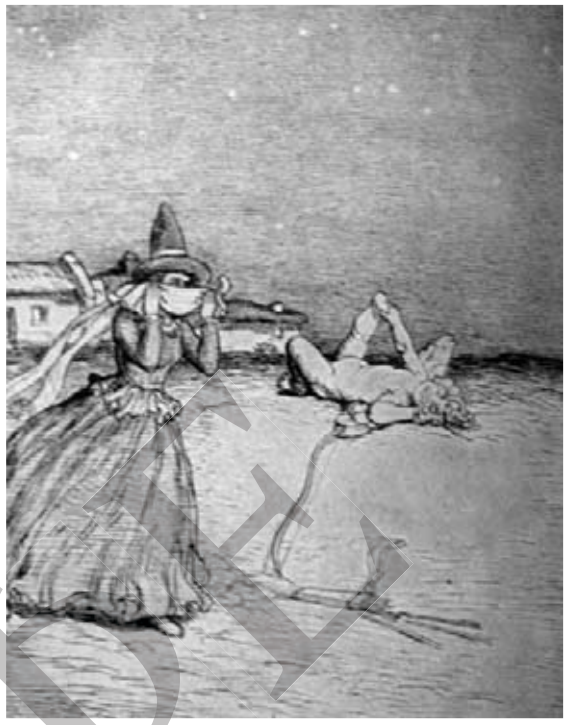
Г. Вздорнов, напевно, має на увазі викладачів школи М. Мурашка, які брали участь у копіюванні фресок, але про учнів нічого невідомо. Цілком можливо, судячи з кількості й загалом складності копіювання монументального живопису, що до цієї роботи як помічники могли бути залучені також учні. Звісно, для підтвердження потрібен пошук архівних матеріалів, і це питання досі не вивчено. Також невідомо, хто саме входив до цієї артілі.

Інформацію стосовно роботи В. Замирайла у Володимирському соборі Києва знаходимо в листі В. М. Васнецова до В. Д. Полєнова (Київ, 17 січня 1886 р.). Художник писав: «С 15 января я приступил к работам в храме и начал купол – самое трудное. До сих пор были все цветки, а вот теперь так начинается работа. Высота до верха купола 20 саж[еней], величина головы "Христа" 3 ар[шина] 3 вер[шка]. Не правда ли – не особенно миниатюрно! Много нужно силы духовной и физической. Устаю изрядно, помощники мои все с громкими фамилиями: Гайдук, Куренной, Замирайло, Косяченко, Науменко и даже есть Нога…» [3, с. 70]. У примітці до цього читаємо: «Изо всех художников, помогавших В. М. Васнецову во Владимировском соборе, удалось установить несколько фамилий: Виктор Дмитриевич Замирайло (1868–1939) – живописец, график; Самуил Захарович Гайдук (р. 1859) – рисовальщик, живописец; Александр Аввакумович Куренной (1865–1944) – живописец и Иван Васильевич Ко-

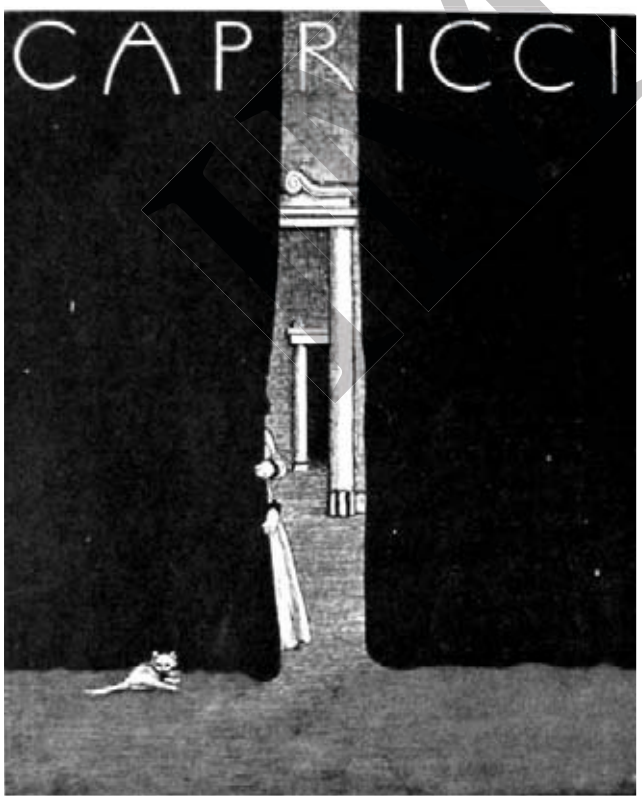
www.etnolog.org.ua

Роботи Віктора Замирайла

«Навождение». 1921 р.



Купідон. 1921 р.



Обкладинка до альбому «Capriccі». 1918 р.

Буря. 1931 р.

www.etnolog.org.ua

Михайло Врубель. **Портрет молодої жінки *. 1885 р. Папір, чорна акварель**

Борис Кустодієв. **Портрет В. Замирайла. 1919 р.**

сяченко. Эти художники принимали участие в реставрации Кирилловской церкви, под руководством М. А. Врубеля, выпускники школы Н. И. Мурашко» [3, с. 364].

Короткі свідчення знаходимо також у С. Ернста: «Гораздо большее значение имела для молодых художников следующая большая работа подобного же характера – постройка Владимирского собора. Замирайло выполнил для нее ряд разнообразных заданий: исполнительные рисунки мраморных и бронзовых частей по эскизам А. В. Прахова, писал орнаменты по эскизам В. М. Васнецова и пр.» [8, с. 12].

У статті Л. Савицької «Буква як образ. Театр для себе» зазначено про шрифтові й орнаментальні композиції за ескізами В. Васнецова, виконані В. Замирайлом, а також репродуковано його шрифти в інтер'єрі Володимирського собору [25, с. 61, 62].

Маючи вже певний досвід у монументальному живопису, В. Замирайло брав участь у розпису храму митрополита Петра в с. Нова Чортория (усипальниця князя Петра Оржевського). Про це ми дізнаємося зі статті А. Бубчикової, де зазначено: «Интересен по своему художественному решению храм митрополита Петра в Новой Чартории (усыпальница князя Петра Оржевского) – памятник, над которым работал мастер [М. Нестеров. – *О. С.*] в 1899–1902 годах. Нестеров несколько раз приезжал в имение вдовы князя – Натальи Ивановны Оржевской. По ее заказу были написаны образ "Ангел печали" для мозаики в арке над входом в крипту, иконы иконостаса и эскизы росписи стен. Основную роспись в куполе и апсиде исполнил В. Д. Замирайло. Орнаментальной частью росписи в крипте занимался Н. А. Прахов с помощниками [32] под руководством Нестерова. В апсиде храма художник размещает "Покров Богоматери", в барабане купола – композицию "Шум ангелов", изобразив небесный свод, покрытый, словно облаками, белоснежными "трепещущими" крыльями ангелов. Церковь была сильно разрушена в советское время, иконостас и внутренее убранство не со-

* Анна Дмитрівна Замирайло – старша сестра Віктора Замирайла. – [*О. С.*].

www.etnolog.org.ua

хранились. Местонахождение эскизов, экспонировавшихся на персональной выставке художника в 1907 году, в настоящее время неизвестно» [1].

О. Михайлов у своїй монографії «Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество» конкретизує, що саме зробив В. Замирайло: «Работы для церкви в Новой Чартории (б. имение Н. Оржевской) 1899–1901… Эскизы для стенной росписи в той же церкви: / Христос (в куполе) / Богоматерь (в апсиде) / Хор ангелов (под окнами купола) / Воскресение (запрестольный образ). / Роспись по эскизам М. В. Нестерова выполнена художником В. Д. Замирайло» [17, с. 474].

Із цього короткого огляду участі В. Замирайла в розписах церков на території України можна дійти висновку, що художник поступово набув досвіду й майстерності в царині монументального живопису, оскільки й надалі вже на території Росії його запрошували до співпраці В. Васнецов і М. Реріх.

В. Замирайло під впливом геніальності М. Врубеля, масштабності постаті М. Васнецова поїхав до Москви на запрошення останнього, потім – Санкт-Петербурзька академія мистецтв, далі – співпраця з М. Реріхом тощо.

Важливими для розуміння творчості й обдарованості В. Замирайла є слова С. Яремича: «А между тем талант Замирайло слишком индивидуален, приемы его своеобразны и не укладываются в формы канонов, диктуемых приходящим моментом. У нас все еще творчество художника рассматривается лишь под углом определенного направления: и чуть только мастер не укладывается в готовую схему, лучше пожертвовать им и его дарованием, нежели нарушить границы эстетических привычек» [35, с. 225]. Думку С. Яремича продовжує Л. Савицька: «Замирайло випадав із будь-якого ряду художніх прописів, як і не дуже вписувався у творчі об'єднання й товариства. Він залишався талантом, що його визнавали друзі, проте талантом навдивовижу самотнім» [25, с. 65].

Талант В. Замирайла певною мірою виходить за межі художніх шкіл, шаблонів, традицій, і схоже, художник знав про це. Він перебував під впливом М. Врубеля, захоплювався творчістю Густава Доре, Пюві де Шаванна, Тоні Жоана і Жана Гранвіля, був у пошуку власного раю, своєї естетичної істини. З початком 1900-х років можна вести мову про вироблення свого, замирайловського, стилю, образності, моделі сприйняття, погляду на мистецтво та його розуміння. І. Грабарь у своєму листі до С. Яремича від 6 березня 1904 року писав: «А вот еще что. Познакомился наконец с Замирайлой. По-моему, это чертовский талантливый человек. Он выставил с полсотни маленьких набросков. Много врубелевского, но много и совсем своего. Я купил одну крошечную штучку. Уговаривал московских коллекционеров, никто не понимает. Черт бы его побрал, какой талантливый. Да что коллекционеры! И художнички не ценят» [28, с. 349].

Будучи великим естетом, елегантним художником зі своїм шармом, В. Замирайло творив з особливим почуттям свободи. Його творча спадщина чимала. Він визнаний віртуоз книжкових, журнальних обкладинок, ілюстрацій, шрифтів, талановитий рисувальник (тушшю, аквареллю, сепією), гравер і живописець; працював у галузі сценографії, а також займався педагогічною діяльністю.

Л. Савицька зазначає: «Представить историю русской графики и символизма без творчества Замирайло уже невозможно. А как же с Украиной? В русских справочных изданиях о Замирайло пишут как о русском художнике, в украинских – как об украинском. Но работ Замирайло в украинских музеях почти нет. Журнальная графика, выполненная для киевских изданий, – единичная. Вместе с тем Замирайло, действительно, украинский художник по духу романтизма, одновременно реальному и сказочному, каким он был у Гоголя, порой мистичному и бесконечно изменчивому» [27, с. 140].

Дійсно, творчість В. Замирайла стала невід'ємною частиною вітчизняної культури, але дотепер, на сучасному етапі розвитку українського мистецтвознавства немає ані альбому, ані монографії про художника. Публікація спогадів О. Михайлової про В. Замирайла доповнить його життєпис новими фактами й подробицями, збагатить наші уявлення про особистість майстра.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

[1] Іваненко Анатолій Пилипович. Бібліофіл. Інженер-полковник авіації у відставці. Колекціонував гравюри. Народився у Полтаві в 1911 р. Жив у Москві. Очолював клуб любителів книги при Центральному будинку працівників мистецтв СРСР. Помер у Москві 1975 року.

1. *Бубчикова А.* Михаил Нестеров – монументалист и иконописец. [Электронный ресурс] / Анастасия Бубчикова // Третьяковская галерея. – 2013. – № 1 (38). – Режим доступа : http://www.tg-m.ru/articles/1-2013-38/mikhail-nesterov-monumentalist-i-ikonopisets.
2. *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век / Герольд Иванович Вздорнов. – Москва : Искусство, 1986. – 384 с.
3. Виктор Михайлович Васнецов. Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. – Москва : Искусство, 1987. – 510 с. – (Серия «Мир художника»).
4. *Голлербах Э.* Памяти В. Замирайло. 1868–1939 / Э. Голлербах // Искусство и жизнь. – Ленинград, 1939. – № 10. – С. 47.
5. *Голлербах Э.* Рисунки и гравюры В. Д. Замирайло / Э. Голлербах. – Казань : Центральный музей ТССР, 1925. – [2] 16 с. : ил.
6. *Голлербах Э. Ф.* Современная обложка Замирайло / Э. Ф. Голлербах. – Ленинград : Издательство Академии художеств, 1927. – 27 с. : 38 л. ил.
7. *Дедлов В. Л.* Киевский Владимирский Собор и его художественные творцы (с автотипическими снимками) / В. Л. Дедлов. – Москва : Издание книжного магазина Гроссман и Кнебель, 1901. – 86, [4] с. ; 7 л. ил.
8. *Эрнст С. В.* Замирайло / С. Эрнст. – Петербург : Аквилон, 1921. – 43 (3) с. : ил.
9. *Зуммер В. М.* Проф. Врубель в Кирилівській церкві (з 5-ма малюнками) // Записки історично-філологічного відділу: Ювілейний збірник на пошану академіка Дмитра Івановича Багалія з нагоди сімдесятої річниці життя та п'ятдесятих роковин наукової діяльності. Частина II / за голов. ред. голови відділу Акад. Агатангела Кримського / В. М. Зуммер. – Київ : З друкарні Української академії наук. Держ. трест «Київ-Друк», 1-ша фото-літодрукарня, 1927. – Кн. XIII–XIV. – С. 425–438.
10. *Иваненко А.* «Сказочник странный»: Виктор Дмитриевич Замирайло / А. Иваненко // Искусство книги 68 / 69. – Москва : Книга, 1975. – Вып. 8. – С. 48–56.
11. *Касіян В., Турченко Ю.* Українська дожовтнева реалістична графіка / В. Касіян, Ю. Турченко ; АН УРСР Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії. – Київ : Вид-во Академії наук УРСР, 1961. – 192, [2] с. ; [31] іл.
12. Каталог выставки копий с памятников искусства в Киеве, X, XI и XII в., исполненных А. В. Праховым, в течение 1880, 1881 и 1882 гг. – Санкт-Петербург : Тип. Императорской академии наук, 1882. – 48 с.
13. *Кузьмин Е.* Из Киева / Е. Кузьмин // Искусство и художественная промышленность. – 1900. – № 18. – С. 321 ; № 19. – С. 388.
14. Лист Михайлової О. Г. Іваненку А. П. зі спогадами про Замирайла В. Д., без дати, машинописна копія. – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України, ф. 1282 (Замирайло Віктор Дмитрович, український і російський живописець, графік, художник театру), оп. 1, спр. 3, арк. 1–4.
15. *Марголіна І., Ульяновський В.* Київська обитель Святого Кирила / Ірина Марголіна, Василій Ульяновський. – Київ : Либідь, 2005. – 352 с.
16. *Митрохин Д.* Рисунки В. Д. Замирайло / Д. Митрохин // Новый журнал для всех. – 1915. – № 5. – С. 54–55.
17. *Михайлов А.* Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество / Алексей Михайлов. – Москва : Советский художник, 1958. – 496 с.
18. *Прахов А. В.* Воспоминания о Врубеле // Московская городская художественная галерея П. М. и С. М. Третьяковых / под общ. ред. И. С. Остроухова / А. В. Прахов. – Москва : Тип. М. В. Безобразовой, 1909. – Кн. 1. – Ч. 2. – С. 157–168.
19. *Прахов А.* Киевский Владимирский собор. Докладная записка о художественных работах в соборе / Адриан Прахов. – Киев : Тип. «Кушнарев и К°», 1896. – 18 с.
20. *Прахов А. В.* Киевские памятники византийско-русского искусства. Доклад в Императорском московском археологическом обществе 19 и 20 декабря 1885 года / А. Прахов // Древности. Труды Императорского московского археологического общества / издание под

www.etnolog.org.ua

ред. В. Е. Румянцова. – Москва : Печ. по определению Редакционного комитета Императорского московского археологического общества, 1887. – Т. XI. – Вып. III. – С. 1–31.
21. *Прахов А. В.* О Кирилловских фресках в Киеве // Труды V-го Археологического съезда в Тифлисе 1881 / под ред. Гр. Уваровой. С приложением 41 таблицы / А. В. Прахов. – Москва : Типография А. И. Мамонтова и К°, 1887. – С. LXIII. – Прот.
22. *Прахов А.* Открытие фресок Кирилловского монастыря под Киевом. (Речь, произнесенная А. В. Праховым, в общем собрании Императорского русского археологического общества 9-го января 1883 года) / А. Прахов // Журнал Министерства народного просвещения. – Санкт-Петербург, 1883. – Март. – С. 22–34.
23. *Прахов А.* Фрески Киево-Кирилловской церкви XII в. (Речь, произнесенная в общем собрании Императорского русского археологического общества 9 января 1883 г.) / А. Прахов // Киевская старина. – Киев : тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1883. – Май. – Т. VI. – С. 97–110.
24. *Пучков А.* «Кирилловские черновики» А. В. Прахова (декабрь 1880 – ноябрь 1881 гг.) / Андрій Пучков // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. праць з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології. – Київ : Фенікс, 2007. – Вип. 4. – С. 153–294.
25. *Савицька Л.* Буква як образ. Театр для себе / Лариса Савицька // Музейний провулок. – 2008. – № 3 (11). – С. 60–67.
26. *Савицкая Л. Л.* На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы : монография. – 2-е изд., перераб. и доп. / Лариса Леонидовна Савицкая. – Харьков : Эксклюзив, 2006. – 352 с. : ил.
27. *Савицкая Л.* Раритеты харьковских личных собраний / Лариса Савицкая // Вісник ХДАДМ. – Харків, 2007. – № 12. – С. 136–142.
28. Степан Петрович Яремич : сборник : в 2 т. / сост.: И. И. Выдрин, В. П. Третьяков. – Санкт-Петербург : Сад искусств, 2005. – Т. 1 : Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках. – 440 с. – (Классики искусствознания).
29. *Сторицын П.* Неизвестный фантаст (Выставка В. Д. Замирайло) / Петр Сторицын // Жизнь искусства. – 1920. – 29 янв. – № 357.
30. *Сторчай О.* Адріан Прахов: мистецтвознавча і викладацька діяльність в Україні (1880–1890 роки) / Оксана Сторчай // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. праць з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології. – Київ : Фенікс, 2007. – Вип. 4. – С. 329–362.
31. *Сторчай О.* Карпо Трохименко: спогади про Київське художнє училище (публікація архівного документа) / Оксана Сторчай // Студії мистецтвознавчі. – Київ : Вид-во ІМФЕ, 2008. – Чис. 1 (21) : Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво. – С. 143–157.
32. *Сторчай О.* Микола Прахов: сторінки автобіографії й оповідання-спогади із неопублікованої книги «Всё, что припомнилось» / Оксана Сторчай // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини : зб. наук. праць з мистецтвознавства, архітектурознавства і культурології / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України ; редкол.: В. Д. Сидоренко (голов. ред.), А. О. Пучков, В. О. Тузов та ін. ; наук. ред. А. О. Пучков. – Київ : Фенікс, 2015. – Вип. 11. – С. 317–344.
33. *Турченко Ю. Я.* Київська рисувальна школа / Юрій Якович Турченко. – Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1956. – 143 с.
34. *Турченко Ю.* М. І. Мурашко : Нарис про життя, творчість і педагогічну діяльність / Юрій Турченко. – Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. – 36 с. : іл. + [6] л. іл.
35. *Яремич С.* В. Д. Замирайло. К открытию его выставки // Степан Петрович Яремич : сборник : в 2 т. / сост.: И. И. Выдрин, В. П. Третьяков / С. В. Яремич. – Санкт-Петербург : Сад искусств, 2005. – Т. 1 : Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках. – С. 225–228. – (Классики искусствознания).
36. *Яремич С.* Отзыв Врубеля о творчестве Замирайло // Жизнь искусства. – 1920. – 17 февр. – № 373.

IMFE

www.etnolog.org.ua

ВОСПОМИНАНИЯ О ВИКТОРЕ ДМИТРИЕВИЧЕ ЗАМИРАЙЛО

(письмо Елены Григорьевны Михайловой Анатолию Филипповичу Иваненко) *

Просто не знаю, как и начать это письмо к Вам, дорогой Анатолий Филиппович.

Наверное, надо так:

С 23-его по 29 год работала я натурщицей. И вот в то время, как я стояла в Академии Художеств, в классе, руководимом Осипом Бразом [1] и Рыловым [2], там учился сын Кустодиева Кирилл Борисович [3].

Отец его Борис Михайлович, увидав рисунки своего сына с меня, пригласил меня приходить к нему на дом. Вот я и стала по вечерам ходить к Кустодиеву, который тогда уже был прикован к креслу. Было это в 24 году, в последние зимние месяцы. Мне тогда был 21 год.

Ну, как приглашают люди друг друга на чашку чая, так Кустодиев пригласил Виктора Дмитриевича Замирайло заходить по вечерам, порисовать новую модель. Вот так я и увидела первый раз Виктора Дмитриевича. Он был одет в драповое пальто, подпоясанное веревкой, поверх этого пальто была накинута пелерина, застегивающаяся у ворота на пряжку с двумя львиными головками, и шапка из черных барашковых шкурок (собственного изготовления – его слова). Седые длинно подстриженные волосы, баки (которым всю жизнь завидовал Вл. Вас. Лебедев [4]) у него не росли. Лицо бритое, красивое. Было в нем что-то от Диккенса, от его благородных немолодых героев, что-то еще и не русское, а скорее отдающее французом (в его родословной есть фамилия Сабо – это очевидно, где-то что-то осталось от нашествия Наполеона), так сам Виктор Дмитриевич говорил.

Приходили на эти рисовальные вечера еще и друзья Кирилла Борисовича Шульц [5], Башинский. Как-то я всю эту компанию заставила довольно долго себя ожидать. Затерялся ключ от моей комнаты, потом вдруг нашелся в домашней туфле. Стоя на позе, я им все это и рассказывала в оправдание своего опоздания и фантазировала, что водится де у меня такой Патанька – он маленький, с хвостиком, в шерсти и с копытцами, только без рожек. Вот это он-то и прячет нужные вещи, и пока не скажешь «Патанька-Патанька, покажи, куда девал», он не отдает. Так, говорю, – и с ключом сегодня было. Я только не вспомнила сразу, что надо к Патаньке обратиться, потому так долго и провозилась с поисками. Вот эта моя болтовня очень Виктору Дмитриевичу понравилась.

Впоследствии он мне дал прозвище Потанька.

Внешне Виктор Дмитриевич был очень приятен: голубые внимательные глаза, старомодные какие-то галантность и изящество. Был 24 год. Ему было тогда 56 лет.

С 18-го года он болел цингой, и в 24-ом она его еще не оставила. Болели суставы, плохо слушались ноги, шатались зубы. И все это еще можно было укрепить, восстановить рациональным питанием. Мне очень тогда захотелось проникнуть к нему, войти как-то в его жизнь, помочь ему. А тут еще Кирилл рассказал, что Виктор Дмитриевич нелюдим, что дома у него как-то мрачно, необычайно всюду нарисованы всякие листочки-ветки, и даже почтовый ящик на дверях кв. № 13 тоже черный. Как-то уже ранней весной случилось нам с В. Д. выйти от Кустодиева вместе. И я попросилась к нему в гости. Так и сказала: «Виктор Дмитриевич, я хочу к Вам в гости». На что и получила ответ: «Не смею Вам отказать, но стоит ли вам заходить в такую берлогу». Я настояла и вскоре пришла к нему. Он жил на В. О. [Васильевском острове. – *О. С.*], уг. Малого и 10 Линии в доме № 51 по 10 Линии. Это была квартирка из двух

* Лист-спогад зберігається в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України. Публікуємо зі збереженням авторської стилістики, орфографії, пунктуації з незначними правками. – [*О. С.*].

www.etnolog.org.ua

комнат с кухней, в которой была ванна и с дровяной плитой, в III-ьем этаже, 4 окна выходили на Малый проспект. Действительно, листики и веточки попадались на глаза то тут, то там. Они были синие и черные, сыпались гирляндой по треснутому стеклу кухонного окна, украшали водяной бачек в туалете, шли черным орнаментом по комнатной печке. Окна без всяких занавесей. Но квартирка была вовсе не мрачная. Также как и хозяин ее не был нелюдимом, а только застенчивым и скромным. Окна в квартире не мылись, наверное, несколько лет. На плите, на развернутом газетном листе была рассыпана сваренная и высохшая гречневая каша в большом количестве. По мере надобности, Виктор Дмитриевич накладывал этой сухой каши в кастрюлю, заливал водой, ставил на примус и через 10 минут кипения имел еду. Так вот он и питался, как говорил он, «без затраты времени и труда». Но цынга-то в нем благодаря такому питанию и держалась.

Вот я и побежала с места в карьер на ближайший рынок, что неподалеку на Малом проспекте. Приобрела там фаршу мясного, луку, яблок, картофеля, прикупила в магазине сахару, масла, хлеба и соли. И завела у него свое хозяйство под тихие его вопли и сопротивление. Когда были готовы поджаристые котлеты (в которые я положила муку), отварной чищенный картофель и яблочный супчик, мы сели с ним обедать.

Это был человек крайне неприспособленный к бытовой жизни [6], не покупал мяса, потому что его варить долго, а за керосином в очереди стоять тошно. Дрова же ему тогда доставались с трудом, вязанками и дорого. Обедая, он приговаривал: «Это просто чудо! И как это так все быстро можно сделать! И как же смачно!!!».

Вот с этих-то обедов (ставлю себе это в заслугу без лишней скромности) и начал поправляться наш Виктор Дмитриевич…

Поначалу я думала, что просто буду помогать ему материально. Натурщицы <…> зарабатывали хорошо <…> [незрозуміло. – *О. С.*] (но он не допустил никаких моих на него затрат). Я этот черновик письма для большей четкости, чтобы читать Вам его, несбиваясь, переписала еще раз. И вот буквально вчера, перебирая небольшой архивчик, который остался у меня после смерти В. Д-ча, я наткнулась на его письмо-черновик (он без черновиков не писал) к Александре Васильевне Екатихиной, где прочла слова обо мне, растревожившие мое старое сердце. Очевидно, на ее вопрос, не женился ли он (такие слухи дошли до нее заграницу), что он стал франтом (новое зимнее пальто) и что часто видят его в обществе молодой особы.

Он пишет: «Как-то года два тому назад зашел я к Кустодиеву, а он срисовывает для какой-то своей картинки некое юное создание. Уходя, оно (создание) напялило на себя (зима была) какие-то дохлые пиджаки, какие-т[о] старые вязаные платки, затем декорировало – всю эту печаль пальтом не назовешь – чем-то рыжим, подбитым ветром».

Такое предисловие вмиг меня покачнуло (вы знаете мое самаритянское свойство). «Затем она как-то попросилась ко мне в гости и держалась у меня дома потрясающей милочкой, делала уборки, жарила котлеты, варила изумительные супчики – и все это с такой заботливостью. Мог ли я не утвердиться в своем самаритянском решении. Не супчики, разумеется, меня растрогали, а эти усилия помочь недалекому от погибели Замирайло…». Вот и получилось у нас с Виктором Дмитриевичем что-то перекликающееся с рассказом О.' Генри «Дары волхвов». Я пожалела его, а он, еще добрее, пожалел меня. Я стала много позировать для руки, ноги, какого-нибудь поворота, но почти никогда – обнаженной.

Все мои уборки, нападения на его беспорядки терпел, а потом как-то и совсем приручился. Стал брать больше заказов, появилось у него желание больше зарабатывать. Он любил цирк, кататься на лодке по Неве, кинематограф, бродить по кладбищам. Во всех этих «мероприятиях» я стала постоянной его спутницей. Как я теперь оглядываюсь на старости лет, нас связывала прекрасная, чистая дружба. Виктор Дмитриевич, даже, пожалуй, и любил меня. Но почтительно и старомодно так, как теперь этого и не объяснишь никому.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

Я очень боялась сообщить ему, что собираюсь выходить замуж, так как боялась, что это как-то огорчит его, в какой-то мере обездолит. Но он признание это мое принял просто, мудро и душевно. Продолжал быть таким же другом.

Теперь маленький экскурс в его детство. Когда он был пяти лет от роду, ему кто-то подарил картинку батального содержания: лошади, всадники, сражение – все это его поразило, но картинка была не в красках. Ложась спать, маленький Витя, или Виткиненя, как называли его домашние, попросил: «Ангел Божий, раскрась картинку!». Положил ее себе под подушку. На утро прежде всего посмотрел на картинку. Она оказалась не раскрашенной! «Ну, что тебе стоило!» – сказал мальчик. (Наверное, Ангел знал, что со временем он и сам будет хорошо раскрашивать картинки, потому и не раскрасил…). Как-то лет пяти тоже на купаньи спрашивал: «Мама, почему все женщины похожи на гитары, а дяди – нет?».

Была у Виктора Дмитриевича одна очень короткая и очень гордая молитва: «Благодарю Тебя, Создатель, что я не похож на своих современников!».

Очень много фантастических мыслей, эскизов сделал он в период с 24 по 29 год на быстро пожелтевшей и легко истлевающей бумаге – не ценил себя. Он был щедр, когда делился со мной и моей семьей своими достатками. Например, как-то раз моя бабушка, получавшая пенсию, пришла домой в ужасном расстройстве – она даже не успела ничего купить на только что полученную пенсию – все деньги у нее вытащили. Бывший у нас в это время Виктор Дмитриевич об это услыхал. Вечером того же дня пришел к бабушке посыльный с письмом от В. Д-ча. В конверте лежала вся ее пенсия и записка: «Многоуважаемая Ольга Ивановна, мне удалось разыскать похитителя Ваших денег и отнять их у него. Искреннейше уважающий Вас В. Замирайло».

А однажды он зашел к нам, зная, что у нас туговато с деньгами, но никого не застал, кроме крепко спавшей бабушки (мы жили в комнатной системе, он просто открыл дверь в ее комнату). Увидев, что она крепко спит, будить ее не стал, а просто обсыпал ее всю энным количеством трешек и ушел. Бабушка, проснувшись, как Даная, под золотым дождем, долго не могла придти в себя от изумления, радости и благодарности.

В 29-м году с В. Д. как-то ночью, очевидно, произошел удар – он стал плохо видеть – поражены были зрительные нервы. Лучшие врачи города (у кого только мы не перебывали с ним) сказали, что болезнь его необратима.

Тогда детей у меня еще не было. Пришлось больше проводить с ним времени, пока он привыкал к своему искалеченному зрению, – страшно было, что попадет под транспорт – оступится. Потом привык, сам стал ездить в столовую Союза художников. У меня обедать не захотел. Он вообще почти никогда ни у кого не ел и не пил.

Свирепел, досадовал на свою болезнь, легко впадал в раздражительность, но не угасал в нем интеллект. Приспособился читать и читал много. Полуслепой бывал у меня часто, я у него тоже потом. В 38 году уплотнили, вселили какую-то неподходящую громогласную особу с дочкой.

В 38 году ЛОССХ [7], пойдя ему навстречу, взамен одной оставшейся его комнаты, дал ему приют здесь в ЛОССХ'е. Все было для него удобно, и столовая тут же. Но это повело к сидячему образу жизни, что и повлекло за собой скорое одряхление. Ведь ему было уже 70 лет. В 30 году в ЛОССХ'е делали большой ремонт, столовую закрыли. Я взяла Виктора Дмитриевича к себе. У меня была комната в 23 метра. Так мы и прожили вместе около 2-х месяцев – я и мои уже двое детей. Мне нужно было уехать с детьми на дачу к мужу в Вязьму. Без меня за ним ухаживала моя мать – бабушки уже не было.

ЛОССХ тем временем хлопотал для В. Д. о привилегированном доме для престарелых. И вот когда меня еще не было, художник Воинов и какое-то административное лицо Сольников увезли Виктора Дмитриевича в этот самый дом в Старый Петергоф.

Вернувшись 30 августа, я сразу же поехала к В. Д-чу. Но там, куда его поместили первоначально, его не оказалось. Мне сказали, что он перевезен в «III-й куст». Этот

ИМОРЕ

www.etnolog.org.ua

«куст» был чорт знает чем! В одной небольшой палате, солнечной и душной, буквально гудящей от тысяч мух, вместе с пропившимися дворниками, ломовиками и прочей «знатью» находился дорогой наш Виктор Дмитриевич. Кружка с питьем на столике была липкая, темная, обсиженная мухами. Когда я ее вымыла под краном с мылом и песком, она оказалась белой и потекла…

Он уже лежал, не вставая с постели. Руки его были испачканы, Бог знает чем. Ногти на руках и ногах не острижены. Руки, которые подарили нам столько тончайшей прелести его рисунков. Конечно, я привела его в порядок. Скрывая слезы, я сказала ему, что возьму его к себе не позднее 2 сентября. Обрадовался и сказал, что будет терпеливо ждать этого. 31 августа опять навестила его, уже с детьми.

1 сентября отвела дочку в школу в первый раз. Приготовила ему угол у себя и 2-го поехала опять к нему. Приехав, увидела его кровать пустой.

– А где он?

Он умер с 1-го на 2-е в ночь, – сказали мне.

И косвенной причиной этой ускоренной смерти была я. Увидел медперсонал этого куста, что у больного Замирайло кто-то появился, что на ужасную грязь и скверное содержание больного могут пожаловаться (хотя я слова ни с кем не сказала), решили за ним «поухаживать», сделали ему горячей, чем это ему можно было, ванну, в которой он кричал, потерял сознание и вскоре после которой умер. – Больные рассказали.

Зная его 15 лет, я не была с ним в последний его час, не напоила его перед смертью, не сказала сама и не выслушала последних его слов. Это было горестно и долго мучило меня.

Ну, вот все, что я могла Вам сказать о Викторе Дмитриевиче, о человеке исключительно-чистом, красиво-добром, благородном и нежном, о высокопорядочном и требовательном к себе и к другим.

Ваша Ел. Михайлова.

---

[1] Осип (Йосип) Еммануїлович Браз (1873–1936) – живописець, гравер-офортист, літограф.

[2] Аркадій Олександрович Рилов (1870–1939) – живописець-пейзажист, графік, педагог.

[3] Кирило Борисович Кустодієв (1903–1971) – живописець.

[4] Володимир Васильович Лебедєв (1891–1967) – живописець, графік.

[5] Можливо, мається на увазі Арсеній Леонідович Шульц (1910–1976) – живописець, графік.

[6] Із цього приводу С. Яремич зазначив: «Вся неустойчивость Замирайло в житейском отношении заключается в его удивительной непрактичности, а это косвенно отражается и на его искусстве. Беззаботность юных лет, когда жизнь кажется бесконечной, а область деятельности – безбрежной, мало-помалу суживаясь, невольно омрачается суровым опытом зрелого возраста. Но беззаботные натуры не учатся приспособлению к жизни. Они не призваны играть какую-либо общественную роль. У них не только нет склонности к этому, но нет и притязаний, хотя бы для виду, на какое-нибудь общежитейское дело. К таким характерам относится и Замирайло. В нем преобладает художественная стихия. Для него самое важное значение представляют свои собственные фантазии, и в его глазах они взяли перевес над незаменимыми фактами жизни. Замирайло из породы художественных натур типа героев Гофмана. Писатель этот, кстати сказать, с детства увлекал нашего художника, ставящего свои вымыслы выше явлений окружающего мира. Вероятно, отсюда и ведут свое начало неприспособленность, непонимание, даже игнорирование жизненной практики. В конце концов круг интересов художников этого типа суживается, и удел их – одиночество» [35, с. 225].

[7] Ленинградское отделение Союза советских художников (ЛОССХ).

Підготовка до друку та примітки
Оксани Сторчай

www.etnolog.org.ua

SUMMARY

The article deals with the publication of a reminiscent letter of the poetess Olena Mykhaylova about the talented artist and book illustrator Viktor Zamyraylo, She looked after him during his last years. The poetess Olena Mykhaylova was one of the most popular sitters in Petrograd in the 1920s–1930s (she sat for paintings of B. Kustodiyev *Russian Venus* and V. Liebediev *A Girl with a Guitar*); after the death of Viktor Zamyraylo, she became the executor of his will related to all his creative heritage.

A great aesthete and elegant artist with his own charm, V. Zamyraylo worked with a particular feeling of freedom. The painter's artistic heritage is rather big. He was an acknowledged virtuoso of book and magazine covers, illustrations and types, a gifted draftsman, engraver and painter; he worked in the field of set design and was also engaged in teaching. His creative work has become an integral part of the national culture; yet, there is so far neither an album nor a monograph on the artist at the present stage of Ukrainian art studies development. The publication of O. Mykhaylova's reminiscences about V. Zamyraylo will add new facts and details to his biography and enrich our ideas on the master's personality.

The reminiscent letter addressed to the collector A. Ivanenko is stored at the Central State Archives-Museum of Literature and Arts of Ukraine and is being published for the first time with following the author's stylistics, spelling and punctuation and minor edits.

Keywords: Viktor Zamyraylo, Olena Mykhaylova, reminiscences on the artist, St. Cyril's Church, St Volodymyr's Cathedral in Kyiv, church with burial vault in the Orżewski estate.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

РЕЦЕНЗІЇ

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

Надія Супрун-Яремко
(Львів)

ДІЯЛЬНІСТЬ АНСАМБЛІВ І КАПЕЛ БАНДУРИСТІВ ПЕРІОДУ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Жеплинський Б., Ковальчук Д., Ковальчук М. **Ансамблі бандуристів. Дуети, тріо, квартети, ансамблі / Богдан Жеплинський, Дарія Ковальчук, Мирослав Ковальчук. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2016. – 364 с., іл.**

Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б., Ковальчук М. М. **Капели бандуристів / Богдан Жеплинський, Дарія Ковальчук, Мирослав Ковальчук. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2016. – 188 с., іл.**

Рецензовані видання, що є довідковим зводом творчої діяльності в Україні та зарубіжжі ансамблів і капел бандуристів упродовж столітнього періоду (від початку XX до початку XXI ст.), продовжують опубліковану впродовж останніх років серію книг, автори яких – представники трьох поколінь родини Жеплинських – на базі систематизованих джерельних матеріалів величезного особистого архіву висвітлюють функціонування унікального самодостатнього національного явища кобзарства / бандурництва [1]. Якщо традиційно побудований енциклопедичний довідник структуровано у вигляді понад двох тисяч малих і великих статтей, у яких містяться відомості про українських кобзарів, бандуристів та лірників минулого й сьогодення, а двотомник «Кобзарство і ми» вміщує окремі статті, рецензії та дописи кобзарознавця Богдана Жеплинського й інших авторів, написані в період 1950–2014 років, то рецензовані видання 2016 року є оглядовим зібранням близько 550 світлин з відповідним до кожної з них текстом щодо діяльності в різні часи означеного періоду 97 дуетів, 129 тріо, 46 квартетів, 173 малих ансамблів (книга I) та понад 100 капел бандуристів (книга II).

Зауваження в передмові першої книги щодо відносно недавнього зародження кобзарських об'єднань для спільних виступів, ініційованих Гнатом Хоткевичем у 1902 році у зв'язку з їхньою участю в роботі Харківського XII археологічного з'їзду, свідчить про те, що її автори, констатуючи факт першого публікування їхньої оглядової роботи, прагнули охопити більшість регіонів України й деякі – іноземних держав. При цьому, спираючись на вже опрацьований ними метод формування енциклопедичного видання, розмістили матеріали за абетковим принципом. Отже, у першій книзі вміщено відомості про кобзарсько-бандурницькі колективи всіх (окрім Закарпатської) областей України, а також Криму, хоча деяких із них (Донецької, Луганської, Херсонської, Чернівецької, Вінницької,

ЛИСТ

www.etnolog.org.ua

Запорізької) – у мінімальній кількості, а також 13 зарубіжних країн, серед яких лідирують США (37), а Словаччина, Венесуела, Чехія, Італія, Польща, Бразилія представлені інформацією щодо одного-трьох функціонуючих ансамблів. Другу книгу присвячено діяльності капел бандуристів у 16 областях України й Криму, а також у 8 країнах зарубіжжя.

Розглянувши зміст першої книги, ми отримали статистичні дані, що стосуються кількісних координат колективних груп, а також дані щодо їх географічно-хронологічної та гендерної атрибуції. У цілому окреслилася така загальна «картина»: дві третини складають жіночі й мішані (дитячі, студентські, сімейні) ансамблі бандуристів, і лише третину – чоловічі. Це підтверджує думку про те, що після загибелі Гната Хоткевича, у 1938 році, кобзарство як чоловіче мистецьке явище пішло шляхом, котрого митець не передбачав. Коли під час закріплення радянської влади в Україні кобзарі падали, як воїни на полі бою, саме жінки підхоплювали у свої руки «подорожню» кобзу незрячого мандруючого творця дум та пісень і не дали їй зникнути, сформувавши нову гілку – бандурництво, яке не йде від традиції й у якому переважає сольна й ансамблева співогра з відповідним, здебільшого ліричним, репертуаром.

Підкреслимо як позитив інформацію про чи не найбільшу кількість чоловічих дуетів, тріо, квартетів та ансамблів, що в різні часи функціонували й дотепер існують на теренах Харківщини (95 %), Сумщини (53 %), Київщини (50 %), Полтавщини (50 %) та Львівщини (30 %), а також США (40 %) й Аргентини (55 %). Отже, третина від загальної кількості учасників малих видів колективних об'єднань бандуристів має, з гендерного погляду, традиційне спрямування, а коли врахувати, що дитячі, студентські та сімейні ансамблі є мішаними і участь в них осіб чоловічої статі є більшою чи меншою мірою активною, то окреслюється «картина», що аж ніяк не свідчить про занепад чоловічої традиції. Це візуально підтверджують історично цінні світлини із зображенням, приміром, дуетів кобзарів у такому складі: Степан Авраменко та Павло Мовчан, Євген Адамцевич і Григорій Спиця (с. 7), Степан Боярчук зі своїм учнем (с. 12), Семен Гнилоквас та Андрій Бобир (с. 15), Василь Ємець та Олександр Гамалія (с. 28), В. Ємець та Іван Кучеренко (с. 29), молоді брати Жеплинські (с. 31), батько та син Китасті (с. 35), Михайло Кравченко та Петро Древченко (с. 39), Степан Пасюга та його учень Григорій Кожушко (с. 47), Юрій Сингалевич і Зіновій Штокалко (с. 50), Антін Чорний і Наум Павук (с. 58), бандуристи з невстановленими прізвищами (с. 64) та ін.

У розділі «Тріо бандуристів» приваблюють світлини чоловіків у такому складі: Богдан Ганушевський, Дмитро Гончар та Юрій Свістель (с. 79), Олег Гасюк, Михайло Табінський та Богдан Жеплинський (с. 81), Віктор Джурджій, Іван Скляр та Іван Михайлович Скляр (с. 87), Петро Древченко, Іван Кучугура-Кучеренко та Павло Гащенко (с. 92), Михайло Баран із синами (с. 93), Роман і Богдан Жеплинські та Федір Пелех (с. 95), брати Китасті (с. 104), Михайло Кравченко, Терешко Пархоменко та Петро Древченко (с. 107), Семен Ластович-Чулівський, Степан Ганушевський та Гриць Смирний (с. 112), Володимир Мота, Ярослав Бабуняк та Володимир Войтович (с. 121), Никін Прудкий, Андрій Саченко та Олексій Чуприна (с. 129), Зіновій Штокалко, Степан Малюца та Володимир Юркевич (с. 150), Василь Ємець, Михайло Теліга, Василь Фарміга (с. 152) та ін.

Із чоловічих квартетів бандуристів, на нашу думку, увійти в історію можуть такі: харківські об'єднання братів Горбенків (с. 163–164) і видатних народних музик (С. Пасюга, І. Кучугура, П. Гащенко та Г. Кожушко) (с. 182), Львівська школа для сліпих дітей (с. 176), аргентинська родина Сенишинів (с. 185), чернігівська родина Сологубів (с. 190) та ін. Що стосується вміщеної на с. 162 світлини із зображенням кобзарського квартету XII археологічного з'їзду, то викликає сумнів третій учасник ліворуч, котрого прийняли за Г. Хоткевича, оскільки візуально він аж ніяк на нього не схожий.

www.etnolog.org.ua

Серед світлин ансамблів, що складаються з п'яти й більшої кількості бандуристів, історичного значення набули, на наш погляд, такі: миргородський секстет 1925 року (с. 227), київський гурт, керований розстріляним у 1938 році Григорієм Копаном (с. 235), один з давніх неідентифікованих гуртів (с. 240), американський секстет (с. 248), харківські гурти (с. 250–252), ансамбль «Вишиванка» Львівського аеропорту (с. 262), септет на чолі з Григорієм Ткаченком (с. 274), львівський ансамбль на чолі з Юрієм Сінгалевичем (с. 276–278), учасники Республіканської наради кобзарів і лірників 1939 року (с. 281), секстет на чолі з М. Домонтовичем (Київ, 1908; с. 283), квінтети кобзарів Німеччини (с. 284) й Чехословаччини (с. 285), харківський секстет (1930; с. 304), львівський октет (1958; с. 318), «гулагівський» нонет з репресованих бандуристів (с. 321), харківський родинний ансамбль (1938; с. 327), житомирський квінтет бандуристів (1935; с. 338), білоцерківські гарнізонні секстет та октет (1935; с. 347), ансамбль школи бандуристів у Падєбрадах (1923; с. 357) та ін.

Друге видання містить унікальні фотоматеріали (окрім того, наприкінці книги – 26 кольорових) з переважно розгорнутим до кожної світлини інформаційним текстом. Ці тексти, як і самі світлини, Богдан Жеплинський збирав упродовж півстоліття, записуючи їх із усних і письмових переказів, оповідань та повідомлень про колективи бандуристів різних часів. Із цього приводу він складає щиру подяку численним кобзарям – виконавцям і керівникам, які інформували його щодо витоків, становлення й функціонування ансамблів і капел в Україні та зарубіжжі. Серед багатьох імен інформаторів, сподвижників бандурного мистецтва, пан Богдан виділяє київського бандуриста Івана Панченка (1900–1972), дослідника кобзарства Криму й Кубані Олексія Нирка (1926–2005) та тернопільську бандуристку Марію Євгеньєву (1959 р. н.). Опрацьовані й систематизовані матеріали лягли в основу оглядової другої книги, яка, не претендуючи на всеосяжність (колективи з 16 областей і Криму та 8 зарубіжних країн), вражає не стільки географічною атрибуцією, скільки візуальною й текстовою змістовністю, що презентує історію й сучасний стан популярного національного мистецького явища. При цьому, незважаючи на те, що великі колективи бандуристів функціонують на теренах меншої кількості областей України та зарубіжжя, аніж малі гурти, саме великі колективи охоплюють більше число тих, хто, з бандурами в руках, бере участь у концертно-виконавському відтворенні бандурного репертуару, підтверджуючи наукову думку про інструментальний простір, який існує в контексті органічної «дії» тріади «інструмент–виконавство–музика».

Друга книга відкривається ілюстрованим рідкісними світлинами нарисом (с. 7–22), у якому висвітлюється діяльність Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. І. Майбороди. З тексту цього нарису дізнаємося про перший склад Київської капели кобзарів, заснованої в 1918 році за сприяння гетьмана Скоропадського й очолюваної Василем Ємцем, про празьку школу гри на бандурі (1925; керівник – В. Ємець), першу київську кобзарську капелу та самодіяльні обласні капели, серед яких до професійного рівня виросла Полтавська (керівник – Володимир Кабачок), котру в 1935 році на офіційному рівні було об'єднано з Київською в одну під назвою «Перша зразкова капела бандуристів Наркомосу України» (керівник – Микола Михайлов). Її функціонування стисло описано в хронологічній послідовності, зокрема з висвітленням репертуару, складу, віх діяльності її художніх керівників, з яких на фронтах Другої світової війни загинули Микола Опришко й Данило Піка, а також поневірянь колективу під час воєнних лихоліть.

Основний розділ другої книги включає нариси (розміщені в абетковому порядку) про діяльність аматорських і професійних капел, склад яких визначається участю в них чоловіків (чоловічі капели), жінок (жіночі капели), чоловіків і жінок (мішані капели), дітей і підлітків (дитячо-юнацькі капели), студентів (студентські капели), кількох капел (зведена капела). Виявляється, найбільшу кількість капел мають Львів і Львівщина (27). Серед них – такі львівські колективи, як мішані капели бандуристів, створені 1947 року Юрієм Сінгалевичем при Будинку народної творчості й на-

www.etnolog.org.ua

прикінці 1940-х років Олегом Гасюком при філармонії, Будинку вчителів, СШ № 49 та політехнічного інституту, чоловіча капела бандуристів українського товариства сліпих «Карпати» (заснована 1953 року Юрієм Данилівим), знана капела бандуристок «Галичанка» (рік заснування – 1959, керівники – Володимир Дичак і Руслана Дробот), зразкова капела хлопців Школи кобзарського мистецтва Центру творчості дітей та юнацтва Галичини (керівник – Тетяна Шаленко), зразкова дитяча капела бандуристок «Ягілка» Будинку естетичного виховання дітей та юнацтва, капели бандуристів «Діброва» і «Троянда» (засновник і керівник – Михайло Баран), засновані у Львові та області представниками родини Жеплинських мішані капели бандуристів «Дністер» (з 1959 року), «Заспів» (з 1969 року) та «Струмок», жіноча студентська капела Національної музичної академії ім. М. Лисенка та ін.

На Волині й Рівненському Поліссі успішно діють капели в таких містах, як Луцьк (Волинський університет ім. Лесі Українки та училище культури), Камінь-Каширськ, Горохів, а також Рівне (Будинок художньої самодіяльності профспілок, ДМШ № 1) і Вараш (до 2016 року – Кузнєцовськ) (ДМШ). Чернігівську область презентують такі колективи: капела бандуристів ім. Остапа Вересая, «Зачарована Десна» (музичного училища), «Натхнення» (міської школи мистецтв), зведена капела «Надія» (музичних шкіл № 1 і № 2). Чоловіча капела, що виникла за часів війни (1942) зусиллями подвижника-бандуриста Василя Сидоренка, до 1960 року пропагувала бандуру в Дніпропетровську (нині – м. Дніпро), а мішані капели – у Кривому Розі, Дніпродзержинську, Нікополі. На Сумщині відомими були чоловіча капела при клубі ім. М. Горького, жіноча капела машинобудівного заводу, мішані капели «Відродження» (м. Конотоп) та заводського Палацу культури (м. Суми), а також жіноча капела Дмитра Андрусенка, що популяризувала традиції сумських кобзарів. Харківщина, що на початку XX ст. започаткувала гуртові форми кобзарського музикування, представлена трьома капелами: чоловічою – ім. Т. Шевченка, яка почала формуватися в 1925 році, дитячою – при Палаці піонерів (організована в 1934 році Леонідом Гайдамакою) та сучасною жіночою капелою університету мистецтв ім. І. Котляревського. Скупо презентовані Тернопільщина (Струсівською капелою «Кобзар» і Чортківською самодіяльною), Полтавщина (створеними в 1920-х роках Полтавською та Миргородською капелами), Черкащина (Городищенською, заснованою в 1925 році, і сучасною, що об'єднала художні колективи управління культури облдержадміністрації), Івано-Франківщина (Калуською дитячою – при музичній школі та Івано-Франківською муніципальною), Миколаївщина («Кобзарськими передзвонами» Миколаївського муніципального колегіуму та дитячою «Україночкою» при Палаці творчості школярів), Житомирщина (Малинською дитячою «Веснянкою» та жіночою капелою Малинського будинку культури), Хмельниччина (студентською капелою музичного училища). Діяльність ялтинських дитячої капели «Кримські проліски» та народної самодіяльної капели ім. С. Руданського, а також народних капел села Амурське Красногвардійського і села Михайлівка Нижньогірського районів засвідчує подвижницьку роботу щодо відродження й поширення в Криму кобзарського мистецтва, яку впродовж багатьох років проводив відомий бандурист і діяч культури Олексій Нирко (1926–2005).

Зарубіжжя представлено поодинокими капелами в таких країнах, як Бразилія (перша капела бандурного майстра Івана Бойка і капела «Полтава» в Куритибі, а також капела бандуристів-семінаристів та зведена з нагоди освячення пам'ятника Т. Шевченку в 1989 році в Прудентополі), США (капели Детройтської школи ім. Т. Шевченка та Нью-Йоркської школи кобзарського мистецтва), Канада (дві мішані капели в Торонто), Аргентина (мішана, організована Василем Качураком, і чоловіча, одним з організаторів якої був учень В. Качурака Василь Береговий), Австралія (заснована Григорієм Бажулом в Сіднеї після Другої світової війни), Німеччина (післявоєнні чоловічі капели – ім. М. Леонтовича й Українська), Польща (Гданська жіноча капела), Росія (чотири чоловічі капели довоєнних часів на Кубані, три з яких організовані Семеном Жарком й одна – «бандурним батьком» Миколою Богуславським).

ІМОРЕ

www.etnolog.org.ua

Окремим нарисом автори видання описали традиційне проведення (1991–2013) обласних фестивалів бандурного мистецтва ім. Ю. Сінгалевича Львівським обласним відділенням Національної спілки кобзарів.

Рецензовані видання присвячені висвітленню діяльності кобзарсько-бандурних колективів на теренах України та зарубіжжя в період з початку XX до початку XXI ст., безумовно, не лише поповнять список документально-довідкових праць, але й сприятимуть розповсюдженню знань серед мистецтвознавців, бандурних виконавців, студентів, викладачів і аматорів щодо історії та творчої діяльності великої «армії» сподвижників унікального українського мистецького явища.

Автори видань висловлюють подяку Багданні Попель (США) і Галині Лужецькій-Чепіль (Львів) за безкорисливу фінансову підтримку.

[1] *Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б.* Українські кобзарі, бандуристи, лірники : Енциклопедичний довідник. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. – 316 с., 1154 іл. (див. рецензію-відгук на довідник : *Супрун-Яремко Н.* Перша спроба створення енциклопедичного зводу українського кобзарства і лірництва / Кобзарство і ми : у 2 т. – Львів, 2014. – Т. 2. – С. 426–454); *Жеплинський Б. М., Ковальчук Д. Б., Ковальчук М. М.* Кобзарство і ми: у 2 т. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2014. – Т. 1. – 640 с., іл.; Т. 2. – 612 с., іл.

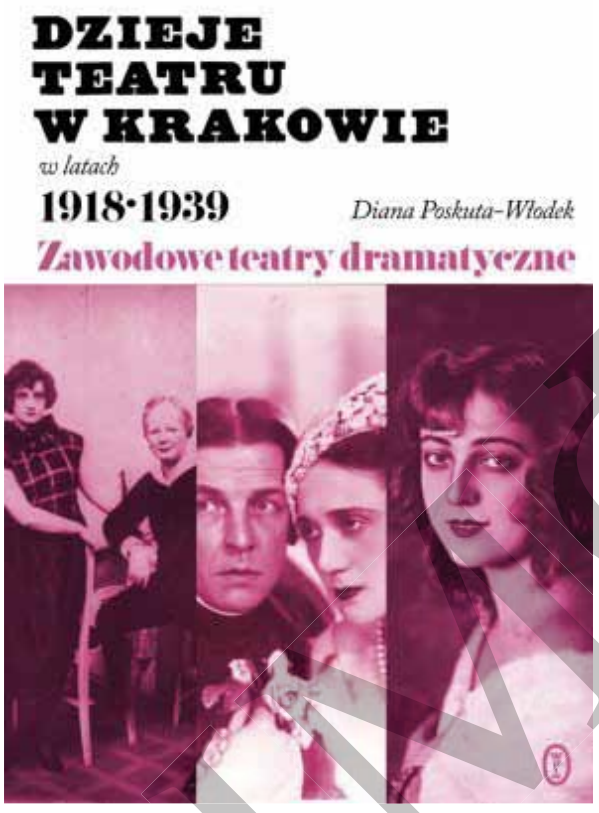
ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

Олена Боньковська
(Київ)

МІЖВОЄННЯ. ТЕАТРАЛЬНА ГАЛИЧИНА. КРАКІВ

Poskuta-Włodek D. **Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne. – Krakyw : Wydawnictwo Literackie, 2012. – T. 6. – 604 s.**



В українського історика театру поважна наукова серія «Dzieje teatru w Krakowie» (ідея, наукова редакція професора Яна Міхаліка), томи якої з 1980 року виходять в єдиному форматі й стилістиці оформлення, не може не викликати захоплення, зачарування та, можливо, певної заздрості. Знаменно, що тут при єдиному об'єкті дослідження – **театрі** – багатою семантикою відправної тези найменування цієї серії – *dzieje* (події, явища, факти) *teatru* – було стратегічно передбачено її багатовекторність. Адже впродовж десятиліть у її рамках послідовно, поетапно було досліджено багатовимірне буття краківського театру від самих початків його становлення: томи Збігнева Яблонського (1781–1830), Казимира Новацького (архітектура краківських театрів), Єжи Гота (австрійський театр у Кракові 1853–1865 рр.), а також ґрунтовні томи Яна Міхаліка про історію власне польського краківського театру (1865–1915). У 2012 році вийшов віддавна гаданий і очікуваний у польському історичному театрознавстві том завідуючої літературної частини театру імені Ю. Словацького, тепер уже доктора Діани Поскути-Влодек про професійні драматичні театри Кракова періоду міжвоєнного двадцятиліття польської незалежності (1918–1939).

Останній том одразу після свого виходу посів особливе місце серед театрознавчих досліджень. Водночас написанню цієї унікальної монографії передувала тривала, кропітка, з поетапним удосконаленням, науково-пошукова робота за методологією театрознавчо-історичного дослідження. Таким чином, наукова майстерня авторки надзвичайно об'ємна – монографії і величезна кількість статей про театр.

Перші етапи роботи дослідниці проходили в руслі джерелознавчого дослідження, а саме – у науковому опрацюванні книги зібраних бібліографом Каролем Естрайхером і філологом, театральним критиком Юзефом Фляхом протоколів краківської театральної комісії 1893–1911 років [1].

Ця книга стала своєрідним претекстом оригінальних театрознавчо-історичних досліджень Д. Поскути-Влодек. І першим з них була монографія «Co dzień powtarza się gra... Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie. 1893–1993» (Краків, 1993 р.), приурочена до 100-річного ювілею театру ім. Ю. Словацького. Цікаво, що вчена нейтрально означила свою книгу, незважаючи на її ґрунтовність, просто як популярний огляд столітньої історії театру [2].

www.etnolog.org.ua

Безумовно, на цій книзі робота не зупинилася. І вже в наступній монографії «Trzy dekady z dziejyw sceny: Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w latach 1914–1945» (2003) Д. Поскута-Влодек об'ємно й ґрунтовно виокремила естетично-цілісні мистецькі етапи дирекцій театру ім. Ю. Словацького. Ця наукова монографія, у загальноприйнятих і, зокрема, цільних для театру хронологічних і артистичних рамках, була також приурочена до ювілею театру. У ювілейні 2003 і 2013 роки її було перекладено англійською мовою і двічі перевидано.

Знаменно, що книга також не стала завершенням, а етапним підсумком. А тепер авторка створила монументальну хрестоматійну монографію «Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne». Тут об'ємно й цілісно досліджено діяльність усіх драматичних польських театрів Кракова міжвоєнного періоду польської незалежності.

У передмові «Uwagi wstępne» вчена в довільній формі, але засадничо роз'яснила концепцію монографії. Вона наголосила, що предметом дослідження є не театральне життя міжвоєнного Кракова загалом, а діяльність польськомовних професійних драматичних театрів. За умови всестороннього відображення їх функціонування та необхідності окреслення умов і обставин їх роботи тут висвітлено співпрацю драматичних театрів з напівпрофесійними й аматорськими, а також запропоновано огляд окремих фахових сценок, кабаре, рев'ю; згадано діяльність оперних і оперетових ініціатив.

Наголошено, що для досягнення мети насамперед необхідно було вирішити завдання перегляду й нового прочитання давно відомих матеріалів і ввести в обіг нововиявлені.

Що стосується хронологічних меж, то загальноприйняті рубежі вже опрацьовані в монографії «Trzy dekady z dziejyw sceny: Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w latach 1914–1945». Отже, за основу взято міжвоєнний період польської незалежності 1918–1939-х років. Здавалося б, ці хронологічні межі очевидні й обґрунтування не потребують. Утім, їх автоматично не прийнято. Адже ці дати не тільки визначають час між двома світовими війнами, а й обумовлюють період незалежності Польщі і її повторної втрати. Ці дати є переломними у функціонуванні всіх театрів держави. Саме 1918 рік став граничним, поворотним в устрої театральної роботи в Польщі на нових засадах; а в часі двадцятиліття вже по-новому формувалися різноманітні напрями, зокрема розвиток мистецьких тенденцій, драматургії, репертуару, окремих сцен, і здійснювалося реформування організаційної роботи. Адже в той час відбулися засадничі зміни на театральній карті Польщі. Тоді Краків на контрасті до столиці Варшави поступово втрачав свої привілейовані позиції. А з початком Другої світової війни більшість тогочасних краківських театрів, окрім двох міських – імені Ю. Словацького та театру «Повшехний» [3], припинили свою діяльність.

При аналізі стану сучасних історично-театрознавчих досліджень авторка зауважила, що театральний процес Кракова вичерпно досліджений тільки за періоди до Першої світової війни, а про період краківського міжвоєння, якщо і є окремі театрознавчо-історичні розвідки, то невеликі. Хоча на сучасному етапі таких різнопланових публікацій, враховуючи і магістерські роботи, є чимало. Утім, окремої монографії дочекався тільки професійний театр ім. Ю. Словацького, а краківське театральне життя міжвоєнного періоду потребує цілісного дослідження. Для вичерпного з'ясування цієї мети вкрай насущною є джерельна база. Найбільша увага тут зосереджена на архівних матеріалах – опрацьовано всі державні архіви, у тому числі й архіви театрів і бібліотек Кракова, Варшави, Шльонська. Крім того, опрацьовано й кілька приватних архівів. Однак архівні зібрання не завжди сповна, вичерпно й напевно відображають театральну ситуацію. У цьому випадку авторка, як повсякчас історики театру, звернулася до тогочасної періодики – системно опрацювала краківську пресу, а також театральну кореспонденцію з Кракова до газет інших міст. Авторка вникла й остереглася, що преса з політичних резонів, конфлікту інтересів тощо не завжди була об'єктивною та безсторонньою. Знаменно, що Д. Поскута-Влодек настільки про-

www.etnolog.org.ua

никливо опрацювала рецензії й відгуки, що склала професійно-ґрунтовні літературні портрети їхніх авторів.

Книга складається з трьох частин, спрямування яких визначене згідно з положеннями книги видатного історика польського театру З. Рашевського «Складний ребус, правила і ескізи з історії театру» [4]: «Хто пише про діяльність театру в будь-якому місці, той має справу зі станом будинків і організацією колективів, з розвитком доброчинності і критики, репертуару й акторської гри, напрямків і стилів» [5].

Так, у першій частині «Загальні умови функціонування краківських театрів» авторка об'ємно й ґрунтовно зосередилася на політичних, адміністративних, суспільно-соціальних, економічних, фінансових, інфраструктурних, господарських, управлінських, організаційних, пропагандистських, цензурних умовах і обставинах театрального життя міжвоєнного Кракова. Адже, власне, від цього багатоплощинного суспільно-політично-соціально-економічного укладу значною мірою залежать умови театрального процесу. Зокрема, у першій главі «Місце театру в культурному житті міста» наголошено, що театр у тогочасному Кракові посідав почесне, якщо не центральне місце. Тут порушено й розтлумачено особливо значимі в театральній справі питання: скільки глядачів відвідувало театр; чи оперували театри достатньою кількістю глядацьких місць, адже нерідко виникала потреба їх збільшення; чи тогочасний місцевий порядок і устрій дозволяв містянам вільно добиралися до театрів, якщо зважити, що до Кракова на театральні екскурсії приїжджали глядачі з навколишніх місцевостей (священики, парафіяни, учнівська молодь та ін.). І взагалі в культурному житті Кракова навколо театру гуртувалися майже всі культуро- й мистецькотворчі, освітянські сили міста: письменники, художники, музиканти, композитори, університетські і гімназійні викладачі тощо.

З повстанням незалежної Другої Речі Посполитої було закладено нові державні адміністративні вимоги управління театрами, що відрізнялися від таких в Австро-Угорській автономії Королівства Галичини і Людомерії (глава «Підготовка театрів до діяльності у вільній Польщі»). Театральний процес Кракова й далі продовжувала інспектувати утворена в межах автономії в 1885 році краківська Комісія театральна. Уже в незалежних межах муніципалітету Кракова ця комісія до 1939 року вирішувала всі важливі театральні справи міста. Власне, лише від неї залежали найважливіші рішення про артистичну діяльність і позаартистичні почини театральних дирекцій.

Водночас у Кракові й надалі залишалася дієвою налагоджена ще в XIX ст. система самостійного театрального самоврядування (глава «Краківська система управління театрами»). Однак тепер театр трактували не як приватне підприємство, а як громадську інституцію. Краківська система відрізнялася тим, що місто (Рада міста) і Комісія театральна брали відповідальність за долю власних театрів.

Можливо, парадоксально в поєднанні контрастних лексем звучить заголовок наступної глави «Меценат урядовий». Утім, такий оксиморон тут цілком доречний, адже система довготривалих театральних субсидій у Другій Речі Посполитій, на відміну від Австро-Угорщини, не практикувалася. Якщо урядові субвенції й присуджувалися, то скромні й одноразові [6]. Тому в краківській Комісії театральній передбачливо, а можливо, і запобігливо, одне місце додатково надавали представникові уряду. Проте уряд, коли театр почергово потрапляв у відання різних міністерств (Міністерства мистецтва і культури, Міністерства віросповідань і просвіти, Міністерства освіти і навіть визначального Міністерства фінансів), надавав перевагу здебільшого столичним варшавським театрам. У Краків-провінцію виділялися нерегулярні цільові дотації або на освітянські починання («Дворічний драматичний міський курс», «Краківська драматична школа музичного інституту», «Курс театрального малярства»), або на стратегічні театральні плебісцитні акції, коли частина акторів з краківських театрів з місійною метою – у народних і культурних цілях – виїжджала працювати в польські театри на заході країни, щоб зблизити населення цих країв з польським народом.

www.etnolog.org.ua

Тут представлені й інші польські краківські театри або ті, що гастролювали в місті, адже компетенція Комісії театральної і Президії Ради міста не обмежувалася тільки міськими театрами. Це питання окремо розглянуто в главі «Статус приватних театрів». У той час у Кракові діяло чимало професійних, напівпрофесійних, аматорських театрів і сценок різних об'єднань, товариств, професійних спілок, політичних партій, Ягеллонського університету, шкіл, костелу тощо. Безумовно, насамперед Д. Поскута-Влодек з'ясувала юридичну і правову основу їх діяльності. Передусім тут ключовим було питання концесії, умови надання якої були зовсім неавтоматичні, а термін її чинності був, як правило, короткочасним. Необхідно наголосити, що авторка, відзначила виступи в 1927 і 1928 роках українських труп [7].

Отже, фінансування краківських театрів було покладено винятково на міське самоврядування (глава «Механізми фінансування»). Схема була ніби певною: Рада міста щороку розглядає розмір театральних зарплат, плани на наступний сезон. Утім, це був нестабільний міжвоєнний період, і виникало чимало непередбачуваних подій, впливів, перешкод, а відповідно – неочікуваних наслідків. Авторка детально розібралася в усіх різновекторних тогочасних процесах, які позначалися на системі фінансування, а отже, діяльності театрів: політична ситуація, дорожнеча, інфляція, тимчасова активність глядачів-нуворишів, валютні реформи, ліквідація деяких театрів, кредити, значення статусу театру для його фінансування, податки, пільги, оплата авторських текстів і перекладів тощо.

Для достеменного роз'яснення загальних умов функціонування краківських театрів запропоновано главу «Управління будинками і театральними маєтностями», адже ця проблема безпосередньо належала до постійної обов'язкової опіки влади міста. Тут систематизовано матеріал про різноякісні матеріальні театральні клопоти: ремонт, інвестування, оренда театральних приміщень, помешкань для працівників театру, декорацій, реквізиту, костюмів тощо.

Цікаво, що для історично-театрознавчого дослідження авторка запропонувала поняття іміджу. У главі «Формування іміджу, реклама, організація глядацького залу» описано представлення і сприйняття розмаїтого театрального життя. Водночас це була продумана політика, яку в умовах театральної конкуренції творили театральні радники, адміністратори, літературні керівники (пресові конференції, заяви, реферати, звіти, лекції тощо). Потужним знаряддям слугувала щоденна і спеціалізована преса, у якій обговорювалися всі артистичні й позаартистичні події. Крім того, преса була важливим рушієм театральної реклами: рецензії, репертуар, хроніки, оголошення, фото вистав, акторів, декорацій. Рекламу також розміщували у вітринах, на стовпах оголошень. Рекламну й освітянську роль виконували й нововведені театральні радіопередачі. Таким чином, у популяризації театру була закладена стратегія поєднання освітянських засад і пошуків доходу, а отже, і планової організації публіки.

Тогочасне театральне життя у Кракові не проходило цілком безтурботно, як відомо з глави «Театральні організації, протестні акції і страйки». Тут детально розібрано мотиви й причини міських артистичних виступів і протестів. І визначальною була все-таки економічна ситуація й інфляція. З вимогою підняти зарплати виступали і артистичні, і технічні колективи театрів. Магістрат виплачував допомогу. З метою захисту прав театральних працівників у краківському театральному середовищі з кінця 1918 року організовувалися спілки самопомочі: Споживче об'єднання артистів міських театрів, у січні 1920 року тут був організований осередок утвореної у Варшаві в грудні 1918 року Спілки артистів сцен польських (ZASP), Спілка директорів театрів польських тощо.

У міжвоєнному театральному Кракові жодна вистава або твір не могли бути виконані без дозволу театральної цензури (глава «Цензура»), яка належала до компетенції Дирекції поліції. Основними критеріями верифікації були антидержавницькі, антиурядові, антирелігійні, антитрадиційні, більшовицько-революційні та проанархічні твори.

www.etnolog.org.ua

Отже, на основі вичерпного, достеменного й прискіпливого аналізу всіх адміністративних, фінансових, організаційних, юридичних, майнових та інспекційних обставин краківського театрального буття Д. Поскута-Влодек перейшла до наративного викладу власне артистичного процесу в другій частині «Головні професійні сцени». Насамперед тут представлено об'ємний, з дев'яти глав, розділ про провідний Міський театр ім. Юліуша Словацького. У преамбулі авторка означила багату 25-річну історію найбільш заслуженої на польських землях інституції культури, діяльність якої інспірувала такі артистичні явища, які значною мірою спричинилися до народження польської нової драматургії, режисури, інсценізації, сценографії, акторства.

Саме з такими високими засадами мистецької діяльності Міський театр ім. Юліуша Словацького в граничному 1918 році увійшов у польську незалежність. Тут поетапно до 1939 року відтворено п'ять його дирекцій: Теофіля Тжцінського (1918–1926), Зигмунда Новаковського (1926–1929), Теофіля Тжцінського (1929–1932), Юліуша Остерви (1933–1935), Кароля Фрича (1935–1939).

Вступ підрозділу «Дирекція Теофіля Тжцінського (1918–1926)» побудований на відтворенні професійних поступів директора: біографія, інавгурація діяльності театру (вистава «Весілля» С. Виспянського), святкування 25-річчя театру (вистава «Визволення» С. Виспянського), проблеми фінансові й організаційні.

За тогочасними нормами артистичний склад був нестабільний (глава «Склад артистичний»), коли актори через більший заробіток і професійні перспективи поступово переїздили до столиці. Спочатку для гастролей і літніх виступів Т. Тжцінський ангажував чимало молоді, яка вчилася в досвідчених артистів. Відзначено тут також режисерів: Т. Тжцінський, Станіслава Висоцька, Антоній Пекарський, З. Новаковський, Ришард Ординський, Юзеф Сосновський, Юліан Добжанський, Мар'ян Єдновський, Єжи Лещинський.

Переходячи до основотворчої ділянки театральної діяльності – репертуару, авторка ввела первинну главу «Репертуарна стратегія». Тут окреслено головну домінанту – директор «інтенсивно шукав нових текстів», коли найбільш спектакулярною була стратегія регулярного впровадження до репертуару новинки. Водночас ця експансія репертуарних новинок була поступовою й виваженою: популярна європейська драматургія, класика, відомі п'єси, різнорідна польська драматична література, сучасні авангардні артистичні програми.

Отже, це репертуарне наповнення не було спорадичним. Звичайно, в репрезентативному польському театрі солідною підставою були твори національної літератури: вистави великого репертуару – твори А. Міцкевича, Ю. Словацького, С. Виспянського, які віддавна виставляли в театрі. Однак тепер це було нове прочитання, адже їхні ідеї в новій ситуації звучали як новий коментар до найновіших подій. Звідси й заголовок окремої глави – «Реінтерпретації».

Водночас репертуар театру не обмежувався лише традиційними виставами. У главі «Множинність пошуків у театрі» відображено, що рівночасно тут розвивався інший, наближений до формального й естетичного експерименту напрям постановок, що об'єднував найважливіші елементи театрального мистецтва – драму, сценографію, акторство. Для репертуарного театру такий експеримент авангардної постановки був явищем надзвичайного значення.

Далі Д. Поскута-Влодек вивела окрему главу з метафоричним заголовком «Вавель – театр величний» про пленерну на вавельському дитинці виставу драми Я. Кохановського «Відправа послів грецьких». Спектакль переважно реалізовувала група з Товариства друзів Театру ім. Ю. Словацького. Однак інсценізація належала самому Т. Тжцінському й відображала ідею великого театру С. Виспянського. Актори театру взяли також участь у величезному пленерному представленні «Костюшко під Рацлавіцами» В. Аньчиця на майдані Спортивного товариства.

У главі «Діяльність пропагандна і видавнича» висвітлено гастрольну роботу театру й видання його журналу «Листи з театру» (1924–1925).

www.etnolog.org.ua

Ніби повсякденні, поточні справи театру зафіксовано в алюзійній зі старогрецькою пародією главі «Краківські театромахії» – це намагання Краківського оперного товариства офіційно зайняти приміщення театру, постійні звинувачення директора Т. Тжцінського у відсутності театральної кваліфікації та культури, непорозуміння в колективі, унаслідок чого він склав повноваження директора.

Таким чином, із пропонованого розділу зрозуміло, що період 1918–1926 років у театрі ім. Ю. Словацького був надзвичайно по-європейськи насичений і плодовитий. Тут на високому конкурентному рівні поєднувалися багатий традиційний і модерний репертуар, провадилися формальні пошуки, спільно працювали видатні режисери, сценографи, багатосторонній акторський склад, були впроваджені постійні вистави для молоді, видання журналу тощо.

Наступним директором театру став актор трупи колоритний і освічений З. Новаковський (підрозділ «Дирекція Зигмунда Новаковського (1926–1929)»). У главі «Керівництво артистичне і трупа» хрестоматійно подано творчий портрет нового директора – актора, режисера, драматурга, прозаїка, журналіста, музиканта, а також означено радикальне реформування нового артистичного складу. Тогочасну репертуарну й постановочну політику окреслено промовистою главою «Театр – то видовище», адже незалежно від того, чи ставили твір популярний, чи з високого репертуару, тогочасні вистави, у яких домінувала стилізація, вирізнялися видовищністю.

Водночас З. Новаковський у період своєї дирекції відзначився несерйозним ставленням до своїх зобов'язань, численними конфліктами з колективом, магістратом, драматургами тощо (глава «Конфлікти і занепад дирекції»).

Відтак на заміщення посади директора було оголошено конкурс (участь взяло 20 осіб), у якому виграв Т. Тжцінський (підрозділ «Друга дирекція Теофіля Тжцінського (1929–1932)», глава «Повернення»). У главі «Програма артистична чи комерційна?» викладено подивування репертуарною політикою тогочасної дирекції театру. Адже, незважаючи на формальну незалежність у творенні артистичного процесу, формальна участь директора в управлінні змушувала його підпорядковуватися переважно бульварному репертуару (закордонні фарси і комедії), який був розрахований тільки на дохід.

Це був економічно важчий період міжвоєння. Щоб підвищити фреквенцію, у театрі робили ставку на акторів високого рівня – своїх чи гастрольних, які б забезпечували фреквенцію, а також обмін досвідом (глава «До акторського театру»). У главі «Тріумф ремесла» зафіксовано, що тоді в театрі працювали близько десяти режисерів і один сценограф. Якщо вистави й були правильними, то їх успіх мав епізодично-вибірковий характер. А останній сезон дирекції Т. Тжцінського, незважаючи на артистичний успіх, економічно виявився невдалим, включаючи сталі оперні вистави, чим була викликана відставка директора.

З огляду на невдалий попередній період Міського театру краківський президент, Рада міста, Комісія театральна, філія Об'єднання артистів польських сцен шукали нового директора і зупинилися на Юліушеві Остерві (підрозділ «Дирекція Юліуша Остерви (1033–1935)», глава «Вибір третьої дороги»). Надзвичайно цікавим є наступний, другий, розділ «Забуті театри на Райській 12». На вулиці Райській були зосереджені театри, створені на основі принципів і засад людового театру [8], призначеного для убогішої і малоосвіченої публіки, репертуарний діапазон яких охоплював драму, водевіль, оперету.

У першому підрозділі «Міський театр Повшехний (1918–1921)» авторка насамперед зосередилася на тогочасних ваганнях, як назвати театр – «людовий» чи «популярний». Зрештою, зійшлися на «універсальний» (глава «Людовий, популярний? Повшехний»). І звичайно, хрестоматійно тут введена наступна глава «Керівництво артистичне». Художнє керівництво належало директору Станіславу Ярнінському, який працював у краківських Людовому театрі, Театрі ім. Ю. Словацького, у варшавському Театрі польському, а літературним керівником театру був філолог, учитель, поет

www.etnolog.org.ua

і драматург Юзеф Вісньовський. Театр не прагнув змагатися з головною міською сценою і артистичні завдання вирішував своєрідно. У хрестоматійній главі про засадничі театральні категорії «Склад, репертуар і… проблема з ідентичністю артистичною» Д. Поскута-Влодек окреслила також проблему мистецького самовизначення трупи. Цей театр був наступником програмної лінії свого попередника – Міського театру людового. Так, програмно тут окремо мали працювали відділи драматичний і оперетковий, але специфіка багатожанрового театру диктувала свої вимоги, де артисти опереткові виступали в драмі, а драматичні – в опереті. Найпопулярнішим був легкий репертуар – комедійні та музичні спектаклі. З драматичних творів найприйнятнішою була класична польська комедія, адже завліт Ю. Вісньовський сповідував освітню місію театру. Театр мав виконувати пропагандистську функцію з акцентом на патріотичних виставах. Однак драматичний репертуар тут був аналогічний до інших краківських театрів, що провокувало малу фреквенцію публіки. Таким чином, театр зіткнувся з фінансовим дефіцитом (глава «Театр у тупику»). Незабаром Рада міста винесла рішення про реформування міських театрів. Відразу відомий композитор Б. Рачинський вніс проект реорганізації Театру Повшехнього в театр оперово-оперетково-водевільовий («Опера чи драма? Падіння Театру Повшехнього»). Безумовно, ця ідея дирекцією театру не була сприйнята позитивно. Пропонували трансформувати театр у багатожанровий, адже дорогі оперні вистави оббирали бюджет театру. Способом запобігти кризі мали бути амбітний репертуар, добре виконання ролей, високоякісна режисура. Однак у липні 1921 року Рада міста все-таки затвердила закриття Театру Повшехнього.

Водночас на вул. Райській працювало багато співзвучних за естетикою театрів. Для заголовку наступного підрозділу авторка оригінально обрала назву «Silva rerum» [9], тобто з латинської «“Ліс речей” на Райській 12». Тут розглянуто всі незвідані, нині забуті міські краківські театри, які діяли недовго, забезпечуючи преференції публіки в розвазі. Кожному театрові присвячено окрему главу, де по змозі максимально відображено всі відомості про них: Міський театр опери і оперетки (1921–1924), що завдяки Краківському оперному товариству повстав на місці Театру Повшехнього; Оперетка Новосці (1924–1926) і Повернення Оперетки Новосці (1927–1928); Театр популярний Новосці, ревійні театри Гонг (1928–1929), Пантера (1929–1930) і Водевіль (1930).

У 1919 році було відкрито приватний театр – спілку з обмеженою відповідальністю «Багателя» (третій розділ – «Багателя»). Тут планувався кінотеатр, у якому також можна було б ставити опери, оперети, комедії, драми, рев'ю. Його директором став власник будинку, журналіст Маріан Домбровський, який мав досвід керівництва Театром польським у Відні (підрозділ «Дирекція Маріана Домбровського (1919–1925)», глава «Перш ніж повстала “Багателя”»). І безумовно, тут хрестоматійно постала глава «Будинок і інавгурація діяльності», у якій авторка зосередилася на театральній архітектурі та мистецькому профілі театру (перша вистава «Жінка без вади» Г. Запольської виразно продемонструвала, що це бульварний театр, який відображає скерування масової культури і зміну суспільних звичаїв). Глава «Місія благотворної розваги» окреслює програму діяльності цього театру згідно з гаслом – служити сміхові і веселощам. У главі «Генеза бульварного театру або велика традиція малої “Багателі”» авторка наративно висвітлила французькі ґрунтовні дослідження про бульварний театр Б. Брюне, М. Корвіна, О. Барро, бо «Багателя» чітко сповідувала європейську традицію міщанського розважального бульварного театрального промислу (мелодрами, фарси, комедії, водевілі). Тож чергова глава присвячена реальному репертуару «Багателі» – «Сьогодні фарс, завтра комедія». У цьому незалежному від державного програмування й фінансування театрі могли вільно послуговуватися популярними іноземними п'єсами. Водночас тоді це була загальнопольська театральна тенденція, хоча в багатьох випадках власне з «Багателі» починалася серія польських інсценізацій. Щодо першості прем'єр спостерігалося навіть суперництво між польськими, зокрема краківськими, театрами. Тут купували в зарубіжних агенціях коштовне пра-

www.etnolog.org.ua

во – ліцензії на постановки, здійснювали власні переклади. Водночас у «Багателі» ставили, хоч не масово, і високу європейську та польську драматургію.

Назву наступної глави «Усе вирішує трупа» Д. Поскута-Влодек взяла з тогочасної статті Т. Боя-Желенського про «Багателю» – «Театр і театрик»: *якщо високе мистецтво тримається завдяки великим акторським індивідуальностям, то в розважальному театрі все залежить від трупи.* У театрі досконало вирішували непросте завдання посезонної реконструкції швидкоплинної трупи. У її формуванні брало участь професійне, досвідчене, також змінне, артистичне керівництво театру. Критерій добору акторів завжди полягав у вимогах щодо володіння ними комедійно-фарсовими засадами гри і навичками інтенсивної праці. Таким чином, тільки цілісно трупа може фрмувати творчу конфігурацію театру (глава «Артистичний профіль: акторство, режисура, сценографія»). Тут цінувалися майстерність вести сценічну бесіду, партнерство, вибудовування масових сцен, творення читабельних обрисів героїв, а первинною вмілістю було таке конструювання ролі, щоб легко й виразно представляти галерею фарсових і комедійних людських типів, де прерогативу віддавали акторам старшого покоління. А для цілої трупи важливо було зображати збірний портрет «типових» середовищ і груп, суспільне тло. Водночас феномен «Багателі» значною мірою формувала жіноча частина трупи – акторки-репрезентантки нової повоєнної моделі незалежної жінки. У модну «Багателю» ходили на акторів, вистави і костюми, щоб наслідувати зображуваний на сцені стиль життя, одяг, декорації. Тоді неабиякого поширення набула течія art dйco, яка позначилася не тільки на театральних костюмах, оздобі й декораційному мистецтві, його сповідувала трупа. Провадилися режисерські інновації: тяжіння до ілюзійності, розширення масових сцен за рахунок декорацій, ефект кіномонтажу, симультанні декорації.

Кількість гастрольних виступів у цьому театрі була настільки великою, що спричинила окрему главу «Гостинні виступи й інші атракції». Здебільшого виступали варшавські артисти і трупи, часом львівські та з інших осередків. Тут витримували баланс між комерцією та мистецтвом, представляючи широкий жанровий діапазон – і драматичні виступи, і естрадні. В артистичній програмі передбачалися циклічні позапрем'єрні спектаклі для дітей і молоді, новорічні вечори, шопки, рев'ю гумору, редути, балимаскаради. Цей театр виконував своєрідну місію, оживлюючи Краків, викликаючи в містян відчуття співучасті в театральному процесі.

Утім, подальша доля «Багателі» склалася зовсім несподівано, коли директор М. Домбровський 1925 року зрезигнував безпосередньою дирекцією театром. Це було потрясінням для всієї трупи, а особливо для акторів. Вони самоорганізувалися, як довідуємося з однойменної глави, в Об'єднання артистів театру «Багателя» (1925–1926). Об'єднання продовжувало працювати з попереднім репертуаром, а задля каси ставили нові пікантні фарси, комедії, навіть балетно-пантомімічну виставу. Театр також рятувався гастрольними драматичними (К. Адвентович, А. Моісі) і кабаретними виступами. Однак фінансова ситуація погіршувалася. Відбувся розкол трупи (Об'єднання артистів театру «Багателя» під керівництвом Л. Збуцького і група Об'єднання артистів театру в Кракові під керівництвом І. Берського). Улітку будівлю «Багателі» було переобладнано в кінотеатр.

Однак театральні перипетії «Багателі» тривали й надалі (глава «Подальша доля "Багателі" (1926–1939)»). Її трансформували в кіноревю, де регулярно показували фільми й проходили різноманітні імпрези, гастрольні виступи, кабаре, рев'ю, концерти.

Водночас у Кракові діяло ще чимало тимчасових розважальних сценок, які спеціалізувалися на дешевому багатожанровому (естрада, кабаре, вар'єте, цирк), часом драматичному репертуарі. Третя частина «Інші сцени» об'єднує розділи про театри, що працювали на основі таких засад. У першому розділі «Професіонали поза головними сценами драматичними – вибрані приклади») представлені театри винятково зі складом професіоналів – різнобічних акторів, яким під силу був різножанровий репертуар, але які не мали постійної зайнятості. Це були Театр Новосці (підрозділ

www.etnolog.org.ua

«Театр Новосці на Старовісльній в роках 1918–1922 – на маргінесі драми»), Бюро концертне (підрозділ «Краківське Бюро концертне в Старому театрі (1921–1939)», більшість вистав (сольні виступи, концерти, конференції, політичні збори, літературні вечори тощо) у якому мали суто комерційний характер, і фірма улюбленця публіки темпераментного виконавця власних монологів Леона Вирвіча (підрозділ «Театр одного актора – Леон Вирвіч»).

Безперечно, діяли тоді й аматорські театри, до роботи яких часто долучалися професійні театральні сили (режисери, актори; також надавалися костюми, декорації, реквізит тощо) (другий розділ «Участь театрів і творців професійних у русі напівпрофесійному та аматорському»). Тут фігурує два театри (підрозділ «Аматорський театр у бурсі Кузновича (1928–1939) і Театр дому жовніра польського (1923–1937)»): перший – Театр Спілки молоді промислової і рукодільної, репертуар у якому був організований священиком М. Кузновичем, тут гралив популярні патріотичні п'єси, вистави на релігійну тематику; другий, будучи на військовому утриманні, оперував великим відремонтованим залом і регулярно грав польські, іноземні вистави, байки для дітей, дохід з яких ішов на освіту війська.

У межах напівпрофесійного театрального руху діяли Академічне артистичне коло симпатиків класичної драми, Класичні вечори в театрі ім. Ю. Словацького; пленерні видовища влаштовував Польський академічний театр Ягеллонського університету (Poltea), а Днями Кракова (з 1936 р.), де відбувалися пленерні інсценізації, жило ціле місто (підрозділ «Театри академічні, видовища пленерні, Дні Кракова»).

Третій розділ «Нові дороги театру» присвячено авангарду. У першому підрозділі «Репертуарний театр щодо авангарду і літературних сценок» перераховано всі артистичні заклади, які позиціонувалися в новітніх течіях і естетиці: у кав'ярні *Esplanada* формувалися клуб формістів Галька Мушкатова і авангардний клуб «Катаринка»; «Товариство формістів», студентська літературна група «Симпозіум», у футуристичних строях виступала З. Ординська, аматорський театрик дебютантів «Мікросцена»; під протекторатом театру ім. Ю. Словацького планувалася літературна сценка авангардного артистичного характеру.

Тут висвітлено своєрідний парадокс достойних відносин авангардного театру з інституційним театром ім. Ю. Словацького (директором Т. Тжцінським, акторами), хоча кожна поява авангарду в традиційному театрі сприймалася з осторогою. З іншого боку, спорадичні виступи футуристів, експресіоністичні інсценізації, залучення авангардних артистів були однозначною декларацією підтримки в театрі ім. Ю. Словацького нових течій (деякі артисти брали участь у футуристичних артистичних акціях, відбувалися футуристичні вечори («Однодневки футуристів»)).

Усі ці авангардні інтенції вилилися в театр «Крікот», який діяв у Кракові від червня 1933 – до червня 1938 року (підрозділ «"Крікот" іде. Щодо традиції і офіційного театру»). Тут достеменно роз'яснено основні критерії і засади повстання та діяльності «Крікоту». Він був контрреакцією на репертуарний театр, бунтом проти міщанства в театрі й серед публіки, до того ж вагоме значення мали ліві переконання творців. Феномен театру полягав у тому, що він був неформальною групою з ядра і супровідної когорти індивідуальностей, об'єднаних винятково на артистичних основах, без лідерства, де всі мали свою думку, були і творцями, і реципієнтами, і працювали на засадах комуни – самозабезпечення. Спершу це був аматорський театр, який повстав за ініціативою художників і до якого згодом долучилося декілька професійних режисерів, акторів, сценографів, які служили безоплатно й без репертуарних планів.

Водночас тут простежено, що «Крікот» був ефектом процесу 1920-х років, коли відбувались інсценізації драм Віткація (Станіслава Ігнація Віткевича), виступи З. Ординської та І. Сольської, футуристичні маніфестації і «пракрікотові» спектаклі (кабаре, літературні пісеньки).

Від липня 1933 року до червня 1938 року «Крікот» показав 30 прем'єр: вистави драматичного характеру («Смерть Фауна» Т. Чижевського, «Каракатиця» С. Вітке-

www.etnolog.org.ua

вича, «Адвокат Патлен» Д. Брюеса, «Визволення» С. Виспянського), шопки, кабаре «Там-там», вечори. Однак поняття викінченої вистави тут було неприйнятним – враховувався сам творчий процес і сприйняття вистави глядачем-співучасником, а всі індивідуальні спроби, експерименти були підпорядковані драматургії спектаклю – за допомогою режисури поєднати в спектаклі балет, музику, акторську гру, ефект декорацій у нерозривну цілість. Таким чином, артистичний феномен «Крікоту» полягав в одноразовості вистави-події як явища, протилежного повторюваності репертуарного театру.

Отже, польське історичне театрознавство збагатилося унікальним, фундаментальним, панорамним дослідженням про багатогранне, різновекторне театральне життя міжвоєнного Кракова. За заголовком сприймається, що це нехитрий констативний огляд театрального процесу, зокрема драматичних сцен, але водночас це не просто статистика, а статистика, яка глибоко і творчо осмислена.

Дослідження структуровано надзвичай чітко і зрозуміло – за канонами суворої академічної хрестоматійної схеми: огляд політичних, урядових, адміністративних, суспільно-соціальних, економічних, фінансових, інфраструктурних, господарських, управлінських, організаційних, пропагандистських, цензурних умов і обставин повстання та діяльності тогочасних краківських польських професійних театрів, а за умови всестороннього відображення їх функціонування – дискурс з напівпрофесійними й аматорськими театрами, окремими фаховими сценками, кабаре, рев'ю; оперними та оперетковими ініціативами.

В огляді конкретних театрів спершу до уваги взято побутові умови їх діяльності – приміщення, які розширювали, ремонтували, реконструювали тощо, а вже далі висвітлено організацію та перебіг власне творчого процесу (колективи, репертуарна політика, акторська гра, напрями і стилі).

Дослідження охоплено всі професійні, напівпрофесійні, аматорські драматичні театри, які спеціалізувалися як на серйозному, так і на розважальному репертуарі. Очевидно, що для об'єктивного відтворення творчого театрального процесу необхідна була констатація. Однак ця ніби проста фіксація тут вивірено, проникливо ілюструється відповідним цитуванням, адже, безумовно, відображення очевидного творчого театрального процесу неможливе без його ілюстрування рецензіями, оцінками, відгуками, враженнями, спогадами тощо. Водночас тут відсутня прямолінійна констатація – цитування збагачене нарацією, насиченою метафорикою, фразеологізмами, алюзіями, де майстерно, комплексно поєднані статистичні, архівні джерела та їх творче, наукове опрацювання. Однак нарація тут є особливою, оригінально узагальненою авторськими умовиводами, а при відображенні репертуарних, постановочних, акторських, режисерських надбань часом застосовується й реконструкція.

Так, при розгляді репертуарної політики прем'єри театрів не тільки зафіксовано, а й подано їх кореляцію в контексті цілого тогочасного польського театрального процесу; в окремих параграфах вистави класифіковано під проблемними, метафоричними заголовками.

Особливу увагу приділено творцям театру. Кожна артистична особистість – режисер, актор, композитор, художник – удостоєна енциклопедичної довідки. Навіть знані біографії подаються в авторському трактуванні.

Монографія цінна тим, що в контексті хрестоматійної, концептуальної проблематики – репертуар, артистичний склад, сценографія тощо – авторка в назвах окремих частин, розділів, підрозділів, зокрема глав, метафорично закцентувала насущні характерні питання. Ці принципові в бутті театру проблеми поступово розкриваються й нанизуються у відображенні цілісної картини, закладаючи стрижень очевидних подальших досліджень.

Важливість монографії ще й у тому, що вона фактично є рівноцінною архівним матеріалам, оскільки вже не потребує додаткової перевірки, уточнення і на яку можна з абсолютною довірою покладатися. Водночас вона вирізняється високохудожнім стилем написання.

www.etnolog.org.ua

Пропонована монографія доктора Діани Поскута-Влодек «Діяльність театру в Кракові в роках 1918–1939. Професійні театри драматичні» у відомій науковій серії «Dzieje teatru w Krakowie» посіла почесне місце і є звершенням у дискурсі європейського східнослов'янського історичного театрознавства.

---

[1] *Estreicher K., Flach J.* Sprawozdania Komisji Teatralnej w Krakowie 1893–1911/ wstęp, opracowanie i przypisy D. Poskuta-Włodek. – Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1992. – (Seria «Studia i Materiały do Dziejyw Teatru Polskiego / pod red. Lidii Kuchtywny i Edwarda Krasińskiego»).

[2] *Poskuta-Włodek D.* Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne. – Krakyw : Wydawnictwo Literackie, 2012. – T. 6. – S. 8.

[3] *Powszechny* – усезагальний, універсальний, спільний, розповсюджений, поширений. Тут і далі використовуємо транслітеровану назву «Повшехний».

[4] *Raszewski Z.* Trudny rebus, Zasady i szkice z historii teatru. – Wrocław, 1990.

[5] Цит. за: *Poskuta-Włodek D.* Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne. – Krakyw : Wydawnictwo Literackie, 2012. – T. 6. – S. 13.

[6] У цьому контексті зрозуміле закриття у травні 1924 року львівського українського театру товариства «Українська бесіда», який як театр товариства «Руська бесіда» із часу свого утворення (з 1864 р.) працював на двох довготривалих субвенціях.

[7] Це були східноукраїнські театральні колективи вже з розформованих таборів інтернованих Армії Української Народної Республіки на території Другої Речі Посполитої. Адже тільки ці українські трупи мали право вільно гастролювати по всій території Другої Речі Посполитої, включаючи столичні міста.

[8] У традиції українського театру першим і останнім був Незалежний людовий театр (режисер В. Блавацький), який був створений у Львові в листопаді 1926 р. і діяв три місяці.

[9] В умовному перекладі цю назву можна означити як чернеткові нотатки або змішані записи. У середньовічній та ранньомодерній Європі була розвинута традиція рукописної культури, яка знаходила своє виявлення в упорядкуванні збірників, своєрідних рукописних бібліотек – «Silva rerum».

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

НЕКРОЛОГ

ЛЕВ ВЕНЕДИКТОВ
(06.10.1924 – 10.12.2017)

Мистецька спільнота зазнала тяжкої втрати. Завершив земний шлях член-кореспондент Національної академії мистецтв України, професор, народний артист СРСР, Герой України, лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка, лауреат Премії імені М. В. Лисенка, лицар орденів Трудового Червоного Прапора, «Merita della Republica Italiana» (Італія), «За заслуги», князя Ярослава Мудрого V, IV і III ступенів, преподобного Нестора Літописця (УПЦ), володар інших державних і суспільних відзнак – видатний хоровий диригент і педагог Лев Миколайович Венедиктов.

Постать Л. Венедиктова уособлює зміст і дух цілої епохи в історії українського музичного мистецтва, адже шістдесят років творчого життя він присвятив Національній опері України, де працював хормейстером, диригентом, постановником вистав, директором театру. Понад сорок років під його орудою (з 1972-го по 2013 рр. був головним хормейстером) звучав один із кращих оперних хорів Європи та світу. Незаперечно вагомий внесок Льва Миколайовича в розвиток національної хорової виконавської школи, адже п'ятдесят п'ять років він спрямовував свій талант і вміння на виховання молодої генерації хорових диригентів у стінах Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київської консерваторії).

Лев Миколайович народився в Тамбові в родині хормейстера, регента й композитора, вихованця Придворної співочої капели та Петербурзької консерваторії Миколи Яковича Венедиктова. Мати, Віра Олександрівна, вихованка Смольного інституту, походила з роду норвезьких купців. Від батьків сину дісталися не лише виняткові музичні здібності, але й такі риси характеру, як працелюбність, вдумливість, відповідальність, рішучість, доброзичливість і повага до оточуючих, благородство, шарм та іскрометне почуття гумору, яке завжди виручало Льва Миколайовича в найскрутніших ситуаціях. На жаль, мрії про вступ до консерваторії і кар'єру піаніста зруй-

www.etnolog.org.ua

нувала війна. Одягнувши в сімнадцять років форму, хлопець, у складі військового музичного ансамблю, пройшов важкий воєнний шлях від гір Північного Кавказу до карельських снігів, а теплу весну 1944-го року зустрів у вже мирному Києві, де їхній колектив влився до складу Ансамблю пісні і танцю Київського військового округу (нині – Ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України). Із цим колективом, у якому Лев Миколайович працював оркестрантом, диригентом, а згодом художнім керівником, пов'язано його перші артистичні досягнення й успіхи. Київ став рідним містом, де пройшло все подальше творче життя.

Наступним етапом професійного вдосконалення було навчання на факультеті хорового диригування Київській консерваторії. Майбутнім Льва Венедиктова опікувалися видатні музиканти – педагог із фаху Григорій Гурійович Верьовка та декан Елеонора Павлівна Скрипчинська (саме вона допомагала Льву Миколайовичу сім разів відновлюватися після відрахувань за нескладені вчасно іспити, адже навчання в Консерваторії не завжди гармонійно поєднувалося з реаліями військової служби). Академічний вишкіл, який доповнив школу батька М. Венедиктова, творче спілкування з видатними музикантами П. Козицьким, М. Скорульським, М. Вериківським, Г. Компанійцем, Н. Рахліним, Ф. Аеровою, М. Гейліг, О. Шреєр-Ткаченко, а також постійна практика в Ансамблі сформували методи і власний стиль диригентської роботи Льва Миколайовича. Його визначальними особливостями стали ґрунтовний аналітичний підхід до виконуваних творів, вимогливість у здійсненні поставлених творчих завдань, виразна й лаконічна мануальна техніка, а також вміння налагоджувати між диригентом і артистами енергетичний взаємозв'язок, особливе відчуття довіри й взаємної наснаги у творенні художнього образу. У Консерваторії відбулася інша доленосна зустріч Л. Венедиктова. Уже працюючи асистентом у класі свого педагога Г. Верьовки, він зустрів дотепну і привабливу юну студентку. Майя Павлівна стала супутницею, другом і, як казав сам Лев Миколайович, «озоновим шаром» на все життя.

На посаді художнього керівника Ансамблю пісні і танцю КВО Л. Венедиктов підсвідомо мріяв про нові творчі обрії. Нарешті, він зміг реалізувати власні прагнення після запрошення на посаду хормейстера Державного академічного театру опери і балету (нині – Національна опера України). «Коли потрапив до театру, то відчув, ніби там і народився», – згадував Лев Миколайович. Саме оперне мистецтво з його емоційністю, експресивністю, оспівуванням високого героїзму й виявленням глибокого психологізму людських почуттів дозволило Л. Венедиктову розкрити грані артистичного таланту, утілити власні професійні та духовні здобутки. Також пощастило з колегами й однодумцями, яких Лев Миколайович завжди згадував з неабиякою вдячністю, годинами міг розповідати про диригентів В. С. Тольбу, К. А. Симеонова, С. В. Турчака, режисерів Л. В. Варпаховського, Д. М. Смолича, І. О. Молостову, театрального художника Ф. Ф. Нірода. Однак найближчим і найщирішим другом став створений ним хор. Хор, у якому був вибудований і виплеканий кожен голос, кожна словесно-вокальна інтонація, який міг вразити слухачів громогласним драматичним «форте» й найніжнішим прозорим «піано». Хор, який мав безліч різноманітних барв для відтворення мільйонів почуттів у їх найтонших відтінках, а в кожній сцені вистави був завжди наділений відповідним психологічним і соціальним «обличчям». Хор, який дуже поважав і любив свого керівника, працював з повною віддачею і великою насолодою. Хор Венедиктова – єдиний і унікальний – одне з німецьких видань назвало «характерною ознакою українського оперного мистецтва».

Масштаб таланту і професійної обізнаності Льва Миколайовича робив його не лише видатним керівником хорового колективу. У театрі Л. Венедиктов мав незаперечний авторитет, був справжньою «людиною опери». З ним радилися солісти, його думку цінували диригенти-постановники. Розсудливість та висока внутрішня організованість дозволяли Льву Миколайовичу однаково успішно вирішувати як творчі, так і суто практичні завдання. Так, Л. Венедиктов як новопризначений директор належним чином завершив капітальний ремонт театру. У новому театральному сезоні слу-

www.etnolog.org.ua

хачі змогли оцінити спеціально замовлений у Німеччині орган та прекрасне оновлене приміщення з найкращими віденськими кріслами в партері... Усе, до чого докладав руки Лев Миколайович, робилося якісно, натхненно, дарувало радість сучасникам та переходило в спадок майбутнім поколінням.

Навіть сам факт присутності Л. Венедиктова в будь-якому творчому проекті підіймав цю подію на вищий художній щабель. У нього свідомо чи несвідомо надихалися й навчалися всі, хто мав нагоду працювати з ним та відчути світлу енергетику творчої харизми цієї людини, – хористи, хормейстери, диригенти, режисери... Та найбільше, звичайно, пощастило його учням із факультету хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Лев Миколайович був наділений особливим даром спілкування з молоддю – дотепний, доброзичливий, інтелігентно простий, але водночас уважний і вимогливий, з розумінням і особистим підходом до кожного. Серед його випускників – успішні керівники оперних, великих, камерних і дитячих хорів, регенти, співаки-солісти, симфонічні диригенти, музикознавці... Музична діяльність кожного з них позначена впізнаваною печаткою «венедиктівської» виконавської школи. Це свідчить про широту, універсальність педагогічного таланту Майстра, його глибоку обізнаність у всіх царинах музичного життя.

У пізній, підсумковий, період артистичної й педагогічної діяльності Лев Миколайович продовжував перебувати на піку творчих можливостей, і лише різке погіршення стану здоров'я примусило його піти на заслужений відпочинок у віці вісімдесяти дев'яти років. Свій хор Лев Венедиктов передав до рук одного з кращих учнів – нового головного хормейстера Богдана Пліша. Остання робота, яку Л. Венедиктов підготував у театрі, – вагнерівський ювілейний концерт. Окрасою вечора було містично-натхненне виконання хорової сцени з вистави «Лоенгрін» та філософсько-піднесене звучання фінального «Хору пілігримів» із «Тангейзера». Працюючи на репетиції над цим хором, Лев Миколайович сказав: «Втомлені подорожани нарешті повертаються додому з відчуттям виконаного обов'язку».

Останні роки Л. Венедиктова були затьмарені хворобою та новим несподіваним тяжким випробуванням – передчасною смертю улюбленої єдиної доньки, талановитого театрознавця Олени Венедиктової. Утім, Лев Миколайович знаходив у собі сили бути в курсі подій мистецького й суспільного життя, продовжував цікавитися, ділитися, давати поради учням до останнього удару свого серця, яке зупинилося 10 грудня 2017 року. Таїнство відспівування відбулося на святій землі Києво-Печерської лаври, де по черзі змінювали один одного хор Свято-Успенського собору, хор Національної опери України та зведений хор учнів Льва Миколайовича. Далі було громадське прощання, коли видатний музикант востаннє перебував на сцені улюбленого театру, якому присвятив своє життя й талант. Поховано Л. Венедиктова на Байковому цвинтарі поруч із видатними діячами української науки й культури.

Життя Льва Миколайовича Венедиктова є нетлінним прикладом щирого беззавітного служіння мистецтву та високої духовності.

Вічна і світла пам'ять великому Майстрові.

Колектив ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

БЕВСЬКА Ірина – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музикознавства та методики музичного виховання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

БОНЬКОВСЬКА Олена – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки театральних діячів України.

БОРОДАВКІН Сергій – кандидат мистецтвознавства, в. о. професора кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, член Національної спілки композиторів України.

БУРКОВСЬКА Любов – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

ВАСЮТА Олег – кандидат мистецтвознавства, доцент Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України.

ГРАБ Уляна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

ЖИДКИХ Олена – старший викладач кафедри дизайну Відокремленого підрозділу «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв».

ІЛЬНИЦЬКА Любов – кандидат філософських наук, експерт з естетичного виховання Європейського об'єднання з питань естетики.

КАРА-ВАСИЛЬЄВА Тетяна – доктор мистецтвознавства, завідувач відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, академік НАМ України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка.

КУЗЬМІНСЬКИЙ Іван – кандидат мистецтвознавства, докторант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

ЛАМОНОВА Оксана – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки художників України.

ОДРОБІНСЬКИЙ Юрій – кандидат мистецтвознавства, професор за наказом кафедри дизайну Відокремленого підрозділу «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв».

ОПАНАСЮК Олександр – доктор мистецтвознавства, доцент, професор Київського національного університету культури і мистецтв.

ПОНОМАРЕНКО Валентина – молодший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

ПРИЛЕПА Олеся – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

П'ЯТНИЦЬКА-ПОЗДНЯКОВА Ірина – кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри музичного мистецтва Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.

СКОРУЛЬСЬКА Роксана – мистецтвознавець, завідувач науково-дослідного відділу з вивчення життя і творчості Миколи Лисенка (Музею Миколи Лисенка) Музею

ЗРАЗОК

www.etnolog.org.ua

видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького.

СТОРЧАЙ Оксана – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки художників України та Міжнародної ради музеїв ICOM.

СУПРУН-ЯРЕМКО Надія – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної фольклористики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

ТРИГУБ Олена – старший викладач кафедри дизайну Відокремленого підрозділу «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв».

ФЕДИНЧУК Ольга – асистент кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

ФЕТИСОВ Ілля – мистецтвознавець I категорії відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

ФУРДИЧКО Андрій – кандидат культурології, доцент, докторант Київського національного університету культури і мистецтв.

ЧЕГУСОВА Зоя – науковий співробітник відділу образотворчого і декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, член Національної спілки художників України.

ШКУРКО Андрій – аспірант зі спеціальності «Кіномистецтво. Телебачення» Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

ЧЕМБЕРЖІ Дар'я – аспірантка Інституту проблем сучасного мистецтва.

ЯНЬ Чао – аспірант кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ

Чегусова Зоя. Мистецтво авангарду як чинник становлення професійного художнього текстилю України кінця XX – початку XXI століття 6

Опанасюк Олександр. Позамузичні чинники в онтології історії музики: історичний та метаісторичний виміри 19

Бурковська Любов. Українські ікони із житійною історією XIV–XVI століть: особливості структурної побудови 35

Прилепа Олеся. Поспівки українсько-білоруського богослужбового монодійного співу в контексті теорії мелодичних формул..... 48

Граб Уляна. Що стоїть за фактами, або Два погляди на походження української літургійної музики в епістолярії Мирослава Антоновича 61

П'ятницька-Позднякова Ірина. Аналіз структурних елементів музичного мовлення Івана Карабиця на прикладі Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісней» 73

Фурдичко Андрій. Збирання, збереження та популяризація українського пісенного фольклору: ретроспективний погляд 83

Одробінський Юрій, Тригуб Олена. Вплив українського концептуального мистецтва на розвиток сучасного дизайну 93

Фетисов Ілля. «Періодична нерівність» як маркер автентичної народної музики 100

Фединчук Ольга. Специфіка прикрас у традиційному одязі румунів Буковини..... 110

ІСТОРІЯ

Кузьмінський Іван. Давньоруський княжий культ Богородиці: від храму до бойової пісні..... 120

Скорульська Роксана. Сторінки історії створення та сценічного життя балету Михайла Скорульського «Лісова пісня» 129

Янь Чао. Динаміка становлення розмовної драми в Китаї першої половини XX століття 142

ПОСТАТІ

Пономаренко Валентина. Софія Йосипівна Грица: наставник і учитель 152

Ільницька Любов. Портретний психологізм Миколи Глущенка: художній аналіз творчих сутностей Олександра Довженка та Павла Тичини..... 159

Ламонова Оксана. «Античний цикл» Оксани Бербеки-Стратійчук..... 166

Бевська Ірина. До питання про вплив соціокультурного середовища на композиторську творчість (на прикладі творів для фортепіано Василя Безкоровайного) 178

Шкурко Андрій. Рецепція концепту фотогенії Луї Деллюка в журналі «Кіно»..... 183

ІМФЕ

www.etnolog.org.ua

СУЧАСНІСТЬ

Кара-Васильєва Тетяна. Дорога до Храму 190

Бородавкін Сергій. Стильові риси «Урочистої меси» Олега Польового 196

Васюта Олег. Бандурне мистецтво Чернігівщини кінця XX – початку XXI століття: проблематика кобзаротворення 207

Одробінський Юрій, Жидких Олена. Українське народне мистецтво як фундамент сучасного дизайну України 212

Чембержі Дар'я. Мистецька інсталяція: нові можливості та сенси в умовах євроінтеграції 219

АРХІВИ

Сторчай Оксана. «Благодарю Тебя, Создатель, что я не похож на своих современников!»: спогади Олени Михайлової про Віктора Замирайла 226

Воспоминания о Викторе Дмитриевиче Замирайло (письмо Елены Григорьевны Михайловой Анатолию Филипповичу Иваненко) 234

РЕЦЕНЗІЇ

Супрун-Яремко Надія. Діяльність ансамблів і капел бандуристів періоду XX – початку XXI століття [Рец.: *Жеплинський Б., Ковальчук Д., Ковальчук М.* Ансамблі бандуристів. Дуети, тріо, квартети, ансамблі. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2016. – 364 с., іл.; *Жеплинський Б., Ковальчук Д., Ковальчук М.* Капели бандуристів. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2016. – 188 с., іл.] 240

Боньковська Олена. Міжвоєння. Театральна Галичина. Краків [Рец.: *Poskuta-Włodek D.* Dzieje teatru w Krakowie w latach 1918–1939. Zawodowe teatry dramatyczne. – Krakyw : Wydawnictwo Literackie, 2012. – T. 6. – 604 s.] 245

НЕКРОЛОГ

Лев Венедиктов (1924–2017) 257

Інформація про авторів 260

INDE

www.etnolog.org.ua

Вимоги до наукових статей *, що подаються в журнал «Українське мистецтвознавство»

Оформлення

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці теж кеглем 14) з інтервалом 1,5 без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумерованими (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

До статті обов'язково подаються:

- розгорнуте резюме обсягом не менше ніж 1800 знаків (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською та англійською мовами);
- ключові слова (українською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчене звання (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень;
- література, оформлена згідно з вимогами ВАКу (див.: Введення в дію нового стандарту з бібліографічного опису. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84. Нові правила бібліографічного опису. http://www.ukrbook.net/DSTU_pabl.htm).

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки повну відповідальність несе автор (автори).

Докладніше див. http://um.etnolog.org.ua

ЗРАЗОК

* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкованого аркуша.

www.etnolog.org.ua

Наукове видання

Українське мистецтвознавство:
матеріали, дослідження, рецензії

Випуск 17, 2017

Редактор-координатор: *Олена Щербак*
Редактори: *Надія Ващенко, Наталя Довгань, Людмила Кирієнко, Лариса Ліхньовська, Людмила Тарасенко, Олена Яринчина*
Редактори англомовних текстів: *Олена Калач, Павло Рафальський*
Оператор: *Ірина Матвєєва*
Комп'ютерна верстка: *Марина Голеня*

Підписано до друку 26.12.2017. Формат 60×84¹/₈
Гарнітура Kudriashov Cyr. Ум. друк. арк. 27,0
Обл. вид. арк. 29,03

Наклад 100 прим.

Адреса редакції: 01001 Київ-1, вул. Грушевського, 4
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 1831 від 07.06.2004

ІМФЕ