

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

**УКРАЇНСЬКЕ**  
**МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:**  
*матеріали, дослідження, рецензії*

*Збірник наукових праць*

**Випуск 12**

**КИЇВ 2012**

УДК 7.03(477)"19/20"+7.011.28  
ББК 87.8  
У45

**Редакційна колегія:**

- Г. Скрипник – *голов. ред., акад. НАН України, д-р іст. наук, проф.*  
О. Шевчук – *відп. ред., канд. мистецтвознав.*
- С. Грица – *д-р мистецтвознав., проф., чл.-кор. НАМУ*  
Р. Забашта – *старш. наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*  
М. Загайкевич – *д-р мистецтвознав., проф.*  
О. Найден – *д-р мистецтвознав.*  
О. Немкович – *д-р мистецтвознав.*  
А. Калениченко – *канд. мистецтвознав.*  
Т. Кара-Васильєва – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*  
Н. Корнієнко – *д-р мистецтвознав., акад. НАМУ*  
Л. Пархоменко – *д-р мистецтвознав.*  
Р. Пилипчук – *канд. мистецтвознав., проф., акад. НАМУ*  
В. Рубан – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*  
Г. Стельмащук – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*  
Д. Степовик – *д-р мистецтвознав., д-р філос. наук, д-р богослов. наук, проф., акад. АН Вищої школи України*  
А. Терещенко – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*  
С. Тримбач – *старш. наук. співроб. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*  
М. Хай – *д-р мистецтвознав.*  
І. Юдкін – *д-р мистецтвознав., чл.-кор. НАМУ*

*Рекомендовано до друку вченою радою*

*Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*

**Українське мистецтвознавство** : матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. У45 праць. Вип. 12 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2012. – 218 с.

У збірнику вміщено наукові статті, присвячені методологічним і практичним проблемам мистецтвознавства за різними напрямками (музика, театр, кіно, образотворче й декоративне мистецтво, архітектура). Зокрема, висвітлюються деякі сучасні теоретичні підходи в дослідженні української екранної культури, актуалізуються питання музичного виконавства і композиторської творчості, простежується функціонування мистецьких стилів у вітчизняній образотворчій та архітектурній спадщині, пропонуються наукові інтерпретації художнього доробку народних майстрів України.

**ББК 87.8**

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського  
НАН України, 2012

**ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ  
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ**



**Зінаїда Косицька  
(Київ)**

## **НАРОДНІСТЬ І ПРОФЕСІОНАЛІЗМ У ТВОРЧОСТІ МАЙСТРИНИ ВИТИНАННЯ ОЛЬГИ ШИНКАРЕНКО**

Статтю присвячено творчості професійної художниці Ольги Шинкаренко, яка працює в техніці витинання та виривання з паперу. Розкрито формування художнього стилю майстрині, а також технологічні принципи її творчості.

**Ключові слова:** декоративне мистецтво, професійне мистецтво, витинанки, традиція.

Статья посвящена творчеству профессиональной художницы Ольги Шинкаренко, которая работает в технике вытывания и вырывания из бумаги. Раскрыто формирование художественного стиля мастера, а также технологические принципы ее творчества.

**Ключевые слова:** декоративное искусство, профессиональное искусство, вытыванки, традиция.

The article is about work of professional female artist Olha Shynkarenko, who works in technique of cutting and tearing out of paper. It also analyses the ways of maturing of Olha Shynkarenko artistic style as well as manufacturing principles of her creative work.

**Keywords:** decorative art, professional art, *vytynanka* (paper cutting handiwork), tradition.

Останнім часом на творчій арені професійних майстрів, всебічно освічених художників-прикладників усе частіше з'являються особистості, які працюють із папером. До цієї групи належить і майстриня Ольга Шинкаренко, яка на основі українського народного декоративно-вжиткового мистецтва сформувала власне розуміння вимог і критеріїв творчості, поєднавши в ній нюанси, зокрема, професійного та народного підходів. Звертаючись до витоків народного мистецтва, його знаково-символічної мови орнаменту й образотворення, розпочавши з малювання та продовживши технікою витинання, майстриня створила авторський стиль, суголосний традиціям української народної витинанки і разом із тим виявила себе як виразний професіонал-митець.

Народилася Ольга Володимирівна на Кубані (1952 р.), вчилася в художній школі в м. Краснодарі, згодом навчання продовжила в Київському художньо-промисловому технікумі<sup>1</sup>, який закінчила 1971 року. Відтоді й розпочала свої перші творчі спроби в техніках, пов'язаних саме з папером, – малюванні та аплікації. Як свідчить сама майстриня, її «завжди вабило українське народне мистецтво. Цікавий колорит і прихована енергетика етнічної творчості, високий ступінь образів декоративно-прикладної стилістики». Ази проходила з «петриківкою», згодом почала розробляти власну манеру, наближену до малювання Київщини. З другої половини 1990-х років майстриня починає працювати паралельно в техніці витинання, в якій її полонив «лаконізм високого рівня умовності в стилізації та насиченість відкритих кольорів».

У 1994 році О. Шинкаренко приймають до Національної спілки майстрів народного мистецтва України<sup>2</sup>. З 1997 року своє вміння вона передає вихованцям Київського палацу дітей та юнацтва [2, с. 248] на заняттях у гуртку декоративного розпису та витинанки, а також у недільній школі при храмі на честь Божої Матері «Казанської» (Київ, вул. Тростянецька, 60 а). Учасники першого колективу неодноразово займали найвищі місця на міжнародних фестивалях у Македонії<sup>3</sup>, Австрії, Болгарії, Росії<sup>4</sup>, Білорусі<sup>5</sup>, Туреччині<sup>6</sup>, а також під час всеукраїнських конкурсів, за що О. Шинкаренко як керівник була нагороджена багатьма грамотами<sup>7</sup> й дипломами<sup>8</sup>.

Виховуючи послідовників у любові до народного мистецтва, О. Шинкаренко активно працює й сама [4, с. 22], бере участь у всеукраїнських святах витинанки в м. Могилеві-Подільському (2002; 2005)<sup>9</sup>, а також у заходах Національної спілки майстрів

народного мистецтва України<sup>10</sup> та інших установ й організацій<sup>11</sup>. У березні 2012 року відбулася її персональна виставка в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, де серед багатьох творів були представлені «В саду гуляло яблучко червоне» (2011), «Лев», «Сова» із серії «Голос на світанку» (2012) та ін.

Для творчості О. Шинкаренко характерне своєрідне стилізоване трактування традиційних мотивів, форм, композицій народного мистецтва. За простої техніки відщипування її твори сповнені чарівної безпосередності, тонкого відчуття властивостей матеріалу. Слід додати, що О. Шинкаренко прекрасно володіє також рисунком і робить завжди ескізи до своїх робіт, розробляє композиції на основі народних схем і орнаментики, ураховуючи, зокрема, специфіку народної витинанки («Сумує жоржина в саду», 2010, «Гей, кобзо моя, дружино моя», 2010).

Виразним почерком майстрині в мистецтві витинання є поєднання в одному творі контрастних кольорів, а також барвистих плям різного насичення: «Півнику-когуту-ку...» (2005; червоні й зелені тони), «Чи скажете щедрувати, власний дім звеселяти?» (2005; сині й червоні тони). Ці прийоми яскраво постають на тлі і її власних монохромних робіт («Материнство», 2003; «Народні мотиви», 2003; «Фігури», 2003), а також серед творів інших витинанкарів, які тяжіють до монохромних зображень. Саме в цій любові до поліхромії проявилася її найхарактерніша риса в продовженні традицій українського народного мистецтва загалом, і витинання зокрема. Маємо звернути також увагу на те, що традиції багатобарвного паперового декору (тематичні панно й накладні багат шарові «сонечка»<sup>12</sup>), починаючи з кінця ХІХ – початку ХХ ст., були характерними для багатьох осередків України на території сучасних Дніпропетровської, Запорізької, Черкаської, Київської, Вінницької, Тернопільської, Івано-Франківської областей. І це додає значущості тій обставині, що саме в соковитій багатобарвності О. Шинкаренко віднайшла власний почерк і прикметну манеру виконання.

Зазначимо, що не всі майстри, застосовуючи папір у витинанні, відчувають фактуру матеріалу. Часто в їхніх роботах використані лише його колористичні особливості, і такі твори подібні до кольорової графіки. Твори О. Шинкаренко особливо близькі до народного мистецтва, в якому майстер завжди відштовхується від властивостей відповідного матеріалу. Ґрунтуючись на традиціях української традиційної витинанки, а також декоративного розпису, уникаючи імітацій, майстриня зуміла виявити цікаві властивості різних видів паперу, використавши нерівність, жорсткість чи легкість його різних видів.

Просте за технікою відщипування у композиціях О. Шинкаренко одразу набуває бажаної виразності. Форми елементів, створених без додаткових інструментів, вимагають особливо вишуканих пропорцій і найделікатнішого узгодження композиційних елементів, що майстриня втілює завдяки досконалому внутрішньому камертону. Прикладом можуть слугувати панно: «Осінь така мила» (2005), «Склянка молока» (2011) та ін.

Важливо що О. Шинкаренко не єдина, хто відновлює використання техніки відщипування й віднаходить для її вивищення нові ефекти. Подібні прийоми широко застосовують професійні майстри Юля Дунаєва, Ірина Мазурок-Покиданець, Юрій Кафарський та інші художники. Усі вони використовують папір різних фактур як основу, за допомогою якої можна передати цікаві образи у поєднанні яскравих кольорів, властивих саме українському народному декоративному мистецтву. Разом із тим О. Шинкаренко особливо сміливо формує нову тематику й сюжети, переосмислюючи народні традиції та створюючи панно значно більших розмірів, ніж це було характерно для паперових оздоб, якими прикрашали сільський інтер'єр в Україні в ХІХ–ХХ ст. («Вічний рух», 2010; «Дорога в літо», 2010; «Біла чапля» із серії «Голос на світанку», 2011).

При перегляді творів майстрині складається враження, що зроблені вони одним порухом, з повним узгодженням властивостей матеріалу й особливостей композиційних

схем українських витинанок («Де коза ходить, там жито родить», 2006; «Різдвяні щедрівки», 2011). Насправді ж творенню кожної з них О. Шинкаренко приділяє багато часу: від обрання теми, формування її образів, аж до практичного копітного компонування ескізів, що свідчить про її професійний підхід до творчості.

На нашу думку, найвиразніше народність і професіоналізм поєднані у творчості майстрині в роботах «Натюрморт на траві» (2010) і «Квадрат, що був чорним» (2010). Навіть у самих назвах вона фіксує поняття, характерні для професійного мистецтва – натюрморт і квадрат. Останній став уже звичним опосередкованим образом від часів створення художником Казимиром Малевичем твору «Чорний квадрат» (1915). Як справжня народна майстриня, О. Шинкаренко komponує натюрморт за білатеральною, майже дзеркальною схемою традиційних витинанок. Стилiзовані гарбузи, груші, виноград, соняшник, чорнобривці на панно максимально узагальнені, що завжди було характерним для народних майстрів. Кольори також традиційні: чорно-червона гама. Невеликі штрихи жовтого, оранжевого й синього лише відтінюють окремі важливі елементи.

У роботі художниці «Квадрат, що був чорним» квадрат слугує лише тлом, перед яким зростає барвисте стилізоване дерево життя, подібне до міцної парослі. Основа дерева зафіксована поза межами квадрата, між ним і глядачем, однак автор зуміла передати відчуття, що галузка пронизує квадрат наскрізь, перекиваючи його своєю життєстверджувальною силою і красою. Невеликий нахил галузки дає чіткий настрій стремління до горішнього і їй самій, і творові загалом. Монументальність образів – чорного квадрата й дерева – дозволила майстрині використати виразні деталі. Зокрема, синьо-блакитні символи-квіти й листя іноді ростуть одразу на подібному синьо-блакитному стовбурі, а також узгоджені за формою та кольорами вишнево-фіалкові птахи. Ліворуч угорі панно – зовсім невеликих розмірів, однак достатньо помітний ангел з трубою, що звіщає радісну новину. Вохристий силует небесного посланця завершує всю композицію, перегукуючись із суголосними, також вохристими, вишневими й малиновими вкрапленнями-пелюстками серед квітів і зела. Незважаючи на достатньо контрастні кольори, робота не має строкатого вигляду, що свідчить про виважені й вдало закомпоновані елементи.

Наведений вище матеріал охоплює лише частину творчості О. Шинкаренко. У її доробку близько 100 робіт у техніці вирізування й відщипування, багато творів, створених у техніці малювання. Найкращі панно майстрині зберігаються у фондах музеїв України, зокрема в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва («Сива зозуля усі сади облігала», 2010), Запорізькому ... музеї («Весінній сон закоханого літа»). Для Національного історико-культурного заповідника «Чигирин» Міністерством культури і мистецтв України було закуплено панно «Запах багульника» (2010). У подальшому, за словами О. Шинкаренко, вона планує розкрити духовні спрямування людини, відтак майстриня шукає художні образи для засвідчення цього багатства.

---

<sup>1</sup> Нині – Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука.

<sup>2</sup> Тоді – Спілка майстрів народного мистецтва.

<sup>3</sup> Македонія, м. Бітала, Конкурс дитячого малюнка, 2006, 2008 рр. (Почесна грамота за підготовку учасників).

<sup>4</sup> Росія, Санкт-Петербург, IV-й Міжнародний конкурс дитячого малюнка, 2007 р. (Почесна грамота за підготовку й участь вихованців та проведення майстер-класу в будинку творчості «Современник»).

<sup>5</sup> Білорусь, Мінськ, III Міжнародний конкурс юних художників, 2010 р. (Подяка за підготовку учасників).

<sup>6</sup> Туреччина, Міжнародний конкурс дитячого малюнка, 2010 р. (Подяка за підготовку учасників).

<sup>7</sup> Зокрема, Грамота від Української Православної Церкви, 2011 р, за підписом митрополита Володимира (Сабодана); Почесна грамота Міністерства освіти й науки України, 2009; Грамота Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Т. Шевченка, 2010 р.; Грамота Міністерства культури і туризму України, 2010 р.; Грамота Головного управління освіти й науки виконавчого органу Київської міської ради та ін.

<sup>8</sup> Зокрема: Диплом Національної спілки майстрів народної творчості України, 2010 р.; диплом виставки у м. Львові «Золотий мольберт», 2010 р.; диплом Харківського міжнародного бієнале «Від 5 до 10», 2007, 2009 рр.

<sup>9</sup> Свята проводить Вінницький центр народної творчості (директор Т. Цвігун) на базі Могилів-Подільського будинку народної творчості (директор О. Городинська).

<sup>10</sup> Персональні виставки: в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва (2012), у Національній спілці майстрів народної творчості (2008, 2010). Щорічна участь у Всеукраїнських виставках Національної спілки майстрів народної творчості «Твір року», виставках Дому художника, Львівських виставках «Осінній замок» (2009) та ін.

<sup>11</sup> Зокрема, в Українському домі (Київ).

<sup>12</sup> «Сонечка» – тип складних витинанок, у яких різновеликі розети лежать одна на одній від найбільшої внизу до найменшої зверху і скріплені між собою ниткою в центрі чи клеєм (див.: [1, с. 209; 3, с. 31]).

1. *Косицька З.* Витинанки / З. Косицька // Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / ІМФЕ НАНУ ; гол. ред. Г. Скрипник. – К., 2009. – Т. 3 – С. 207–214.
2. *Косицька З.* Витинанки / З. Косицька // Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. / ІМФЕ НАНУ ; гол. ред. Г. Скрипник. – К., 2011. – Т. 4. – С. 235–254.
3. *Станкевич М.* Українські витинанки / М. Станкевич. – К., 1986. – 122 с. : іл.
4. *Шинкаренко Д.* Гімн матері-землі: [про творчість О. Шинкаренко] / Д. Шинкаренко // Народне мистецтво. – 2003. – № 3–4. – С. 21–22.

## SUMMARY

The article deals with work of Olha Shynkarenko who creates using a technique of cutting and tearing out of paper.

Shynkarenko was born in 1952 on Kuban and finished art school in Krasnodar before continuing her studies in Kyiv at the Kyiv art-industrial secondary school (where she graduated in 1971). Since then she has made her first artistic attempts using various techniques including drawing and appliqué. Since the mid- to late 1990s she has begun to work simultaneously in technique of paper cutting.

In 1994 she was admitted to the Ukrainian National Union of Folk Art Masters. Since 1997 and up to now she has worked as a teacher at the Kyiv Palace of Culture for Children and Youth. She runs a circle of ornamental painting and paper cutting. She also teaches children at a Sunday school in Kyiv (at the Church of the Kazan Icon of the Mother of God). Her pupils have taken the highest places in international competitions in Macedonia, Austria, Bulgaria, Russia, Belarus, and Turkey as well as during the Ukrainian competitions. As an instructor O. Shynkarenko has also been awarded many diplomas and prizes.

O. Shynkarenko constantly goes on with her own work; for instance, in 2002 and 2005, she attended the annual Ukrainian festival of paper cutting handiwork in Mohyliv-Podilsk, as well as various events and activities organized by the Ukrainian National Union of Folk Art Masters. Her own exhibition was opened in the building of the National Folk Decorative Art Museum in March 2012.

A typical heavy stylization of folk art motifs is typical of the Shynkarenko's work. She is able to handle a pencil and always makes a lot of sketches for her works; develop the compositions that are based on folk art patterns and ornamental designs. A distinct style of the female artist's craft of paper cutting is combination of the contrasting colours in

the same composition. She also skillfully reveals the interesting features of different types of paper and takes advantage of their stiffness and flexibility (cardboards and ordinary paper). In the O. Shynkarenko compositions, the common symbols acquire expressiveness; forms of their elements have elegant and graceful proportions.

It is important to notice that O. Shynkarenko is not the only artist who resumes the usage of the technique of tearing out of paper. The analogous methods are practiced on a wide scale by such professionals as Yulia Dunayeva, Iryna Mazurok-Pokydanets, Yurii Kafarskyi and others. But it is only Shynkarenko who uses this technique in a pioneering way, introducing new themes and plots especially mettlesome.

Shynkarenko spares a long time to creating every piece of art. At first she matures an idea, developing later the forms and themes, and finally elaborates a number of sketches to crystallize her thoughts – all this is indicative of a professional method of approaching to creative art. The folk origins and professionalism are combined the most effective in the female artist's works *Still Life on the Grass* (2010) and *Square which was Black* (2010). The names themselves of these works (still life and square) fix the ideas which appertain to professional art. On the picture *Still Life on the Grass*, the stylized elements – pumpkins, pears, grapes, sunflowers, and marigold – are generalized at most, so being very abstract what is forever typical for folk artists. In *Square which was Black*, the artist used a black square only as a background, against which grows a multicolored tree of life, bearing resemblance to a twig. The authoress succeeded in conveying the sense of twig's triumph over black square with its beauty. In this work, she made use of the contrasting colours, such as black, light blue, cherry, yellow, and ochrous, nevertheless there is no feeling of motley and disjunction in it. Therefore it is indicative of felicitous harmony of this work.

The above-mentioned examples are only a small part of the Shynkarenko's work. Her creation embraces more than hundred pieces made in technique of cutting and tearing out of paper. She has also done a lot of drawings. The best of her pictures can be found in the collections of various Ukrainian museums, in particular, the National Folk Decorative Art Museum, the National Historic and Cultural Reserve *Chyhyryn*. Today Shynkarenko is going to reveal the human aspirations in her coming works and so she is searching the new ideas for her groundbreaking work.

**Keywords:** decorative art, professional art, *vytynanka* (paper cutting handiwork), tradition.

**Віталій Городецький**  
(Івано-Франківськ)

## ТРАДИЦІЙНА ОБРОБКА МЕТАЛУ НА ГУЦУЛЬЩИНІ В СИСТЕМІ ВИЩОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ

У статті йдеться про традиційну обробку металу на Гуцульщині, що виступає джерелом формування художньої культури студентів, розширюючи художній кругозір особистості, активізує художньо-декоративну діяльність, викликає інтерес і повагу до народних традицій. Автор пропонує навчально-методичний варіант засвоєння студентами технологічних прийомів традиційної обробки металу на Гуцульщині, використання їх у подальшому оволодінні ремеслом, декоративно-прикладним та промисловим мистецтвом, а також до збереження народних традицій.

**Ключові слова:** художня культура, традиційна обробка, народне мистецтво, мосяжництво, ковальство.

В статье говорится о традиционной обработке металла на Гуцульщине, которая выступает в качестве источника формирования художественной культуры студентов, расширяя художе-

ственный кругозор личности, активизирует художественно-декоративную деятельность, вызывает интерес и уважение к народным традициям. Автор предлагает учебно-методический вариант усвоения студентами технологических приемов традиционной обработки металла на Гуцульщине, использование их в последующем овладении ремеслом, декоративно-прикладным и промышленным искусством, а также к сохранению народных традиций.

**Ключевые слова:** художественная культура, традиционная обработка, народное искусство, мосяжничество, кузнечество.

Traditional metal working on Hutsulshchyna is a source of forming of students' artistic culture, expanding a personality's artistic horizons. It stirs up artistic and decorative activities, attracts interest to and commands respect for folk traditions. The author gives learning aids and workbooks as a means of mastering of folk techniques of Hutsulshchyna traditional metal working for students, use of them in subsequent acquirement of craft, decorative and applied and industrial arts, as well as preservation of folk traditions.

**Keywords:** artistic culture, traditional working, folk art, brass working, farriery.

Народне мистецтво є важливим джерелом виховання особистості, розвитку її моральності, естетичної і художньої культури. У сучасних умовах, коли сталася певна втрата духовності, належить відродити традиційні цінності, на яких ґрунтується національна самосвідомість народу.

Нині зростають вимоги до художника-дизайнера, рівня його художньої культури, вміння використовувати у створенні творчих робіт традиції, звичаї, народне мистецтво.

Безумовно, у мистецтві кожного народу є свої місцеві традиції, свій самобутній орнамент, що становлять важливий і своєрідний пласт художньої пам'яті народу та його символіко-графічну мову. Аналіз форм і орнаментальних мотивів численних художніх металевих виробів гуцулів свідчить про високий мистецький рівень їх виконання. Народні майстри застосовували орнаментальні мотиви в декорванні одягу, ювелірних виробів, оздобленні упряжі коней, зброї, у декорі елементів хати та інших об'єктів матеріальної культури, що тісно пов'язані з традиціями і звичаями народу.

На початку ХІХ ст. Гуцульщина стала об'єктом досліджень українських та зарубіжних етнографів, істориків, мандрівників, які у своїх працях давали характеристику географічних та кліматичних умов, локальних осередків народних ремесел. Перші згадки про вироби гуцулів з кольорових металів містяться у працях Я. Головацького (1877), О. Кольберга (1882), Хв. Вовка (1916).

Особливості виготовлення металевих предметів з кольорових металів на Гуцульщині описано у дослідженнях Д. Goberмана (1980) [3], М. Грепиняка (1998) [5]. Етнограф Раймунд Кайндль у монографії «Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази» (2001) висвітлив особливості духовної та матеріальної культури, звичаї і традиції, світоглядні уявлення гуцулів [7].

Мосяжництво – художня обробка кольорових металів – найбільшого розвитку набуло на Гуцульщині. Його відносять до одних із найпоширеніших народних художніх промислів. У багатьох селах Гуцульщини в першій половині ХХ ст. нараховувалося по кілька десятків народних майстрів – кустарів-мосяжників. Так, наприклад, рід Дудчаків з с. Брусторова, рід Медвідчуків з с. Річки, рід Федюків з с. Дихтинця були творцями і носіями культури та народних традицій у виготовленні художніх виробів з кольорових металів [14, с. 19].

Основними центрами металірства на Гуцульщині у другій половині ХІХ і першій чверті ХХ ст. були села Косівського, Жаб'євського, Кутського, Путильського, Рахівського повітів [14, с. 29]. Через суспільно-економічні причини з 1940 року мосяжництво почало занепадати. Після Другої світової війни з 1949 року воно відновилося і традиційні технологічні прийоми виконання металевих виробів знову почали застосовуватися народними майстрами.

Та сама ситуація повною мірою стосується й ковальства на Гуцульщині. Із літературних джерел нам відомо, що в XV ст. у Коломиї існував ковальський і слюсарський цехи. Станом на 1929 рік на Гуцульщині була велика кількість ремісників, зокрема – 125 ковалів, 23 бляхарі, 17 слюсарів та ін. [10, с. 321]. На Західній Гуцульщині у 1926–1927 роках було 28 патентованих ковалів [10, с. 352].

Але незважаючи на бурхливий розвиток художнього ковальства, що відбувається останнім часом, традиційна обробка металу на Гуцульщині (ковальство і мосяжництво) практично зникла.

Аналізуючи сучасний стан традиційної обробки металу на Гуцульщині, можна виділити такі основні проблеми:

- занепад мистецьких осередків;
- зруйнована матеріально-технічна база підприємств народних художніх промислів;
- призупинена активна підготовка молоді зміни фахівців, зникли школи майстерності;
- втрачені традиційні ринки збуту готової продукції. Продуються вироби низькопробні і далекі від народної традиції, які витісняють із ринку автентичних носіїв етномистецької традиції;
- заміна ручної праці на механізований спосіб виробництва із застосуванням новітніх технологій, сучасного обладнання та пристроїв.

Серед основних шляхів і засобів розв'язання цих проблем – такі:

- вивчення творчого доробку народних майстрів у вишах, зокрема на факультетах, кафедрах художнього спрямування;
- засвоєння низки завдань з технології виготовлення виробів у традиційних техниках, що розширюють професійне мислення студентів;
- вивчення народної орнаментики, символіки, які є основою самовияву студента при створенні ним художнього виробу.

Проблему розвитку художньої обробки металу та підготовки фахівців на основі збереження народних традицій досліджували Ростислав Шмагало, доктор мистецтвознавства, професор ЛНАМ («Мистецька школа в системі національної освіти України»); Наталя Біловол, викладач історії і теорії дизайну Донецького гуманітарного інституту («Розвиток ковальської освіти на Донеччині (2006)») [8]; Богдан Попов, засновник школи традиційного ковальства при музеї народної архітектури і побуту України в м. Києві («Школа традиційного ковальства») [8]; Юрій Юсипчук, доцент кафедри декоративно-прикладного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. С. Стефаника («Школа Василя Девдюка і формування локальних традицій новітнього гуцульського деревообробництва та металірства кінця XIX – XX ст.») [16]; Остап Лучинський, завідувач кафедри художнього металу Львівського державного коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. І. Труша («Композиція як профільна дисципліна») [8] та ін. Як свідчать публікації, дослідження й засвоєння традиційної обробки металу залишаються на часі, оскільки й на сьогоднішній день існує проблема збереження ремесел, зокрема мосяжництва та ковальства Гуцульщини.

Розв'язанням цієї проблеми може стати впровадження в програму навчальної дисципліни «художня обробка металу» у ВНЗ України, зокрема на кафедрах декоративно-прикладного мистецтва, вивчення металірства Гуцульщини з подальшим застосуванням традиційних технік обробки металу в сучасних творах. Це сприятиме розвитку у студентів творчої уяви й мислення. Важливо показати студентам значущість розвитку традиційної обробки металу Гуцульщини, органічного поєднання народної металообробки із сучасними технологіями в теперішніх умовах механізації, створення «своїх» композицій та втілення їх у сучасних творах.

Зокрема, для сучасного студента, який вивчає художню обробку металу, пошук і вибір композиційного вирішення теми повинні спиратися на існуючі принципи визначення стильового рішення і зразки народного мистецтва.

Водночас копіювання вже виконаних, якісних робіт народних майстрів не сприяє професійному становленню студента як художника на завершальних етапах навчання, але є абсолютно необхідним у період вивчення традиційних прийомів і технік художнього металу.

Пропонуємо орієнтовну навчальну програму з дисципліни «художня обробка металу», яка вивчається на кафедрі декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. С. Стефаника. На прикладі цієї програми подаємо основну ідею розвитку та збереження традиційної обробки металу Гуцульщини в сучасному мистецтві. Велика увага приділяється висвітленню народного ковальства та мосяжництва.

Отже, навчальна дисципліна-спеціалізація «художня обробка металу», 2 курс 4 семестр.

*Завдання № 1.* Виготовлення лускоріха в техніці вільного ручного кування на основі зразка роботи відомого народного майстра В. Г. Девдюка, с. Старий Косів, Косівського р-ну, який у 90-х роках ХХ ст. працював у галузі художньої обробки кольорових металів і металевої орнаментики.

Лекційних – 4 години, практичних – 28 годин, самостійних – 18 годин.

Перелік питань, що вивчаються на лекціях:

Лекція № 1 (2 год.). Художні особливості мосяжних виробів.

Лекція № 2 (2 год.) Декорувальні та орнаментувальні технології в мосяжництві.

Перелік питань, що вивчаються на практичних заняттях:

*Завдання № 1* (4 год.). Вивчення основних прийомів традиційного ковальства (витягування, рубання, згинання, прошивання, вигладжування).

*Завдання № 2* (4 год.). Збирання матеріалу. Замальовки робіт народних майстрів.

*Завдання № 3* (4 год.). Розробка ескізів.

*Завдання № 4* (4 год.). Виконання технічного креслення, моделі.

*Завдання № 5* (12 год.). Виготовлення виробу в матеріалі.

Завдання навчальної дисципліни:

1) методичні:

– підготовка студентів до самостійного вирішення практичних і творчих завдань у їхній творчій діяльності;

– розвиток естетичного та емоційного сприйняття творів декоративно-прикладного мистецтва, уміння розуміти та цінувати народну художню творчість;

2) пізнавальні:

– ознайомлення з основними техніками мосяжництва і ковальської справи та особливостями їх використання у творах декоративно-прикладного мистецтва, технологією виготовлення та декорування виробів;

– ознайомлення та розкриття соціальних ролей народного та професійного мистецтва; ознайомлення з професіями художників-дизайнерів, відомих народних майстрів, з їх творчою та практичною діяльністю;

3) практичні:

– вміння користуватися різними матеріалами та мати поняття про існуючі сучасні техніки художньої обробки металу;

– навчити користуватися спеціальними ручними та механізованими інструментами, пристроями, обладнанням відповідно до обраного конструкційного матеріалу та техніки виконання;

– навчити проектуванню та виготовленню виробів декоративно-прикладного мистецтва (розробка технічних креслень, специфікації, виконання технологічних операцій).

Мета вивчення дисципліни:

– на зразках окремих творів народних майстрів передати основну ідею своєї роботи;

– дослідження та вивчення тенденцій розвитку сучасної металообробки.

Під час вивчення основного матеріалу студенти повинні вміти:

а) створювати орнаментальні площинні та об'ємно-просторові композиції виходячи з пластичних і технологічних можливостей металу;

б) використовувати традиційні прийоми обробки металу Гуцульщини, такі як кування, заклепування, насікання, розрубання, нанесення фактури тощо;

в) створювати художні твори, відштовхуючись від існуючих у даній місцевості традицій в інших видах народної творчості – вишивці, ткацтві, різьбярстві, писанкарстві, кераміці та ін.

Практичні заняття повинні бути направлені на формування у студентів виконавських навиків і вмій для виготовлення художніх виробів на основі знань, отриманих у процесі теоретичного навчання (особливо внаслідок художньо-конструкторського аналізу виробів). На цих заняттях необхідно глибоко вивчати і використовувати на практиці ту техніку і високохудожні прийоми народного декоративно-прикладного мистецтва, які мають давні художні традиції і пов'язані з національною культурою. При цьому студенти не копіюють зразки, а творчо використовують отримані знання і навички художньої діяльності.

Виконані студентами роботи повинні вирізнятися яскравою національною своєрідністю, мати певну художню цінність, характеризуватися високою якістю виконання, бути суспільно корисними. Активне використання багатовікової спадщини української культури в сучасному дизайнерському проектуванні інтер'єрів і предметів побуту приведе до збагачення та подальшого розвитку декоративно-прикладного мистецтва, неперервності народних традицій, які органічно ввійдуть у сучасність, набуваючи нового живого змісту.

Вивчення традиційної обробки металу Гуцульщини є незаперечно важливим компонентом у системі вищої художньої освіти, що сприяє ефективному вихованню у студентів національної самосвідомості.

Як свідчить досвід нашої роботи, дизайнерська діяльність на факультативних заняттях за видами декоративно-прикладного мистецтва з вивченням народних промислів і засвоєнням художніх технік сприяє глибшому розумінню студентами особливостей певного стилю і напряду художньої обробки металу.

1. *Басанець Т.* Художні вироби з кольорових металів / Т. Басанець, Н. Січкарьова // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 5–6. – С. 46–50.
2. *Боньковська С.* Художні традиції гуцульського мосяжництва / С. Боньковська // Записки НТШ. Праці секції етнографії та фольклористики. – Л., 1992. – Т. ССХХІІІ. – С. 115–126.
3. *Гоберман Д.* Искусство гуцулов / Давид Гоберман. – М. : Советский художник, 1980. – 210 с.
4. *Гошко Ю. Г.* Промисли і торгівля в українських Карпатах XV–XIX ст. / Ю. Г. Гошко. – К. : Наукова думка, 1991. – 253 с.
5. *Грепінняк М.* Мосяжництво / М. Грепінняк // Гуцульська школа. – 1998. – № 1. – С. 27–28.
6. *Данченко А. С.* Народные мастера / А. С. Данченко. – К. : Рад. школа, 1982. – 128 с.
7. *Кайндль Р.* Гуцули: їх життя, звичаї та народні перекази / Раймонд Кайндль. – Чернівці : Молодий буковинець, 2001. – 208 с.
8. Ковальська майстерня: Каталог: Художня обробка металу в навчальних закладах України. – К., 2006. – 212 с.
9. *Кравич Д. П.* Українське мистецтво : навч. посіб. у 3 т. Т. 3 / Д. П. Кравич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Л. : Світ, 2005. – 286 с.
10. *Клапчук В. М.* Гуцульщина та гуцули: економіка і народні промисли (друга половина XIX – перша третина XX ст.) : монографія / Володимир Михайлович Клапчук ; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Прикарпатський національний університет ім. В. С. Стефаника. – Л. ; Івано-Франківськ : Фоліант, 2009. – 507 с.
11. *Леськів С. М.* Художнє ковальство / С. М. Леськів // Довідник художніх народних промислів Української РСР. – К., 1986. – 143 с.
12. Мистецька школа в системі національної освіти України: Навчальний посібник – Л. : ЛАМ, 1999. – 248 с.

13. Нариси з історії українського декоративного прикладного мистецтва. – Л. : Львівський університет, 1969. – 190 с.
14. *Суха Л. М.* Художні металеві вироби українців східних Карпат / Л. М. Суха. – К. : АН УРСУР, 1959. – 104 с.
15. *Шухевич В.* Гуцульщина. Ч. 2. / В. Шухевич // Матеріали до українсько-руської етнології. – Л., 1901. – Т. IV. – 320 с.
16. *Юсипчук Ю. В.* Школа Василя Девдюка і формування локальних традицій новітнього гуцульського деревообробництва та металіцтва кінця XIX – XX століття. (Джерела. Типологія. Стилiстика) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.06 / Прикарпатський ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2001. – 176 арк. + дод. : іл.

### SUMMARY

The method of study of traditional metal working on Hutsulshchyna in higher artistic educational system which is offered in the research makes it possible to increase the students' interest in artistic national culture to a great extent. Attending the classes with a special subject *artistic metal working* the students acquaint themselves with the best models of the Ukrainian popular decorative and applied arts, study the structures of patterns, form ornamental compositions and select traditional techniques of popular metal art for producing and decorating articles.

At the same time, the problem of influence of Hutsulshchyna traditional metal working, as an important means of aesthetic education and development of students of higher educational institutions, demands a profound research with a glance of regional peculiarities. The results of experimental studies during classes with a special subject *artistic metal working* showed that formation of the correct understanding of laws of decorative and applied arts among youth is a success when a process of education is based on a firm ground of folk handicrafts, and Hutsulshchyna is exactly the ethnographic region where massive stratum of folk art occurs.

**Keywords:** artistic culture, traditional working, folk art, brass working, farriery.

**Ольга Мойсюк**  
(Київ)

### ХУДОЖНЄ ТКАЦТВО ЖИТОМИРСЬКОГО ПОЛІССЯ В НАУКОВИХ РОЗВІДКАХ

У статті висвітлено проблеми дослідження народного ткацтва Житомирського Полісся як своєрідного явища матеріальної та духовної культури України. Простежено процес від накопичення фактичного матеріалу із середини XIX ст. до розкриття певних аспектів теми в колективних й індивідуальних монографіях, статтях XX – початку XXI ст. В історичній ретроспективі здійснено порівняльний аналіз накопичених джерельної бази, власних польових матеріалів, а також матеріалів, опрацьованих у фондах Національного музею українського народного декоративного мистецтва (Київ), Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара» (Київ), літературно-меморіального музею ім. Лесі Українки (Новоград-Волинський), Житомирського обласного краєзнавчого музею, Рівненського краєзнавчого музею, Свято-Троїцького жіночого монастиря (Корець).

**Ключові слова:** дослідження, традиційні витоки, декоративно-ужиткове мистецтво, народне ткацтво, регіональні особливості, народний одяг, орнамент.

В статті освещены проблемы изучения народного ткачества Житомирского Полесья как своеобразного явления материальной и духовной культуры Украины. Прослежен процесс от накопления фактического материала с середины XIX в. до раскрытия некоторых аспектов

темы в коллективных и индивидуальных монографиях, статьях XX – начала XXI в. В исторической ретроспективе проведён сравнительный анализ накопленной базы источников, собственных полевых материалов, а также материалов, обработанных в фондах Национального музея украинского декоративного искусства (Киев), Национального центра народной культуры «Музей Ивана Гончара» (Киев), литературно-мемориального музея им. Леси Украинки (Новоград-Волынский), Житомирского областного краеведческого музея, Ровенского краеведческого музея, Свято-Троицкого женского монастыря (Корец).

**Ключевые слова:** исследование, традиционные источники, декоративно-прикладное искусство, народное ткачество, региональные особенности, народная одежда, орнамент.

The article highlights the problems of research on folk weaving of Zhytomyr Polissia as an original phenomenon of Ukraine's tangible and intangible cultures. There has been retraced the research process beginning with accumulation of the facts since the mid-XIXth century and concluding with discovery of the certain aspects of topic in the collective and individual monographs, articles of the XXth – early XXIst centuries. In the historic retrospection, there has been made a comparative analysis of accumulated source base inclusive of the author's own field materials, as well as the materials processed at the collections of the National Folk Decorative Art Museum (Kyiv), National Centre of Folk Culture *Ivan Honchar Museum* (Kyiv), Literare-Memorial Museum to Lesia Ukrainka (Novohrad-Volynskyi), Zhytomyr Museum of Regional Ethnography, Rivne Museum of Regional Ethnography, and Holy Trinity Convent (Korets).

**Keywords:** research, traditional sources, applied arts, folk weaving, regional peculiarities, national clothes, ornament.

Актуальність дослідження народного ткацтва Житомирського Полісся полягає в тому, що саме цей регіон є особливо цінним для наукових розвідок етнографів, мистецтвознавців, істориків, краєзнавців, адже тут найкраще збереглися автентичні зразки традиційного ткацтва, що віддзеркалюють давні форми матеріальної і духовної культури, які «можуть служити еталоном для порівняння в усьому слов'янському світі» [39, с. 299].

Ткацтво, як одна з найбільш яскравих галузей українського декоративно-прикладного мистецтва, уперше привернуло до себе увагу професійних художників і науковців лише наприкінці XIX ст. Це зумовлено тим, що до цього, починаючи від доби класицизму, відбулося різке розмежування на «високе» мистецтво – живопис, архітектура, скульптура і ремісниче, яким уважали декоративно-ужиткове мистецтво. І тільки наприкінці XIX – на початку XX ст. пріоритети співмірно змінилися. Відбулося це завдяки хрестоматійним працям А. Рігля (зокрема «Проблеми стилю», 1893), який запропонував долучити ремесла в загальну концепцію розвитку мистецтва і розглядати їх як варті пошани й визнання мистецькі твори, таким чином спростувавши поширений стереотип.

Ідеї А. Рігля на межі XIX – початку XX ст. в значній мірі спрямували увагу українських науковців на дослідження народного мистецтва, у тому числі ткацтва й килимарства. Однак варто наголосити, що відлік вивчення вітчизняної народної спадщини починається набагато раніше. Зокрема, з 1862 року розпочався надзвичайно плідний період науково-краєзнавчої діяльності Г. Оссовського, спрямований на дослідження Житомирщини. Максимально поєднуючи свою службу з особистими краєзнавчими інтересами, спільно з І. Біликом, О. Братчиковим, П. Косачем, Л. Крушинським та іншими однодумцями, Г. Оссовський організував краєзнавчий осередок при Волинському губернському статистичному комітеті. Саме завдяки цілеспрямованій діяльності Г. Оссовського і його колег у 70-х роках XIX ст. закладено початковий етап наукового вивчення краю [23].

Праці українських і зарубіжних науковців наприкінці XIX – на початку XX ст. містять важливі відомості про ремесла південно-західного регіону. Цінними для розкриття наукових підвалів дослідження українського ткацтва, зокрема Житомирського повіту Волинської губернії, є опубліковані роботи А. Афанасьєва, О. Братчикова,

П. Ісполатовського, Н. Нікіфоровського. У фундаментальному виданні П. Чубинського [41] містяться важливі відомості про матеріальну культуру українців (зокрема з Житомирського повіту) – житло, знаряддя, хатне начиння, одяг та їжу, що «фактично було першою в українській етнографії спробою дати характеристику не лише духовній, а й матеріальній культурі українського народу» [36].

Зауважимо, що до цього ж періоду належать фольклорно-етнографічні студії традиційної обрядовості, звичаїв та вірувань А. Богдановича, Хв. Вовка, Д. Зеленіна, А. Малинки, А. Сержпутовського, М. Сумцова, П. Шейна. Відповідно, для мистецтвознавчого аналізу орнаментики окресленого нами регіону цінними є також праці В. Антоновича, М. Біляшівського, Хв. Вовка, О. Косачевої, Г. Павлуцького, І. Раківського.

Окрім етнографічних досліджень, у спеціалізованій літературі початку ХХ ст. значну увагу приділено темі кустарної промисловості. Важливі відомості про особливості, творчі надбання та обсяг кустарних виробництв другої половини ХІХ – початку ХХ ст. черпаємо з джерела, де описані промисли й ремесла у Волинській губернії [24]. У даній праці, окрім зазначених декоративно-ужиткових промислів, особливо вирізняється художнє ткацтво Житомирщини, оскільки Житомирський повіт на той час займав перше місце за кількістю діючих промислів саме з обробки волокнистих матеріалів (прядіння вовни, сукання ниток, ткацтво, килимарство).

Історію розвитку та дослідження декоративно-ужиткового мистецтва висвітлювали як в опублікованих узагальнюючих працях, так і в тематичних розвідках, присвячених різним його видам, зокрема ткацтву й килимарству, з їх регіонально-локальною специфікою. Шеститомна «Історія українського мистецтва» (К., 1968) позначена фрагментарністю джерельної бази щодо даної теми і політично обмеженою тенденцією у формулюванні висновків, унаслідок чого вона має не достатньо об'єктивну повноту висвітлення еволюційного процесу розвитку цієї галузі декоративного мистецтва. Проте така багаторічна грандіозна дослідницька робота сприяла поживленню мистецтвознавчої думки та скоординувала шляхи майбутніх пошуків.

Опубліковані дослідження періоду бездержавності українського художнього процесу переважно трактувалися науковцями поза контекстом національної мистецької традиції, нівелюючи в такий спосіб її етнонаціональні витоки. На противагу цьому початок ХХІ ст. позначений об'єднанням найкращих мистецьких і наукових сил України, які все активніше сприяють розвитку професійного і народного декоративного мистецтва, зокрема збереженню і дослідженню його традиційної спадщини. Мистецтвознавці прагнуть глибше дослідити й ретельно висвітлити локальні регіональні особливості еволюції автентичних форм народного декоративно-ужиткового мистецтва, зокрема ткацтва, через призму загальноукраїнських його виявів та в панорамі європейського мистецького простору.

Колективні праці Т. Кари-Васильєвої, З. Чегусової, М. Білан, Г. Стельмашук в скарбниці українського народного мистецтва посідають визначне місце, адже їх увага спрямована саме на розлоге вивчення художнього ткацтва, його історії, традицій, регіональних особливостей.

Грунтовно досліджено техніку та технологію ткацтва, орнаментально-композиційні схеми народних художніх тканин у загальноукраїнському їх вияві у фундаментальних працях українських науковців – О. Нестер, О. Никорак, С. Сидорович. Народне ткацтво в контексті духовної культури досліджувала О. Боряк. Окремі аспекти ткацтва Житомирщини висвітлено в джерелах другої половини ХХ ст., зокрема в монографіях провідних дослідників вітчизняного художнього текстилю А. Жука, Я. Запаса, С. Сидорович.

Важливим унеском у дослідження українського вбрання є монографії таких відомих дослідників, як З. Васіна, Г. Горіна, Т. Кара-Васильєва, О. Дудар, Р. Захарчук-Чугай, О. Кульчицька, Ю. Лащук, К. Матейко, Г. Стельмашук, А. Українець, М. Білан, які особливу увагу спрямували на дослідження Українського Полісся.

Об'єктом наукових зацікавлень учених стала історія ткацтва, художні особливості тканин українського народного вбрання, вивчення комплексності костюма, його побутове призначення. Науковці провели мистецтвознавчий аналіз українського народного одягу, дослідили його стилістичні, регіональні особливості, визначили роль природно-географічних та історичних умов у формуванні орнаментально-композиційної системи, значення символів і кольору, а також розглянули техніку й технологію виготовлення вбрання та його функціональне призначення.

Багатим фактичним матеріалом вирізняється доробок М. Білан і Г. Стельмащук [5, с. 328], який звертає увагу читача на аспекти формування українського строю, сягаючи його витоків. У другій частині книги, що має назву «Традиційні строї етнографічних регіонів України», автори проаналізували одяг за певними визначеними критеріями: чоловічий і жіночий одяг, весільне вбрання.

Актуальною є стаття І. Несен [27], у якій дослідниця проаналізувала проблеми komponування виставкових костюмів у музеях. У дослідженні авторка спочатку представила етнографічні джерельні відомості і доповнила їх власними польовими матеріалами, накопиченими на межі ХХ – ХХІ ст., на основі чого охарактеризувала основні тенденції функціонування та зміни жіночого одягу даної території в обраний нею історичний період. Дослідниця стверджує, що музейні колекції є важливим і досить самодостатнім джерелом для виявлення невідомих сьогодні вітчизняній етнологічній науці варіантів мікрорегіональних костюмів [27, с. 239].

У статті О. Васяновича [9] охарактеризовано одяг заможних верств населення області (автор покликався у своєму дослідженні на фактичний матеріал та власні польові записи).

До питання спорідненості національних особливостей вбрання українців і білорусів Полісся звернулася і Л. Булгакова-Ситник [7]. Вона проаналізувала народний одяг окреслених народів, охопивши хронологічні межі кінця ХІХ – першої чверті ХХ ст., та подала такі географічні території – Волинська, Рівненська, Житомирська, Київська області України і Брестська й Гомельська області Білорусії, що зумовлено певною ареальною однотипністю в одязі даних територій. У розвідці дослідниця презентувала окремі схожі й відмінні специфічні ознаки білоруських й українських строїв, що спонукають до таких висновків: за системою компонентів традиційний одяг українських і білоруських поліщуків однорідний, однак має суттєві відмінності в крої, способі носіння, матеріалі, комбінаториці орнаментальних сполучень і кольоровій гамі. Переважно такі відмінності часто обмежені лише в межах окремих районів, що найкраще виявляється в особливо яскравому здобутку традиційної культури кожного етносу – святковому й обрядовому одязі, який «більше, ніж інші сфери побуту, ілюструє його національну специфіку» [7, с. 76].

Дослідник М. Раманюк також виокремив традиційний одяг Західного, Східного й Прип'ятського Полісся, стверджуючи про архаїчність традицій крою та оздоблення в білоруському одязі.

Аналіз орнаментальних мотивів ткацтва в комплексі з художніми особливостями технік виконання здійснено в статтях і монографії С. Сидорович [35]. Авторка дослідила широкий спектр художнього текстилю – різні типи тканин і технік (килимове закладне ткання, перебірне ткання, вибійку). Беручи до уваги художні особливості техніки, композицію та характер орнаментики, а також асортимент виробів, С. Сидорович розробила класифікацію текстильних виробів, розділивши її на чотири територіальні комплекси. У своїх публікаціях та монографії дослідниця оперує детальними відомостями про виробничий процес, асортимент виробів і їх застосування, регіональні особливості декорування текстилю.

Аналізуючи означене коло проблем, на особливу увагу заслуговують праці О. Никорак, А. Українець і М. Селівачова, які ґрунтовно дослідили українське народне вбрання, зокрема комплекси Українського Полісся, класифікували народні тканини і досить чітко описали українську орнаментуку, поділивши її на певні класи, види й підвиди.

Особливо важливою в історіографії ткацтва є монографія львівської дослідниці О. Никорак [30], де на суттєвому джерельному і фактологічному матеріалі простежено витoki й висвітлено розвиток українського народного ткацтва. У науковий обіг впроваджена розроблена авторкою типологія тканих виробів; особлива увага приділена місцевим художнім особливостям західноукраїнських тканин для інтер'єру житла і церкви, використанню творів традиційного ткацтва у звичаях та обрядах.

У праці М. Селівачова [33] виявлено досить успішну спробу подолання методологічного бар'єру описовості й належного застосування пояснювального, етнопсихогенезового підходу в розкритті об'єктивної сутності традиційної символіки. Його дослідження має енциклопедичний характер, де майже всі доступні в наш час матеріали з орнаментики описані, класифіковані, враховуючи парадигму (зразок, еталон), що визначає допустимість заміни одного образу іншим у відповідному значенні, і синтагматичний план, тобто розгляд і характеристика значення орнаментального елемента в контексті композиційної схеми, або рапортного його повторення, зокрема в ткацтві. Синхронний і діахронний аналізи допомагають репрезентувати цілісну картину описуваного матеріалу. Автор досить чітко описав українську орнаментуку та поділив її, відповідно до галузей декоративно-прикладного мистецтва, на певні класи, види і підвиди, дослідив майже всі українські орнаменти, зокрема окремі домінуючі першовзори народного текстилю Житомирського Полісся, та дослідив їх роль і значення, зокрема в ткацтві й килимарстві.

Яскравим внеском у дослідження художньо-тканих рушників Полісся, зокрема Житомирщини, є статті Л. Булгакової [6; 8]. У першій роботі дослідниця представила цікаві польові матеріали про домоткані рушники, зібрані під час комплексної етнографічної експедиції в північні райони Житомирської області в 1990-х роках. Цінними є фотоматеріали й ілюстрації, серед яких – розроблені авторкою схеми домінуючих узорів на декоративно-обрядових рушниках – «завісках». У другій роботі авторка розробила власний опис морфологічних особливостей тканих рушників Полісся і зон їх побутування, де основою для аналізу стали власні польові матеріали, а також колекції фонду Музею етнографії та художнього промислу у Львові з Київської, Чернігівської та Житомирської областей. У повідомленні дослідниця виокремила за комплексом ознак (техніка виконання, орнаментально-композиційні особливості) п'ять варіантів серед домотканих рушників Полісся.

Варто відзначити статтю Г. Стельмащук [37], у якій на основі власних експедиційних досліджень у 1970–1980-х роках подано досить цінні матеріали, зокрема про народне ткацтво в Олевському, Овруцькому, Народицькому, Лугинському і Коростенському районах Житомирської області. У публікації представлено фрагменти автентичних завісок Коростенщини, що опубліковані вперше. Також дослідниця охарактеризувала інтер'єрні тканини Житомирського Полісся як визначне явище декоративно-ужиткового мистецтва в контексті народного ткацтва України. Авторка наголосила на важливості місцевих традиційних витоків, що беруть початок у ранньослов'янському об'єднанні деревлян. У представлених орнаментально-композиційних схемах завісок «прочитується» збережене, унаслідок ряду об'єктивних причин, давнє світосприйняття [37, с. 140]. З її дослідження ми ознайомилися і прийняли до уваги оригінальне, особливе бачення науковця про високохудожнє народне ткацтво житомирських поліщуків у контексті давньослов'янського світогляду, яке відчувається і відображається в орнаментальних мотивах у презентованих авторкою домотканих виробках.

Дослідження домотканих виробів Житомирщини як цілісного мистецького явища здійснила Р. Захарчук-Чугай [18]. На основі експедиційних матеріалів авторка описала технологію та техніку виготовлення художніх народних тканин, розглянула види інтер'єрних виробів й окремі компоненти жіночого вбрання, притаманні для досліджуваного регіону за своєю специфікою.

Окремі аспекти досліджуваної проблеми, зокрема роль традицій та їх збереження, аналіз новітніх рішень у сучасному художньому ткацтві, а також проблеми

творчості провідних майстрів художнього ткацтва досліджуваного регіону, висвітлені в низці статей (Г. Вахрамєєва, І. Локшук, Р. Тишкевич) у наукових збірниках Всеукраїнських наукових коференцій, що проходили в Рівному у різні роки (2001, 2004, 2006, 2008, 2010, 2011).

У контексті досліджуваних проблем важливими є джерела та зібрані матеріали, що містять відомості про стан художньої освіти в Рівному й Києві, адже тут, у мистецьких навчальних закладах, формуються фахівці-професіонали в галузі художнього ткацтва. Зокрема, варто згадати ілюстрований методичний посібник талановитого учня С. Колоса – професора, Народного художника України С. Нечипоренка. Дана праця по суті є досить важливим джерелом для студентів, музейних працівників, наукових співробітників, оскільки цей доробок – результат великої мистецької практики автора – освітньої діяльності. Посібник презентує цінну інформацію про відповідний тип народних тканин, що належать до конкретного регіону України, у тому числі Житомирського Полісся. Його автор оперує значним за обсягом етнографічним ілюстративним матеріалом, зафіксованим власноруч упродовж п'ятидесяти років. У праці вперше в українській термінології подано назви основного і допоміжного ткацького обладнання, народні автохтонні назви окремих тканих мотивів та кольорову гаму тканин, характерних для певного регіону України, а також технологічні заправки ткацьких верстатів [29].

Вітчизняні мистецтвознавчі джерела вирізняються широким діапазоном висвітлення проблем художнього текстилю Поліського регіону, у тому числі північних районів Житомирщини. Якщо діяльність художників-текстильників Житомирського Полісся другої половини ХХ ст. представлена в мистецтвознавчих джерелах і науково-популярній літературі свого часу, то значно менше відомостей існує про сучасних митців художнього текстилю. Спираючись на власні польові дослідження, у науковий обіг варто ввести ряд імен невідомих на сьогодні майстрів, котрі нині працюють на теренах Житомирщини. Це майстри старшої генерації – Г. Мельничук, П. Прокопчук, Н. Старченко, Г. Невмержицька, О. Подлесоцька та ін. Серед молодих майстрів – яскрава постать модельєра за фахом та водночас народного майстра О. Земнухова, який плідно працює в традиційно-інноваційній мистецькій сфері, що спрямована на українського споживача, котрий цінує і шанує національну традицію. Важливо також озвучити кілька персоналій майстрів, які працюють у різних ареалах, що входять до складу Польського (А. Павонська), Рівненського (Н. Мельник, В. Білоус, П. Майструк) і Київського Полісся (М. Тищук, Н. Телегей).

Аналіз літератури свідчить про недостатню дослідженість проблеми розвитку та збереження народних традицій у художньому ткацтві сучасних майстрів Житомирського Полісся другої половини ХХ – початку ХХІ ст. У мистецтвознавчій науці відсутні спеціальні праці, де б ці питання ґрунтовно висвітлювали. В опрацьованих джерелах вони переважно розглянуті фрагментарно, а саме: у загальному континуумі українського декоративного й ужиткового мистецтва, а також не завжди підкріплені ілюстративним матеріалом. Це вкотре підтверджує актуальність нашого дослідження, де вперше розглянуто комплекс чинників, що впливали на розвиток, збереження та інтерпретацію народних традицій художнього ткацтва Житомирщини зазначеного періоду.

Також поза увагою науковців залишилося дослідження народного ткацтва окремих видів церковних одягових й інтер'єрних виробів. Очевидно, це пов'язано з тим, що такий тип сакральних тканин був кількісно локалізований у невеликих осередках, тобто в сільських церквах, а також у деяких монастирях. Переважно дослідників цікавило таке яскраве явище українського декоративного мистецтва, як церковне гаптування і золототкацтво. Цій темі присвячено чимало наукових досліджень відомих українських і зарубіжних учених: Т. Кари-Васильєвої [21; 22], Р. Косів, О. Катасонової, Н. Маясової, О. Никорак [31], М. Новицької, О. Олійник, Р. Орлова, Н. Пальмова та багатьох інших. Однак тему народного ткацтва для церкви здебільшого оминають

у науковій літературі, очевидно тому, що такий тип сакральних тканин був «неканонізований» і кількісно локалізований у периферії, тобто в невеличких церквах на теренах сільської місцевості. Зокрема, О. Никорак висвітлює ткані та вишиті народні тканини в поєднанні з іншими церковними компонентами (іконами, гаптами, різноманітним літургичним начинням тощо) і розглядає синтез цих атрибутів, що формують комплексний ансамбль і створюють загальну «художньою обставу» храму [31, с. 268]. Л. Булгакова [6; 8] і Р. Захарчук-Чугай [18] у контексті народного традиційного мистецтва охарактеризували деякі аспекти побутування тканин і вишитих інтер'єрних виробів, функціонально призначених для церкви. Поряд із шедеврами церковного шитва народні сакральні вироби також мають своєрідну класифікацію та самобутне оздоблення, що зумовлене технологією ткацтва і регіональними самобутніми ознаками; вони можуть стати визначним об'єктом для окремого наукового дослідження.

Отже, вищеозначені напрями потребують ґрунтовного дослідження, оскільки в різних наукових розвідках, які так чи інакше освітлюють тему народного сакрального ткацтва, дане питання не дістало цілеспрямованого мистецтвознавчого аналізу.

1. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. Декоративно-прикладне мистецтво. – Л. : Світ, 1992.
2. Антонович Д. Український орнамент [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lito-pys.org.ua/cultur/cult21.htm>.
3. Арофікін Є. Розвиток художньо-промислового текстилю Радянської України // Тези доп. VIII наук. конф. ЛДІПДМ. – Л., 1967. – С. 42–47.
4. Біляшівський М. Про український орнамент // Записки Українського наукового товариства в Києві. – К., 1909. – Кн. 3. – С. 40–54.
5. Білан М. С., Стельмащук Г. Г. Український стрій. – Л. : Фенікс, 2000.
6. Булгакова Л. Поліський рушник ХХ ст. // Полісся України: матеріали історико-етнографічного дослідження. – Л., 1999. – Вип. 2. Овруччина. – С. 159–176.
7. Булгакова-Ситник Л. Дослідження народного одягу білорусів й українців поліського пограниччя // Поліссязнавство : наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. – Рівне, 2006. – С. 75–80.
8. Булгакова Л. Художньоткані рушники Полісся // Полісся: мова, культура, історія. Матеріали міжнар. конф. – К., 1996. – С. 296–300.
9. Васянович О. Особливості вбрання околичної шляхти Житомирщини другої половини ХІХ – початку ХХ століть // Народний костюм як виразник національної ідентичності. Наук. зб. за матеріалами Всеукр. наук.-практичної конф. / за ред. док. мистецтвозн. М. Селівачова. – К., 2008. – С. 140–143.
10. Виткалов С. В. Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності / за ред. проф. Виткалова В. Г. – Рівне, 2012.
11. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології – К. : Мистецтво, 1995.
12. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. – К. : Мистецтво, 1966.
13. Дудар О. Традиційне і сучасне Поліське ткацтво // Народна творчість та етнографія. – 1977. – № 2. – С. 44–50.
14. Дудар О. Художнє ткацтво Полісся // Народні художні промисли України. – К., 1979. – С. 69–78.
15. Жук А. К. Сучасні українські художні тканини. – К. : Наукова думка, 1985.
16. Жук А. Українські народні килими. – К. : Наукова думка, 1966.
17. Запаско Я. Українське народне килимарство. – К., 1973.
18. Захарчук-Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво // Полісся України : матеріали історико-етнографічного дослідження. – Л., 1999. – Вип. 2. Овруччина. – С. 293–307.
19. Захарчук-Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Черніобильщина. – Л., 2007.
20. Кара-Васильєва Т. В., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ ст. – К. : Либідь, 2005.
21. Кара-Васильєва Т. В. Українське літургійне шитво // Людина і світ. – 1996. – № 11–12. – С. 9–12.

22. *Кара-Васильєва Т. В.* Шедеври церковного шитва України XII–XX ст. – К. : Інформаційно-видавничий центр Української Православної Церкви, 2000.
23. *Кондратюк Р. Ю.* Готфрид Оссовський: сторінки біографії // Житомирщина на зламі тисячоліть : наук. зб. «Велика Волинь». – Житомир : М. А. К., 2000. – Т. 21. – С. 330–331.
24. Кустарные промыслы в Волынской губернии по данным текущей сельскохозяйственной статистики. – Житомир, 1914.
25. *Лащук В. Ю.* Народне мистецтво Українського Полісся. – Л. : Каменяр, 1992.
26. *Матейко К. І.* Український народний одяг. – К. : Наукова думка, 1977.
27. *Несен І.* Традиційний жіночий костюм Житомирського Полісся середини XIX – поч. XX ст.: проблеми вивчення та виставкового відтворення // Народний костюм як виразник національної ідентичності. Наук. зб. за матеріалами Всеукр. наук.-практичної конф. / за ред. док. мистецтвозн. М. Селівачова. – К., 2008. – С. 239–245.
28. *Нестер А.* Народное ткачество Украинского Полесья. – Минск, 1984.
29. *Нечипоренко С. Г.* Декоративні тканини та килими України. Альбом-посібник. – К., 2005.
30. *Никорак О. І.* Українська народна тканина XIX–XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. – Л. : Інститут народознавства НАН України, 2007.
31. *Никорак О.* Традиційні художні тканини в сучасному інтер'єрі українських церков // Народознавчі зошити. – Л., 2003. – № 1–2. – С. 267–271.
32. *Ніколаєва Т. А.* Історія українського костюма. – К. : Либідь, 1996.
33. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). – К. : Редакція вісника «Ант», 2005.
34. *Сидорович С.* Орнамент народних тканин західних земель України XIX і початку XX ст. // Матеріали з етнографії та художнього промислу. – К., 1959. – Вип. 3. – С. 40–59.
35. *Сидорович С.* Художня тканина західних областей УРСР. – К. : Наукова думка, 1979.
36. *Скрипник Г.* Народознавча спадщина П. Чубинського з погляду сучасної етнології // Народна творчість та етнографія. – 2009. – № 2. – С. 4–23.
37. *Стельмащук Г. Г.* Декоративно-ужиткове мистецтво Житомирщини // Збірник наукових праць кафедри історії і теорії Львівської національної академії мистецтв. Мистецтвознавчий автограф. – Л., 2008. – Вип. 3. – С. 137–148.
38. *Стельмащук Г. Г.* Традиційний одяг Житомирщини // Народна творчість та етнографія. – 1980. – № 6. – С. 77–82.
39. *Тишкевич Р.* До проблеми збереження традиційної народної культури // Полісся: мова, культура, історія. Матеріали міжнар. конф. – К., 1996. – С. 296–304.
40. *Черв'як К.* Килимарство на Коростенщині // Краєзнавство. – 1929. – № 3–10. – С. 13–44.
41. *Чубинский П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край : [в 7 т.]. – С.Пб., 1872–1878. – Т. 7. – С. 412–443.
42. *Шевчук А.* Народне мистецтво Житомирщини // Поліссьезнавство: наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. – Рівне : Волинські обереги, 2006. – С. 175–180.

## SUMMARY

The article highlights the problems of research on folk weaving of Zhytomyr Polissia as an original phenomenon of Ukraine's tangible and intangible cultures. There has been retraced the research process beginning with accumulation of the facts since the mid-XIXth century and concluding with discovery of the certain aspects of topic in the collective and individual monographs, articles of the XXth – early XXIst centuries. In the historic retrospection, there has been made a comparative analysis of accumulated source base inclusive of the author's own field materials, as well as the materials processed at the collections of the National Folk Decorative Art Museum (Kyiv), National Centre of Folk Culture *Ivan Honchar Museum* (Kyiv), Literary-Memorial Museum to Lesia Ukrainka (Novohrad-Volynskiy), Zhytomyr Museum of Regional Ethnography, Rivne Museum of Regional Ethnography, and Holy Trinity Convent (Korets).

It is discovered that the traditional folk fabrics of this region has been not reflected in the special monographs on the subject under study.

The research embraces the research works classified by chronological and problem and theme principles; at the same time they are divided into two groups for convenience. The first group of works includes the summarizing researches and studies only partially pertinent to

the problem. The compact, sometimes fragmentary, but actually valuable materials, with a view to their scientific character, are found in the works of G. Ossowski, O. Afanasiev, N. Nikiforovskiy (1895), P. Chubynskiy (1872–1978), D. Zelenin (1901–1913), V. Vovk (1928), M. Sumtsov (1885), P. Sheyn, H. Pavlutskiy (1927), and D. Antonovych (1993). In the listed sources, the scientists merely stated the fact of keeping custody of traditional interior fabrics; they have described and also have given a general description of their peculiarities. The significant sources for research of the early XIXth – XXth centuries Polissia garments and interior fabrics are the works of the noted Ukrainian researchers, particularly O. Kulchytska (1959), G. Gorin (1974, 1981), T. Kara-Vasylieva (1978, 1988, 1993, 2005), O. Dudar (1977, 1979), K. Mateyko (1977), A. Zhuk (1962, 1985), Ya. Zapasko (1973), S. Sydorovych (1979), Yu. Lashchuk (1992), T. Nikolayeva (1996), H. Stelmashchuk and M. Bilan (2000), Z. Vasina (2003, 2006), O. Nikorak (2006), O. Nester (1984), N. Okhrimenko (1989), A. Ukrayinets (1996, 2006), and M. Selivachov (1996, 2005, 2013). They contain the information on the stylistic and regional features of traditional Polissia clothes, a role of natural and geographical as well as historical conditions in shaping of their ornamental and composition system, a meaning of motifs and colour, a description of materials, techniques and methods of making the interior fabrics and clothes, their functional meaning.

The second group of works is the research works discovering the regional specificity of the Zhytomyr Polissia traditional folk weaving. In the publications of L. Bulhakova (1996, 1999, 2006), R. Zakharchuk-Chuhay (1999), H. Stelmashchuk (1980, 2008) and I. Nesen (2008), there have been reported the original features localizing the Zhytomyrshchyna artistic weaving and distinguishing it among the adjacent regions which form the parts of Polissia. The precious information on Korostenshchyna rug making is found in the work of K. Chervyaka (1929).

Summarizing the review of historiography, one can accentuate that the Zhytomyr artistic weaving within the range of historical and ethnographical region *Ukrainian Polissia*, with regard to the problems of structural and typological system of homespun handiwork, its technological and technical peculiarities, its artistic specificity and change dynamics throughout the XXth century, – has not come up for a special scientific consideration yet. So, the needs of modern study of art call for the generalization of the received information in the context of realization of integrated regional research and exposure of specificity of traditional weaving and feature of its transformation.

**Keywords:** research, traditional sources, applied arts, folk weaving, regional peculiarities, national clothes, ornament.

**Юлія Островська**  
(Київ)

## **ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ ПРОФЕСІЙНОГО Й НАРОДНОГО У ТВОРЧОСТІ СВІТЛАНИ ПАСІЧНОЇ**

У статті коротко розглянуто творчий шлях української мисткині Світлани Пасічної. Прослідковано зв'язок професійного й народного, традицій і нових художньо-концептуальних ідей у її керамічному та графічному доробку, проведено мистецтвознавчий аналіз деяких творів, наголошено на особливостях її керамопластики.

**Ключові слова:** Світлана Пасічна, творчий шлях, керамічний і графічний доробок, професійне та народне, традиції, нові художньо-концептуальні ідеї, керамопластика.

В статье кратко рассмотрен творческий путь украинской художницы Светланы Пасечной. Прослежена связь профессионального и народного, традиций и новых художественно-

концептуальних ідей в її керамічному і графічному наслідуванні, зроблено історико-художничий аналіз деяких творів, відзначено особливості її керамопластики.

**Ключові слова:** Світлана Пасечна, творчий шлях, керамічне і графічне наслідування, професійне і народне, традиції, нові художньо-концептуальні ідеї, керамопластика.

The creative development of Ukrainian female artist Svitlana Pasichna is reviewed in the article. There has been traced a relationship between professional and folk elements, traditions and new artistic conceptual ideas in the ceramics and graphics of Pasichna; also, there is an art critical dissection of some her works; a special attention is paid to the peculiarities of her ceramic plastic art.

**Keywords:** Svitlana Pasichna, creative development, ceramic and graphic heritage, professional and folk elements, traditions, new artistic conceptual ideas of ceramic, ceramic plastic art.

Трансформація мислення українських художників-керамістів відбувалася досить болісно, однак поступально. Саме у 80–90-х роках ХХ ст. ми стали свідками образно-пластичних і стилістичних перетворень у професійному декоративному мистецтві. Розширення тематичного діапазону, збагачення звичної системи жанрів, використання в нових, неочікуваних поєднаннях традиційних матеріалів, цілеспрямований відхід від утилітарності та зміна функціонального призначення речей привели наприкінці ХХ ст. до складного взаємопроникнення декоративного й образотворчого мистецтв. Активно застосовується принцип освоєння нових матеріалів, технологій та виражальних засобів, стають наявними художньо-стильові зміни, складні та суперечливі поєднання традицій і сучасності.

Середовище, у якому перебуває творча особистість, має неабиякий вплив на формування художнього світогляду, завдяки чому збагачується творча манера митця. Та, попри це, головне – не зрадити стійкості власних, глибокоіндивідуальних творчих пріоритетів та переконань. Такими простими принципами успішно керується С. Пасічна – українська художниця-керамістка новітнього художнього мислення, творчість якої вирізняється особливим внутрішнім баченням.

Фрагментарно діяльність С. Пасічної досліджували О. Федорук, З. Чегусова, В. Ханко, В. Онищенко, М. Пасічний, Т. Зіненко, Н. Буцька, А. Вартік.

Огляд існуючої літератури підтверджує, що творчість української художниці-керамістки С. Пасічної і надалі залишається маловивченою, оскільки досі не проведено глибокого узагальнюючого комплексного дослідження. Мистецтвознавчі праці, у яких розглянута її творчість, є популярними, а комплексне висвітлення доробку художниці відсутнє взагалі. За межами дослідження залишилися явища взаємозв'язків традицій і новацій, або народного і професійного, у творчому надбанні С. Пасічної в контексті культурно-мистецьких процесів. Це підтверджує актуальність праці, у якій коротко проаналізовано взаємовпливи народних і професійних творчих принципів мисткині в галузях художньої кераміки й графіки.

Творчий шлях С. Пасічної тісно пов'язаний як з Україною, так і з Молдовою, тобто вона одночасно є представницею художніх культур обох країн. Це багаторічні мистецькі пошуки мисткині в галузі композиції, технології та образотворення в художній кераміці, графіці. На відміну від інших молдовських художників, творчість яких позначена певним тяжінням до жанровості, С. Пасічна пішла шляхом створення абстрактних композицій. Особливий інтерес становить той факт, що життєвий і творчий шлях С. Пасічної гармонійно поєднують дві протилежні складові. З одного боку, глибоке вкорінення в сучасне європейське мистецтво, а з другого, – у класичне традиційне.

С. Пасічна належить до покоління митців, повноцінне становлення яких збіглося з динамікою перемін і бурхливими процесами національного відродження 1980-х років. Саме їм судилося на практиці здійснити те, що в будь-якій іншій ситуації можна

було б уважати неможливим – водночас сягати глибинного підґрунтя національної традиції й активно адаптувати досвід сучасного світового мистецтва.

Трансавангардна кераміка С. Пасічної, з характерною для цієї течії живописною зображальністю, містить у собі цілий комплекс смислових пластів, що об'єднують філософську проблематику з концептуальністю художніх об'єктів. Складність і насиченість образів досягається абстрактно-скульптурними поліхромними побудовами, відстороненими від реального світу, оригінальними технологічними знахідками [5, с. 237].

Суттєвою відмінністю керамопластики С. Пасічної є її живописно-графічна манера. Кераміка мисткині – це ніби проміжний, з'єднувальний місток між декоративним і образотворчим мистецтвом, що вможливорює перетин її творів із глини або шамоту з живописом, графікою, скульптурою.

Колір, який є беззаперечною домінантою, – перше, що вражає в емоційній, енергетичній кераміці С. Пасічної з мальовничими контрастами й несподіваними тональними зіставленнями, що не зовсім співвідноситься зі звичним сприйняттям монохромних за своєю суттю глини та шамоту. І спершу складно визначити, чим є її творчість: малярством-графікою із застосуванням керамічних матеріалів чи керамічно-скульптурним живописом – асоціативним, абстрактним, настроєвим.

Вражаючою синтетичністю пластичної форми й кольорового декору позначені серії абстрактних композицій з багаточастинними фактурними елементами, різноманітних скульптурних об'єктів, у яких повною мірою розкрився пластичний, колористичний і технологічний рівень С. Пасічної. В оздобленні цих об'єктів, які утворюють просторові композиції, кераміку часто поєднано з іншими матеріалами – металом, деревом, текстилем, цеглою, квітами, овочами тощо. У своїй діяльності С. Пасічна постійно експериментує; її кераміка не статична, а постійно перебуває в русі, змінює свої форми, композиції розміщення окремих елементів.

Способи декорування залежать не тільки від виду керамічного матеріалу того чи іншого твору, але й часто від оригінального експерименту, який з досвідом переростає у її авторську техніку. Багатство образних інтерпретацій у творах С. Пасічної можливе завдяки досконалому опануванню суто техніко-технологічних секретів сучасної кераміки.

Період 1986–2001 років художниця окреслила як «марафон» своєї творчої активності. Упродовж цього часу її керамічні композиції брали участь у найбільш знаних виставках, конкурсах кераміки та були нагороджені найпрестижнішими преміями – Золотою медаллю Президента Італії (1989) і найвищою нагородою «Гран-прі» (1991) на Міжнародному бієнале художньої кераміки у Фаєнці (Італія), «Золотою медаллю» (1994) на 14 Міжнародному бієнале художньої кераміки у Валлорісі (Франція). Починаючи з 1990 року, і майже щороку, С. Пасічна відвідує Опішне (Полтавщина) як художник-кераміст, як учасник симпозіумів монументальної кераміки, як член журі Всеукраїнських і Міжнародних гончарських фестивалів, Національних конкурсів кераміки. Окрім того, С. Пасічна – постійна учасниця виставок різних масштабів, симпозіумів, конкурсів, арт-резиденцій (Японія, Корея, США, Італія, Румунія, Молдова, Україна).

Абстрактно-скульптурний декоративний поліхромний твір С. Пасічної «Композиція з трьох об'єктів» 1989 року отримав «Золоту медаль Президента Республіки Італія» на 46 Міжнародному бієнале художньої кераміки у Фаєнці. Робота виконана з порцеляни та шамоту, декорована надполив'яними фарбами. Вона сформована з трьох окремих частин, кожна з яких закріплена на круглій шамотній підставці. Вироби зліплені з маленьких шматочків білої глини різних геометричних форм. Доктор мистецтвознавства, професор О. Голубець вважає, що «за формою вони нагадують абстрактні людські фігури – жінки, чоловіка і дитини. Цілісність композиції творять кольорові акценти, яскраві забарвлення окремих деталей фігури чи елементів одягу (капелюха – в чоловіка чи запаски – в жінки) жовтої, червоної чи зеленої барви.

Декоративності твору додає тоненьке кольорове обрамлення окремих шматочків білої основи виробів». Скульптурна композиція наділена новаторством та екстравагантністю, активною індивідуальністю художниці. Саме в цьому творі простежується захоплення С. Пасічної творчістю прибалтійського кераміста П. Мартінсонса. Зокрема, спільним є не тільки зовнішній образ, але й принцип побудови художнього твору (тектоніка, пластичність), акцентування на властивостях матеріалу, монолітності об'ємів, елегантності й лаконізмі форми, декору. Відчувається прагнення до раціональної простоти, виявлення фактурних властивостей матеріалу.

У 1999 році на базі Полтавського порцелянового заводу С. Пасічна створила цикл абстрактно-інсталяційних композицій «Імпредсо» та серію декоративних чайників, пошукових як за дизайном форми, так і кольору, ідеї яких уже багато років відпрацьовувала як ужиткове втілення власного стилю кераміки (сучасне продовження мистецької традиції філософського творення посуду, в основу якого покладено стародавні народні традиції).

Після випуску ґрунтового альбому-каталогу «Декоративне мистецтво України кінця ХХ ст.: 200 імен» З. Чегусової (К., 2003) відбулася виставка під назвою «Сучасне професійне декоративне мистецтво України. Трансформація образу» (кераміка, скло, текстиль, ювелірна пластика, емаль, дерево). Однією з учасниць була і С. Пасічна, про експоновані твори якої В. Онищенко відгукнувся таким чином: «Творчість “Гранда України” С. Пасічної з Полтави, про досягнення якої знає весь світ, але тільки не Україна. Світлана – це гордість нашої кераміки. На виставці експонувалися чотири чайники: не ужиткові, а суто декоративні... Я довго думав, як їх описати, але не знаходжу з чого почати. Гадаю, що їх просто треба бачити. Творчість Світлани – це різнобарв'я фарб, об'ємів, вибудованих різними площинами і розфарбованих так, що створюється враження, ніби мисткиня хоче зробити форму невидимою, непомітною, як і сама вона в житті» [2, с. 221].

Невичерпний, потужний потік творчої енергії веде С. Пасічну від початкового освоєння і наступного досконалого володіння можливостями керамічних технік до їх оригінального переосмислення та застосування у сферах графіки й малярства. У її графіці надто відчувається формотворча манера кераміста.

Жанр графічних творів 1990–2000-х років С. Пасічної переважно абстрактний і символічний; роботи виконані кольоровими олівцями на фактурному папері, картоні або фломастерами на полотні, часто авторською технікою.

Надзвичайно важливими у творчості будь-якого художника є джерела інспірацій, тобто джерела, з яких він черпає натхнення і під впливом яких працює. Цей вплив базується на вмінні трансформувати бачене та відчуте. Іноді для того, щоб визначити джерела впливів, необхідно не тільки пізнати автора як людину, але й ознайомитися з особистими мистецькими смаками та поспілкуватися з людьми, які його оточують.

Власне творчість значною мірою базується на уяві. Уява своєю чергою – це складний процес перетворення баченого, почутого та відчутого. Переосмислення традиційних, звичайних речей і є виявом індивідуальності художника.

У графічній творчості С. Пасічної можна виокремити три види інспірацій. Першим і найвиразнішим є українське мистецтво, зокрема мистецтво традиційного килимарства, ткацтва, вишивки Полтавщини XVIII–XIX ст., другим – світова культурна спадщина (авангард), третім – формотворчі принципи її власної кераміки.

С. Пасічна розуміє народне мистецтво свого краю на рівні підсвідомості. У серіях олівцевої та акварельної графіки яскраво виявляються стилізовані абстракції з мотивами орнаментів з полтавських традиційних килимів; ці мотиви проникають, просочуються в основу кожного твору.

С. Пасічна творить серійно, її роботи часто становлять композиції з двох-трьох об'єктів, одна форма розвивається до декількох, несучи в собі елементи попередніх. Світ художниці – це нестандартне поєднання частинок цивілізації, змішання в єдиний ланцюг будинків, вікон, доріг, дерев, птахів, людей, равликів, квітів, листя. І все

це дуже професійно, гармонійно, життєрадісно й барвисто. У роботах мисткині відчувається геніальний синтез глобальної теми космосу, створення світу, Дерева життя, суміщення образів міста й села із сучасними технологіями, урбанізацією та абсолютно дитячим сприйняттям у колірній гамі кубика Рубіка.

Художниця цікавиться сучасним станом форми, кольору, фактури. Вона переймається темою ритму в зображенні, для неї ритм – це зміна фактур і кольорової гами в одній композиції. У декоративних графічних панно вона розвиває свої керамічні ідеї.

Багатий арсенал прийомів художнього зображення виявився у великій композиції «Створення світу». С. Пасічна поєднала елементи національного й інтернаціонального, де міцно переплелися традиції з новаторськими прийомами. На трьох вертикальних полотнах, розміщених поряд, бурхливо розвивається ідея створення світу. Художниця вважає, що в кожній людині – свій світ, і кожен з нас творить власний уесвіт. У пошуках свого Его мисткиня виводить теми минулого крізь призму сучасного сприйняття універсуму. Різноманітність декоративних форм пов'язана з пошуком фактури, кольору та тональності на межі нових технологій з використанням незвичайних матеріалів, несподіваного поєднання фактур у дусі авангарду. У своїх роботах С. Пасічна використовує намистини, фішки, кубики, плоскі «кругляшки» (аналогії яких спостерігаємо в її кераміці), що відображають яскраве різнобарв'я життя. І це часто на тлі серйозних концептуальних композицій.

Її мистецтво графіки звільняється від ретроспективних тенденцій, одноманітності. Художниця виробила індивідуальний підхід до вирішення колористичних завдань; використання оригінальної авторської палітри допомагає перетворити зображальну поверхню в оптичне середовище простору.

Будь-який формат творчої діяльності С. Пасічної не змінює, однак, її основної суті. Постійні метаморфози в її творчості відбуваються на спільній основі, органічно зливаючись у певну цілісність, де існує єдиний, незаперечний пріоритет – неповторний, сповнений живих емоцій образ, нерозривно пов'язаний з індивідуальним, внутрішнім світом художниці, потужним джерелом її інтелекту і творчої енергії. Глибоко осмислена проекція національних традицій на тлі споконвічних загальнолюдських цінностей пояснює феномен беззастережної адаптації та популярності творів С. Пасічної, особливо за кордоном.

Ось як про творчість С. Пасічної відгукнувся Р. Яців, кандидат мистецтвознавства, професор: «Кераміка Світлани Пасічної привертає увагу вже з перших зорових вражень. Кожен наступний крок глядача вглиб сформованого авторкою метафоричного простору супроводжується новою естетичною пригодою, з якою увиразнюється емоційна і професійна постава мисткині. Утім, щоб рухатися коридорами “лабіринтів” формально-образного мислення Світлани Пасічної, необхідно хоч частково опанувати системою її почувань, оскільки такого асоціативного багатства у модифікованих формах і їх просторових розгортках можна зустріти лише в окремих сучасних авторів.

Відтак кераміку і графіку Світлани Пасічної визначає цілісність її світоглядної установки. На ранній стадії становлення, пізнавши духовну природу українського традиційного гончарства, художниця наполегливо шукала в глині глибоких естетичних саморефлексій, знаходячи їх в образотворчих еквівалентах. Усі важливі для цього засоби – пластика, фактура, колір, комбіновані способи “інтелектуалізації” глиняної маси – беруть участь у творенні складних семантичних “текстів” художнього твору. Графічними аркушами Світлана Пасічна “зазирає” в інший вимір поетичної теми своєї кераміки, що викликає ще більш складні естетичні і смислові алюзії в глядача. Системною працею над проблематикою образотворення мисткиня стверджує свою екзистенційну ідентичність, розширюючи жанрово-видові межі декоративного мистецтва».

У своїй творчості С. Пасічна успішно перетворює елемент метафоромислення в матерію мистецького образу. У її просторово-пластичній кераміці можна простежити

довгий генетичний шлях – через Миргород, Опішню, у глибину віків до модного сьогодні Трипілля. У пластичні композиції керамічного крою С. Пасічна здійснила «трансплантацію» решетилівського ткацтва, вишивки, і це задокументувало пафос її творчих осягань. Пластика мисткині «наївна», ніби з далеких культур, і водночас вона перейнята модерним рухом, грайливими настроями інсталяцій, асамбляжу... [З, с. 48].

Таким чином, світ художньої кераміки і графіки С. Пасічної надзвичайно багатогранний. Їй вдається сягати глибинного підґрунтя національної традиції й активно адаптувати досвід сучасного світового мистецтва.

С. Пасічна – художниця з особливим розумінням матеріалу й оригінальним поетичним баченням світу, позначеним яскравими прикметами національної своєрідності. Водночас як людина і художник, вона є складною особистістю з внутрішніми протиріччями. Максималістка за складом характеру, вона свідомо вибрала собі «тверду» дорогу в мистецтві. Дорога ця, заповнена титанічною працею та фанатичною відданістю творчій ідеї, часто позбавлена належного мисткині визнання, зате сповнена гиркоти незаслужених тенденційних прискіпувань.

Мистецький доробок С. Пасічної – явище неординарне. У її творчості своєрідно переплелися і знайшли відображення головні напрями західноєвропейського модернізму, авангарду, а також традиції народних ремесел Полтавщини. Спостерігається органічний синтез тисячолітніх набутоків колективного народного генія та власне авторське світовідчуття художниці.

1. 46° Concorso internazionale della ceramica d'arte Faenza Palazzo delle Esposizioni 23 settembre / 22 ottobre 1989. Catalogo. – Faenza. – P. 59.
2. *Онищенко В.* Схвилювало мою гончарну душу... // Український керамологічний журнал. – Опішня : Видавництво «Українське народознавство», 2005. – № 1–4. – С. 221–222.
3. *Федорук О. К.* Величний знак метафори // Перетин знаку : вибрані мистецтвознавчі статті : у 3 кн. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – К. : Видавничий дім А+С, 2008. – Кн. 3 : Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. – С. 25–54.
4. [*Федорук Олександр*]. Її пам'ятають у Фаєнці // Образотворче мистецтво. – 2009. – № 3. – С. 54. – Підп.: О. Ф.
5. *Чегусова З.* Трансформація образу в професійному декоративному мистецтві України 80–90-х рр. ХХ ст. // МІСТ : мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. праць з мистецтвознавства і культурології / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України ; редкол. : В. Д. Сидоренко (голова), О. О. Авраменко, О. Я. Боднар та ін. – К. : Музична Україна, 2003. – Вип. 1. – С. 229–240.

## SUMMARY

Svitlana Pasichna is a world-known Ukrainian artist and ceramist. The article aims to examine the creative development of Svitlana Pasichna in the context of European cultural and artistic life of the XXth – XXIst centuries. There has been traced a relationship between professional and folk elements, traditions and new artistic conceptual ideas in her ceramics and graphics; also, there is a representation of her artistic and stylistic features. There is an art critical dissection of some her works as well. Such research methods as observation, interviews, synthesis, description, a method of art critical analysis were applied. The study clearly shows that the features and trends of European modernism and national traditional art are combined in Svitlana Pasichna's creative work. The research results confirm a hypothesis of a strong hold of the environment where a creative artist works over the formation of his artistic views.

**Keywords:** Svitlana Pasichna, creative development, ceramic and graphic heritage, professional and folk elements, traditions, new artistic conceptual ideas of ceramic, ceramic plastic art.

*Лілія Пасічник*  
(Київ)

## **ЮВЕЛІРНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОГО ПРОЦЕСУ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (за матеріалами виставок Києва)**

У статті йдеться про виставки ювелірного мистецтва, що відбулися в національних музеях України протягом останньої чверті минулого століття і до сьогодні, а також про значення творчості художників для розвитку ювелірного мистецтва України.

**Ключові слова:** художники, виставки, авторське ювелірне мистецтво, прикраси.

В статье рассмотрены выставки ювелирного искусства, которые проходили в национальных музеях Украины на протяжении последней четверти прошедшего века и по сей день, а также значение творчества художников для развития ювелирного искусства Украины.

**Ключевые слова:** художники, выставки, авторское ювелирное искусство, украшения.

This article is about the jeweller's art exhibitions, which have taken place in the national museums of Ukraine from the last quarter of the past century up till now, and also it's about the value of an artist's creativity for Ukrainian jeweller's art development.

**Keywords:** artists, exhibitions, auctorial jeweller's art, adornments.

Професійне ювелірне мистецтво – вагомий пласт національної культури, що розвивається в межах загальноєвропейського художнього процесу. У науковій літературі вкрай мало інформації про поступ ювелірного мистецтва зазначеного періоду, цій темі присвячено підрозділ у книзі мистецтвознавця Зої Чегусової [12]. Окремі джерела, що містять відомості про творчість художників-ювелірів, не дають змоги окреслити загальний стан розвитку ювелірного мистецтва, що й визначило актуальність пропонованої статті. Мета публікації – з'ясувати особливості авторського ювелірного мистецтва в Україні на основі матеріалів виставкової діяльності національних музеїв України в м. Києві. Об'єктом дослідження є ювелірні вироби другої половини ХХ – початку ХХІ ст., експоновані на ювелірних виставках в національних музеях. Предмет дослідження – художні особливості творів авторського ювелірного мистецтва художників України зазначеного періоду. Джерельною базою для написання статті стали архівні матеріали музеїв, а також особисті фотоархіви художників.

В останній чверті ХХ – на початку ХХІ ст. – у складний і переломний період суперечностей та компромісів у мистецтві – у Києві відбулася низка ювелірних виставок, що відобразили сучасні художні тенденції в цій сфері, виявивши нові естетичні грані ювелірства, сміливі експериментальні пошуки мистців, нові стилістичні та образно-пластичні вирішення, розширення тематичного діапазону, використання нетипових матеріалів, цілеспрямований відхід від ужитковості.

Завдяки ідеї ювеліра та емальєра, члена Спілки художників України, званої поста-ті в ювелірному світі України Віталія Хоменка [13, с. 8] та за підтримки колег-однодумців у 1978 році в Будинку художника України було проведено ювелірну виставку та симпозіум, у якому взяли участь мистці Художнього фонду республік Радянського Союзу, зокрема з Прибалтики, Грузії, Вірменії, Росії. Україну презентували такі майстри-ювеліри, як О. Жарков, Ю. Жданов, О. Міхальянц, Ю. Федоров, Л. Косигін, В. Хоменко та ін. Експозиція тривала впродовж симпозіуму лише кілька днів, проте вона послужила цінним досвідом для майстрів і певним поштовхом до обміну мистецькими ідеями та розвитку художньої думки ювелірів України.

Серед колективних виставок ювелірного мистецтва, що відбувалися в київських музеях, варто виокремити виставку, організовану Музеєм історичних коштовностей у 1981 році, – «Современное ювелирное искусство Украины (1950–1980)», що стала

визначною подією в царині малої художньої пластики, адже вперше за багаторічний період тут було експозиційно об'єднано ювелірів України в одному (до того ж досить масштабному) виставковому просторі. Потреба організувати такий захід була мотивована зростанням зацікавлення до сучасного ювелірного мистецтва та досягнень вітчизняних майстрів у створенні високохудожніх виробів. Крім того, безумовно, цьому сприяли поставлені на XXVI з'їзді КПРС завдання «в деле пропаганды произведений современного искусства для повышения культурного уровня советских людей» [9, с. 2]. Експозиція була представлена виробами підприємств ювелірної промисловості (Ювелірпром з Києва, Львова, Одеси, Харкова), зразками ювелірних каменів, оброблених на виробничому об'єднанні «Западкварцсамоцветы» (сміт Володарськ-Волинський Житомирської обл.), і ювелірними виробами індивідуальної творчості (роботи ювелірів Києва – В. Друзенка, В. Хоменка, С. Маро; Дніпропетровська та Харкова – Н. Косенка, В. Бреславського, А. Роговського; Одеси – А. Погорецької, Л. Косигіна, В. Кулько; Чернівців – М. Руснак, О. Жаркова; Криму – О. Міхальянца, Ю. Федорова, Ю. Жданова та багатьох інших). Також у цій категорії було представлено вироби, виготовлені до ювілейних дат (300-річчя возз'єднання України та Росії, 60-річчя радянської влади, 110-річчя від дня народження В. І. Леніна тощо).

Значення цієї події у світі ювелірного мистецтва України не можна перебільшити, адже саме тут уперше впевнено заявили про себе як про самобутніх художників-ювелірів талановиті майстри з власним художнім смаком та нестандартним баченням світу.

З метою репрезентації розвитку ювелірної справи України в радянський час у Музеї історичних коштовностей було організовано кілька ювелірних виставок: «Современное ювелирное искусство Украины» (1982), «Современное искусство народных ювелиров Украины» (1984), «Творчество современных художников-ювелиров Украины» (1986) та «Сучасне ювелірне мистецтво ювелірів-аматорів України» (1991), де було широко представлено творчість художників, які працювали в системі Союзювелірпрому, Художнього фонду УРСР, та творчі доробки самодіяльних майстрів-ювелірів. Згадані виставки були покликані відобразити художні процеси, що відбувалися у творчому житті України, у час, коли «українські ювеліри ступили на шлях енергійних пошуків форм і засобів, використання нових матеріалів та різноманітних технічних прийомів» [8, с. 1]. Національна своєрідність багатьох експонованих творів полягає у вдалому поєднанні традиційності та сучасності. Слід відзначити спільні тенденції в орнаментуванні виробів (переважно барочно-рослинні мотиви з незначними змінами), зверненні до історичних тем, використанні різноманітних технік та нетипових матеріалів.

Упродовж 1986–2004 років у Національному музеї історичних коштовностей функціонувала постійна експозиція сучасного ювелірного мистецтва, ініціатором якої став В. Хоменко [12, с. 30].

Особливо знаковим для розвитку сучасного ювелірного мистецтва України був 2006 рік, адже саме тоді в Національному музеї історичних коштовностей України відбулася гучна та широкомасштабна виставка «Сучасне ювелірне мистецтво України», де було експоновано вироби українських майстрів останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. Виставка закумулювала у своїй експозиції найкращі досягнення сучасних українських художників – як уже визнаних корифеїв у ювелірному світі мистецької України (В. Хоменко, В. Друзенко, С. Серов, Ю. Жданов, Л. Косигін та ін.), так і молодих ювелірів-початківців, зокрема випускників Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука (наприклад, Д. Усенко, В. Титинюк). Саме на виставці «Сучасне ювелірне мистецтво України» було відображено основні напрями й тенденції в ювелірній галузі – вільна інтерпретація навколишнього світу крізь призму сучасного авторського мислення, оригінальні вирішення звичних сюжетів, експериментування з новими формами, технічними прийомами (гравіювання, чернь, скань, інкрустація, зернь, фініфть) та матеріалами (срібло, мельхіор, перламутр, корали, перли, коштовне та виробне каміння, кістка). Виставка сучасного ювелірного мистецтва із залученням такого широкого кола майстрів (в екс-

позиції було представлено вироби 66 авторів та двох київських підприємств, загалом – 414 експонатів) відбулася в музеї за доби незалежної України вперше.

Серед експонованих творів були представлені прикраси, виготовлені у відродженій нині техніці гліптики – одній з найдавніших і найскладніших за виконанням (вироби О. Галатіна, А. Кушніра, В. Сауткіна, С. Леонової). До вагомих творчих здобутків, уперше представлених на виставці «Сучасне ювелірне мистецтво України», слід зарахувати демонстрацію творчого доробку художників-емальєрів (Л. Косигіна, Т. та С. Колечків, О. та Ю. Бородаїв, О. Барбалат).

Виставка сучасного ювелірного мистецтва є першим масштабним підсумком діяльності авторів останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. і водночас своєрідним орієнтиром для подальшого розвитку ювелірного мистецтва України, а також чудовим прикладом та досвідом для майстрів-початківців на шляху створення власного мистецького обличчя.

Упродовж грудня 2010 – січня 2011 року у стінах Музею українського народного декоративного мистецтва тривала колективна виставка, автором ідеї та куратором якої був Віталій Хоменко, – «10 грамів мелодії». У ній взяли участь такі відомі ювеліри, як С. Серов, Ю. Жданов, О. Міхальянець, Л. Косигін та інші художники, творчий доробок яких ще в кінці минулого століття став тим підґрунтям, на якому авторську ювелірну галузь було відроджено після тривалої перерви.

Експоновані на виставці роботи, відображаючи як традиційні образи, так і авангардні тенденції, що виникли в останній чверті минулого століття, виконані за класичними канонами (коли автор власноруч утілює свій задум на всіх етапах створення виробу) і слугують свідченням професійної майстерності, творчих пошуків та формування мистців. Оригінальні прикраси були виготовлені в різних техніках та з найрізноманітніших матеріалів – мельхіору, міді, срібла, коштовного та виробного каміння, перламутру, кістки, що свідчить про безперервні пошуки технічних вирішень, нестандартне асоціативне мислення та сміливе експериментування мистців.

Безпрецедентним явищем, що об'єднало у своїй тематичній концепції величезну кількість прикрас різного часу створення (понад 1500 одиниць), відображаючи різні етапи еволюції прикрас – від палеоліту до сьогодення, стала масштабна виставка ювелірного мистецтва «Барвистий світ прикрас», яка тривала в Національному музеї історії України з липня 2010 по березень 2011 року. В експозиції було використано фондові матеріали Національного музею історії України, Музею історичних коштовностей України та Інституту археології НАН України. «Барвистий світ прикрас» – виставка, що вже давно була на часі, адже за кілька останніх десятиліть це перша експозиція, що має такий широкий ретроспективний характер, більшість музейних одиниць було представлено вперше, а серед виставкових експонатів, окрім прикрас, наявні й реконструкції вбрання, картини із портретними зображеннями та аксесуари («Портрет жінки» роботи невідомого художника другої половини ХVІІІ ст.; порцелянова чашка західноєвропейського виробництва ХІХ ст. із зображенням портрета жінки тощо [7, с. 160]). Науковим працівникам закладу, які прагнули комплексно представити й популяризувати матеріальну та духовну культуру українців, вдалося домогтися цілісного загального сприйняття експонатів виставки, що надзвичайно гармонічно ілюстрували той чи інший період розвитку ювелірного мистецтва.

Побудована за хронологічним принципом експозиція не лише безпосередньо репрезентувала оригінальні вироби, але й спонукала відвідувачів до активного мислення, зіставлення та порівняння, адже чимало прикрас, виготовлених у різний час, мають аналогії, подібні за формою, орнаментом чи загальним художнім вирішенням (приміром, сережки-«калачики» ІV–VІІ ст. і ХІХ ст.; сердоликове намисто з підвісками «дирхемами» та коралове намисто з дукачами; античні шийні оздоби та сучасні кольє [7, с. 164]).

Ювелірне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. було представлене фондovими матеріалами Музею таких відомих художників України, як В. Хоменко, Ю. Федо-

ров, В. Друзенко, С. Серов, О. Міхальянц, В. Балибердін, В. Сауткін, В. Лукашов, А. Погорецька, І. Бреславський, А. Торменський, С. Голембовська та майстрині українського походження М. Мухіної-Арчер із Сан-Франциско.

Експоновані на виставці «Барвистий світ прикрас» твори репрезентували сучасне ювелірне мистецтво і стали свідченням продовження розвитку тисячолітньої галузі в Україні.

Починаючи з останньої чверті минулого століття й донині, також відбуваються вагомні персональні виставки, що засвітили на ювелірному Олімпі одразу декілька значних постатей.

Справжню хвилю емоцій викликала перша персональна ювелірна виставка художника-ювеліра, гліптика, гравера та емальєра Олександра Мірошнікова, що стала яскравою подією в мистецькому житті Києва. Виставковий дебют доти невідомого галицького майстра відбувся в залах Музею українського народного декоративного мистецтва у вересні – листопаді 2004 року і був належно оцінений громадськістю. Володіючи різними ювелірними й каменеобробними техніками, художник створює свої енергетичні та експресивні твори, намагаючись розкрити в кожному матеріалі його приховану красу, тому в продемонстрованих на виставці виробках чимало біонічних мотивів та національного колориту. За словами художника, його надихає все – від кам'яної доби, трипільської культури, скіфів та інших культур до космосу. Ювелірні прикраси, міні-натюрморти, складні натуралістичні чи романтичні сюжетні композиції вражають мініатюрною довершеністю та ретельною розробкою кожної мікродеталі, що в підсумку створює цілісний художній образ. Майстерно обираючи композиційні й кольорові вирішення своїх творів, матеріал для творчості та образно-жанрову тематику, О. Мірошніков поєднує об'ємну скульптурну форму та витончену ювелірну пластику, виходячи на новий рівень мистецького розвитку.

Оригінальністю й вишуканою елегантністю вирізняється творчий доробок Юрія Кочубеєва – донецького ювеліра, члена Спілки дизайнерів України. Його персональна виставка «Магія краси» відбулася в Національному музеї історичних коштовностей у жовтні 2008 року. Коло творчих зацікавлень художника надзвичайно широке: у його доробку ювелірні прикраси, скульптури, акварельні, графічні, фото- й відеороботи та навіть авторське видання книги. На виставці «Магія краси» було експоновано 63 витвори автора, що відзначаються індивідуальним творчим мисленням та новим підходом до вічних тем у мистецтві, – це і ювелірні прикраси, і предмети інтер'єру, і фотороботи. Кожна прикраса – це ретельно продумана авторська ідея, бездоганно втілена художником. За словами майстра, творчий процес – не лише безпосереднє виготовлення виробу, а й ціла низка складних інженерних вирішень, індивідуальний підхід до кожного твору. Нестандартне структурно-композиційне вирішення експозиції – зайве тому підтвердження, адже, окрім виставкових вітрин з ювелірними виробами, художник доповнив музейні зали авторськими макрофотографіями представлених робіт, а також надзвичайно влучними та елегійно-ліричними чотиривіршами донецької поетеси Світлани Левченко. Під час відкриття виставки було презентовано авторський фільм Ю. Кочубеєва, у якому майстер демонструє основні етапи створення своєї оригінальної роботи – інтер'єрної прикраси «Скорпіон», що свідчить про безумовну «відкритість, яку може собі дозволити лише зрілий, упевнений у собі майстер» [2, с. 70]. Крім того, на виставці було представлено книгу «Проба» про творчість окремих художників-ювелірів. Працюючи переважно із золотом і коштовним камінням (смарагди, сапфіри, рубіни, топази), майстер надає перевагу в оздобленні виробів діамантам [6]. Мотиви творчості Ю. Кочубеєва здебільшого рослинні та зооморфні. Тяжіючи до класицизму, художник виявляє надзвичайну творчу фантазію, трансформуючи реальні природні образи в ексклюзивні мистецькі твори.

Оберегом львівської традиції ремесла називають заслуженого художника України, члена Спілки художників України Станіслава Вольського – визнаного Метра в галузі художнього металу не лише у Львові, а й далеко за межами України. Його персональна виставка «Замки далекого дитинства», що відбулася в Музеї українського народного

декоративного мистецтва в грудні 2008 року, не могла не вразити поціновувачів мистецтва. Цей талановитий майстер, своєрідна «людина-оркестр», якого «за художню майстерність і віртуозне технічне виконання» фахівці-мистецтвознавці називають «послідовником знаменитого Фаберже та видатного київського ювеліра й підприємця Йосифа Маршака» [1, с. 265], працює в галузі художнього металу та емальєрства, створюючи зразки ювелірної пластики, об'ємно-просторові композиції та живописні емальєві картини. Експоновані на виставці вироби були представлені саме цими трьома категоріями. С. Вольський працює в жанрах «art jewelry» та живопису в емалі, застосовує різноманітні техніки обробки металу, різьблення по каменю, техніку гарячої емалі, поєднуючи у своїх живописних роботах емаль і гутне скло, що є власною авторською знахідкою митця, та мікроскопічного монтажу деталей. Використовуючи такі метали, як мельхіор, срібло, мідь, латунь, біле, рожеве та зелене золото, коштовне каміння – цитрин, опал, лазурит, яшму, агат, корали, кварц, діаманти, перламутр та багато інших, художник досягає гармонійного, композиційно оригінального вирішення кожного твору. Як зазначає сам майстер, «головне для художника – застосувати в потрібний момент потрібний прийом і навик зі свого арсеналу» [14]. Перебуваючи в постійному творчому пошуку, не боячись експериментувати та реалізовувати свої творчі задуми протягом багаторічної праці в царині мистецтва, художник сформував власний, несхожий на будь-який інший, творчий стиль. Надзвичайно виразні та реалістичні прикраси майстра, на виготовлення яких його надихають життя, природа, космос та роздуми над одвічними філософськими темами, є віддзеркаленням його глибокої, надзвичайно тонко організованої творчої особистості. Персональна виставка С. Вольського засвідчила високий професійний рівень і мистецький хист художника, який створює витвори мистецтва, у кожному з яких «гармонійно пульсує мінлива музика життя» [14].

Одним з яскравих прикладів відображення авторського світобачення в ювелірному мистецтві є творчість заслуженого художника АР Крим Олександра Міхальянца, репрезентована на персональній ювілейній виставці в Національному музеї українського народного декоративного мистецтва, експозиція якої тривала упродовж квітня – травня 2012 року. Виставка мала ретроспективний характер, а представлені там роботи, створені в період з 1974 року й до сьогодні, є демонстрацією беззаперечної творчої зрілості та високого професіоналізму художника. Саме оригінальні прикраси і станкові твори в техніці гарячої емалі переконливо засвідчують неабияку глибину й філософічність мислення автора. Його підкреслені лаконізм, чіткість форм і виразність засобів, експериментування з кольоровою палітрою, інкрустування емаллю, використання нетрадиційних матеріалів (флорентійська мозаїка, зуб кашалота, слонова кістка, шкіра ската, листя агави, дерево, мушля, скло, мармур, ебоніт, форелеве каміння [11]) сприяють цілісному гармонійному звучанню творів, вирізняючи його творчість з-поміж інших художників, адже в «усіх творах бачиться вселенська єдність неорганічного й органічного, що спонукає до роздумів: де ж починається життя?» [10, с. 51]. О. Міхальянец активно експериментує із широким арсеналом форм і засобів, звертаючись до різних видів мистецтва: живопису, емальєрного та ювелірного мистецтва, скульптури [5]. Продовжуючи тему авангарду в ювелірному мистецтві, майстер створює вироби з характерною чіткістю ліній і надзвичайною виразністю композицій, це своєрідні скульптурно-монументальні твори в мініатюрі, де кожна деталь, вкращення чи інкрустація підкреслюють та доповнюють художній образ.

Представлені на виставці нові твори – декілька серій оригінальних авторських брошок – є чудовим доповненням до мистецької колекції художника, який приділяє цьому виду прикрас чимало уваги та праці, маючи на меті опублікувати альбом авторських брошок. Багатожанровий творчий доробок митця (а це, окрім прикрас, і станкові твори, і мала скульптура, і предмети інтер'єру) є результатом наполегливої енергійної праці, постійного пошуку, нестандартного мислення і своєрідної інтерпретації художником життя та природи, що змушує по-новому відчувати красу й гармонію навколишнього світу.

Ювелірне мистецтво зазначеного періоду експонувалося також і на загальних виставках декоративно-ужиткового мистецтва. Зокрема, у грудні 2003 року в Музеї українського народного декоративного мистецтва відбулася виставка «Кримськотатарські ремесла: традиції та сучасність», присвячена культурі та побуту кримських татар, у тому числі і ювелірному мистецтву, адже здавна професія ювеліра в татар уважалася однією з найпочесніших. Представлені на виставці ювелірні прикраси майстрів І. Аблаєва й А. Асанова були чудовими зразками і підтвердженням відродження та розвитку традиційних народних ремесел.

Надзвичайно цікавим є творчий доробок двох художників, членів Спілки художників та Спілки дизайнерів України, Володимира Балибердіна та Галини Дюговської, спільна виставка яких мала назву «Оберіг» і експонувалася спочатку в Музеї українського народного декоративного мистецтва (березень 2008 року), а за кілька місяців – у Національному музеї історичних коштовностей України (жовтень – грудень 2008 року). Обидва майстри працюють у царині декоративно-прикладного мистецтва. В. Балибердін – досвідчений художник-ювелір, прикраси якого мають власну оригінальну мову, близьку до витоків української духовної культури, адже митець розробляє національний стиль у ювелірних прикрасах. Виставка мала ретроспективний характер, відображаючи на основі ювелірних виробів, виготовлених у період із середини 1980-х років і до сьогодні, різні етапи зростання митця та формування його творчого обличчя. Експоновані твори засвідчили високий рівень майстерності й мистецької зрілості художника, експериментування та пошуки нових форм і засобів утілення авторської ідеї. На виставці автор презентував понад 100 своїх творів, що продемонстрували чудове володіння ним різноманітними техніками обробки металу, кістки, перламутру, коштовного каміння, зокрема різьбярським мистецтвом. Крім того, були представлені роботи художника, виготовлені в середині 1980-х років – підвіски, браслети, брошки, сережки, гребені, з колекцій Національного музею історичних коштовностей України. Незважаючи на постійний розвиток та експериментування з новими формами (окрім ювелірних виробів, уперше на виставці було представлено об'ємно-просторові предмети інтер'єрного призначення), майстер залишається вірним мистецтву гліптики та улюбленим матеріалам (кістка, перламутр). У різьблених прикрасах В. Балибердіна наскрізною темою є національні українські рослинні та орнітологічні мотиви, зокрема образ Світового дерева, завдяки чому його енергетичні вироби вражають своїм духовним змістом та символікою і є своєрідними оберегами, що реалізують сакральне начало в сучасній інтерпретації.

Виставка мистців стала результатом праці двох художників, які, працюючи з різними матеріалами й у відмінних техніках, мають спільні духовні цінності та естетичні засади творчості, вони надзвичайно гармонійно продовжують один одного в різних галузях, створюючи виразні твори мистецтва з українським «характером».

Особливим творчим стилем вирізняються прикраси донецького ювеліра, члена Національної спілки художників України та Ліги творчих діячів Донбасу «Галатея» Сергія Аленгоза, експоновані на колективній виставці «Художники міста Донецька. Текстиль, кераміка, ювелірні вироби» у Музеї українського народного декоративного мистецтва у жовтні – грудні 2011 року. Талановитий художник працює в галузі ювелірної пластики та емальєрства. У творчості митця переважають сюжетні мотиви на міфологічні (грецькі) та християнські теми, адже С. Аленгоз – грек за походженням, тому все, пов'язане з цією культурою, дуже близьке йому (також він пише поезію грецькою мовою). Надихають художника самобутній епос Давньої Греції, міфи й легенди, пісні В. Висоцького, природа й філософія. Зображуючи героїв античного світу, християнських святих, янголів, зооморфні образи, архітектурні сакральні комплекси (церкви, дзвіниці, собори) тощо, майстрові вдалося обрати власні засоби та форми втілення свого творчого задуму. Працюючи здебільшого зі сріблом, художник вдало поєднує різні техніки і прийоми обробки металу (гравіювання, чернь, скань, інкрустацію та ін.), тому кожен виріб має композиційну виразність та довер-



**Балибердін В. Гребінь «Тин». Бивень мамонта. Різьблення. 1986 р. Національний музей історичних коштовностей України. Фото з особистого архіву В. Балибердіна**

шеність обраної естетики. На виставці було представлено декілька нових прикрас із циклу грецьких мотивів, здебільшого підвіски та гарнітури. Вдало використана в оздобленні виробів інкрустація коштовним камінням створює цілісність композиційної схеми, завдяки чому його прикраси сприймаються як сюжетні елегантні твори з певною поетично-оповідною асоціативністю.

Отже, після дослідження та аналізу художніх процесів, що відбувалися протягом останньої чверті ХХ – на початку ХХІ ст., можна дійти певних висновків: нинішня епоха глобалізації з її пошуком нових шляхів самореалізації в сучасному світі вплинула й на художників-ювелірів, які, чітко зрозумівши, що «будь-які новаторські ідеї не можуть існувати без історичного коріння» [3, с. 24], звернулися до самобутньої мистецької спадщини, їхнє нестандартне асоціативно-філософське мислення породило нові конструктивні форми, тяжіючи до «біоорганічних», «космічних» форм та «геометричного динамізму» [3, с. 32]; пошуки оригінальних авторських рішень зумовили експериментальне застосування й поєднання в одному виробі нетипових матеріалів та відродження різноманітних технік, зокрема техніки гарячої емалі. Варто зазначити, що більшість художників-ювелірів, опанувавши емальєрну справу, скерували свою творчість наприкінці 1990-х – на початку 2000-х років у напрямі розвитку мистецтва живописної емалі, завдяки чому воно отримало перспективи входження до інтер'єрного простору у формах декора-

тивних панно, скульптури малих форм, сувенірної пластики суто новаторського характеру [12, с. 30]. Ювелірні виробы таких майстрів вирізняє те, що в основі твору лежить певна сюжетна, динамічна художня ідея, яку автор транслює у світ [4, с. 16].

Авторське ювелірне мистецтво досліджуваного періоду, зародившись у 1960-х роках, є результатом прагнення художника висловити власну індивідуальність, свої життєві та світоглядні позиції, філософську наповненість, що найвиразніше сублімується у творчості. Ювелірні прикраси когорти мистців, виготовлені з найрізноманітніших матеріалів, із застосуванням різних технічних прийомів, є символом нового ювелірного мистецтва – нетрадиційного, синкретичного, на межі всіх стилів, наповненого контрастами, гармонією, здавалося б, непоєднуваного, та авторської філософії.

Влучно охарактеризувала цей художній процес відомий мистецтвознавець З. Чегусова: «Митцям притаманне тонке розуміння декоративних можливостей і пластичних властивостей художнього металу і, що не менш важливо, – відчуття вимоги часу» [12, с. 31]. Так, художники-ювеліри, як ніхто інший, мають відчувати – якою є сучасна людина, трансформуючи її естетичні смаки й потреби в якісне та актуальне мистецтво, що не лише має привабливий зовнішній вигляд, але й глибокий символічний внутрішній зміст.

1. Кара-Васильєва Т., Чегусова З. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю». – К. : Либідь, 2005. – 280 с.
2. Лапина О. Высокая «Проба» // Всеукраинский деловой журнал «Меркурий». – 2008. – № 3. – С. 70–71.
3. Мистецтво України. 1991–2003 : (Альбом) / упоряд. Т. Придатко, Г. Скляренко, З. Чегусова. – К. : Мистецтво, 2003. – 480 с.

4. *Сапфирова Н.* Современное ювелирное искусство Украины: художники и мастера. Прорыв или накопление сил // *Магия успеха*. – 2012. – № 3. – С. 16–19.
5. *Скоблiкова М.* Олександр Михальянц // *Художники України*. – 2006. – № 31 (59). – С. 4–5.
6. *Сопова А.* Сбыча мечт. Золотых! // *Донбасс*. – 2008. – 5 апреля.
7. *Стрельник М., Сорокіна С., Безкоровайна Ю.* Виставка «Барвистий світ прикрас»: задум, створення, функціонування // *Тематичний збірник наукових праць НМІУ. 20 років незалежності*. – К., 2011. – С. 145–167.
8. Тематико-экспозиционный план выставки «Творчество современных художников-ювелиров». – К., 1986. – 2 с.
9. Тематическая направленность выставки «Современное ювелирное искусство Украины» (1950–1980 годов). – К., 1981. – 4 с.
10. *Триколенко О., Триколенко С.* Сирени Олександра Михальянца // *Українська культура*. – 2012. – № 6. – С. 50–51.
11. *Триколенко О., Триколенко С.* Ювелірни вироби О. А. Михальянца з форелевим каменем, що експонувалися на виставці «Сучасне ювелірне мистецтво України» // *Музейні читання 12–14 листопада 2007*. – К., 2008. – С. 230–238.
12. *Чегусова З.* Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен : альбом-каталог. – К. : ЗАТ «Атлант ЮЕМСі», 2002. – 511 с.
13. *Ювелірне мистецтво України : альбом*. – К., 2004. – 192 с.
14. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.mundm.kiev.ua/EXHIBIT/VOLSKIY.SHTML>.

#### SUMMARY

In the article, the author describes the exhibitions at the Kyiv museums where the jewellery has been displayed. These were the chronologically presented exhibitions of groups and individuals, as well as the general exhibitions, of decorative art from the last quarter of the past century to the present day. Over a long period of time, due to the intricate public policy in Ukraine and, particularly, owing to prohibition of working with precious materials, the auctorial jeweller's art hasn't developed, but quite a number of talented artists made their appearance in the second half of the XXth century. They resuscitated this kind of art and adequately represented the original jeweller's art in Ukraine and abroad. Both the professional artists with a special education and the masters who had gained knowledge and skills without assistance commenced to engage in the auctorial jeweller's art. While working, the artists used the new alternative materials and means, revived and improved the old techniques, and experimented with the figurative meaning and forms of their products. The progress of auctorial jeweller's art was also favoured with the journeys of leading jewellers to the international plein-air and exhibitions, occurring, particularly, in the Baltic countries and Czechia, where they acquainted themselves with the works of their foreign colleagues and the latest European trends. So, there has been gradually formed a cohort of the leading well-known artists in Ukraine who now creates the original auctorial products. Over the specified period, several Kyiv national museums – the Ukrainian National Museum of Historical Treasures, the National Museum of Ukrainian Decorative Art and the National Museum of Ukrainian History – have been organizing the exhibitions, where the jewellery of artists from the different regions of Ukraine has been displayed. This paper was written with assistance and aid of museum management and workers, for which I express my gratitude to them.

Thus, the author aims at analyzing the peculiarities of Ukrainian auctorial jeweller's art development and researching the achievements of the masters and the branch trends on basis of the Kyiv art exhibitions materials.

**Keywords:** artists, exhibitions, auctorial jeweller's art, adornments.

**МИСТЕЦЬКІ СТИЛІ  
ТА ЇХ ЛОКАЛЬНІ ВАРІАНТИ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ**



**Тетяна Павлова**  
(Харків)

## **ВАСИЛЬ ЄРМІЛОВ І ПАБЛО ПІКАССО: У ПРОСТОРІ НОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПАРАДИГМИ**

Перебуваючи в Москві (1912, 1921), Василь Єрмілов неодноразово відвідував колекції Сергія Щукіна та Івана Морозова. Факти копіювання В. Єрміловим картин П. Пікассо з московських колекцій зафіксовані в щоденнику художника, їх підтверджують замальовки, знайдені в його архіві. Персональна експозиція «експериментальних робіт» В. Єрмілова на ювілейній Всеукраїнській виставці 1927 року репрезентує його індивідуальний шлях від кубізму до конструктивізму (розфарбовані рельєфи, колажі). Художник експериментує з традиційними жанрами: пейзаж, портрет, натюрморт. Відштовхуючись у своїх конструктивістських роботах від кубістів і дада, з їх маніфестацією архаїки, він витягує її з української обрядової семантики.

**Ключові слова:** авангардне мистецтво України 1920-х років, Василь Єрмілов, кубізм, конструктивізм, колаж.

Пребывая в Москве (1912, 1921), Василий Ермилов неоднократно посещал коллекции Сергея Щукина и Ивана Морозова. Факты копирования В. Ермиловым картин П. Пикассо из московских коллекций зафиксированы в дневнике художника, их подтверждают зарисовки, найденные в его архиве. Персональная экспозиция «экспериментальных работ» В. Ермилова на юбилейной Всеукраинской выставке 1927 года представляет его индивидуальный путь от кубизма к конструктивизму (раскрашенные рельефы, коллажи). Художник экспериментирует с традиционными жанрами: пейзаж, портрет, натюрморт. Отталкиваясь в своих конструктивистских работах от кубистов и дада, с их манифестацией архаики, он извлекает ее из украинской обрядовой семантики.

**Ключевые слова:** авангардное искусство Украины 1920-х годов, Василий Ермилов, кубизм, конструктивизм, коллаж.

During his trips to Moscow in 1912 and 1921 Vasyl Yermilov studied Picasso's works while visiting on repeated occasions the collections of Sergei Shchukin and Ivan Morozov. The facts of Yermilov's copying of the Pablo Picasso paintings from these collections are recorded in a diary of the artist. They are documented by the sketches found in his archives. The one-man show of Yermilov's *experimental works* featured at the jubilee all-Ukrainian art exhibition in 1927 demonstrates us his individual artistic path from Cubism to Constructivism (painted reliefs, collages). The artist experiments with the traditional genres – landscapes, portraits, pieces of still life. Making a start in his Constructivist works from the Cubists and Dadaists with their manifestation of archaism, Yermilov extracts the latter from the Ukrainian ritual semantics.

**Keywords:** the 1920s Ukrainian avant-garde art, Vasyl Yermilov, Cubism, Constructivism, collage.

Магія паризького кубізму, зокрема його лідера Пабла Пікассо, позначилася, вірогідно, на усьому мистецтві європейського кола ХХ ст. Не оминув її чар і Василь Єрмілов. Утім, це не посягання на оригінальність мистця, а лише спроба з'ясувати об'єктивні реалії входження нової художньої парадигми в українське мистецтво ХХ ст.

Серед ранніх творів В. Єрмілова, що привертають загальну увагу, – «Дама з віялом» (1910-ті рр.)<sup>1</sup>. Бачимо її й на знімку Дії Гай, зробленому під час персональної виставки художника, що відбулася 1962 року після довгої опали художника. В. Єрмілов гордовито демонструє картину на знімку, хоча в експозиції її не було, – жест пасивного спротиву. Цей виразний, багато в чому ще учнівський твір – його вправлення в кубізмі. Не викликає сумнівів, що він створював свою картину під впливом Пікассо – про це свідчать спільні мотиви. У червні 1919 року колекції С. Щукіна

й І. Морозова стали Першим і Другим музеями нового західного живопису. Факти копіювання В. Ерміловим картин Пікассо у цих зібраннях зафіксовані в щоденнику художника. Як люб'язно повідомив авторові зберігач щоденника О. Парніс, В. Ермілов відвідав колекцію С. Щукіна сім разів. 23 березня 1921 року (у перший день приїзду) він записав: «Передусім подався до Щукіна». Запис від 5 квітня: «Від 1–2 з половиною – в Щукіна ([музей] захід[ного] живоп[ису])...»; від 13 квітня: «У Щукіна – Пікассо (роблю необх[ідні] [...] замальовки)» [1].

В архіві художника знаходимо низку замальовок із творів П. Пікассо: «Цегельний завод в Тортосі (Фабрика в Хорта де Ебро)» (1909 р., нині зберігається в Ермітажі, Санкт-Петербург); «Будинок у садку (Будинок і дерева)» (1909 р., нині – у Музеї ім. О. С. Пушкіна, Москва), а також, що важливо, – копію з роботи «Дама з віялом» (1908) із московського зібрання І. Морозова (нині – в Ермітажі, Санкт-Петербург).

Окрім того, картина Пікассо «Дівчина з мандоліною (Портрет Фанні Тельєр)» (1910) є ще одним доказом. Художник вписав індивідуальний портрет у контури цієї образної моделі, замінивши мандоліну на смарагдово-зелене віяло – атрибут з іншої картини Пікассо («Дама з віялом», 1909 р., з колекції С. Щукіна). Проте результат набув зовсім іншого, цілком індивідуального звучання. Як і у творі Пікассо, у картині В. Ермілова обличчя та руки моделі гранично геометризовані, у просторі тла буквально матеріалізуються жорсткі грані символічних «кубів». Саме тло полотна прозоре, променисте, загалом колорит картини яскравіший, витриманий у світлоносній жовто-зеленій гамі. Зазначимо, що, найімовірніше, з «Портретом Фанні Тельєр» (100,3 x 73,6 см) В. Ермілов ознайомився в чорно-білому відтворенні. Ті формальні «інфраструктури» (у термінології О. Раппапорта, застосованій до робіт Пікассо), що їх Пікассо використав для анатомічного трактування тіла, В. Ермілов перетворив на деталі костюма, «одягаючи», а не «роздягаючи» модель.

Найважливішим смисловим і композиційним елементом цього світського, за всіма жанровими ознаками, портрета є віяло, що його підтримує тема бальної сукні (вузький корсаж, відкриті руки й шия). Його форма – майже дзеркальне відображення спідниці – є алюзією витонченої таємниці, у якій можна вгадати по-кубістськи препарований мотив... зеленого покривала Ізиди. Водночас складчаста структура віяла – це універсальна модель кубістичної форми, проявлена у мерехтінні лицьового боку і вивороту, у зміні фаз – відкриття-закриття віяла.

Парадоксальна метаморфоза цього престижного колись жанру відбувається у напрямку, заданому ще декадансом і підхопленому експресіонізмом, кубізмом, футуризмом. В її основі – некомпліментарне трактування жіночого образу. Вона знайшла в картині В. Ермілова художнє втілення, подібне до того, яке зустрічаємо в М. Євреїнова в його епатажному описі гравюри Ф. Ропса «Le vice suprême» 1884 року для однойменної книги Ж. Пеладана: «Виходить напівзгнила “красуня”. У руках чарівне віяло. На ній бальна сукня. Підбрала спідниці. Шарудять dessous. На черепі посмішка. На кістяку грудей фальшиві груди». Х. Баран, який звернув увагу на це вільне трактування М. Євреїновим гравюри Ф. Ропса, показує, як далі тему «проникнення світу мертвих у світ живих» успадковує В. Хлебников [2].

Утім, виключно паралелями з Пікассо не вичерпуються студії цієї роботи. Картина В. Ермілова ніби виявляє темпоральне розгортання теми відповідно до низки стильових нашарувань. Починаючи від загальної дельартівської постановки образу, у якій відгукується модерн з його гротескними ремінісценціями хворобливої краси, – до кінцевої кубістичної метаморфози, запозиченої в Пікассо. Гротескні пастиші І. Машкова, мішенню для яких, приміром, слугували парадні портрети В. Серова, занадто чуттєві, порівняно з рафінованою красою портрета В. Ермілова, у якому кризь «кубістичну готику» вже проглядають технократичні ідеали конструктивізму.

Підкреслимо важливість мізансцени, розіграної художником на світліні Дії Гай, у якій маестро виходить до рампи з дамою свого серця, окреслюючи основні колізії життя (дружина, що не збулася) і творчості (муза), у масках італійської народної ко-

медії – П'єро та Коломбіни. Побіжно зазначимо, що у впровадженні дельартівських мотивів в образотворче мистецтво величезну роль відіграв саме Пікассо. Проте для власних репрезентацій він обрав згідно з темпераментом образ Арлекіна.

Показово, що інспірована твором Пікассо «Дама з віялом» стала відправною точкою, своєрідною лабораторією, з якої вийшов конструктивістський колаж В. Єрмілова «Читайте книги Валеріана Поліщука». «<...> На ньому зображена моя перша любов Л. П. Т. (1913 рік)», – писав 1964 року художник Елі Поліщук, надсилаючи їй знімок 1927 року з виставки АРМУ [6]. Просте зіставлення цього твору з «Дамою з віялом» демонструє існуючий між ними зв'язок. Низка перетворень, які відбуваються в процесі вироблення конструктивістської форми, сфокусована на руках і обличчі моделі, її одязі. Водночас в основі єрміловського колажу, що його було створено як рекламний щит для вітрини книгарні, простежується певний зв'язок з іконою. На такі паралелі у творчості мистця звернув увагу автор першої монографії Валеріан Поліщук. Портрет жінки, що фігурує в ньому, манерою колажного «письма» співзвучний сакралізованій технології ікони з властивою їй символічною трансформацією матеріалу. Тож фактура дерева тут (а не жерсті та латуні, як у чоловічих портретах-колажах) так співуче розповідає «про дерев'яний рай», передає особливе «сфумато» моделі (порівняймо з фотопортретом Л. П. Т.), яка так багато значила для нього. В. Єрмілов надає цьому жіночому образу рис святості, оточує його своєрідним окладом. Недаремно він любив фотографуватися біля цієї картини, яку, вочевидь, цінував і як своє досконале творіння.

До 1920-х – першої половини 1930-х років належить корпус «експериментальних» (читаймо – конструктивістських) композицій В. Єрмілова. Доля багатьох з них невідома, здебільшого збереглися лише чорно-білі фотозображення. Деякі з них вписані в овал, виказуючи тим самим вплив так званого «рококо-кубізму».

Серед натюрмортів особливо вирізняється «Тарілка, ніж, сірники» (1921). За типологією це «сніданок», хоча і гранично аскетичний. Ми бачимо підкреслене дисонансом фактур зіткнення умовного, фрагментованого зображення й об'єктів, що отримали в дадаїстській практиці назву «готових предметів» (ready made). Рельєфний півмісяць тарілки є сегментом кола, вирізаним з фанери. Її поверхня справляє враження скульптурного ліплення, навіть ілюзії фаянсу. І це не дивно – художник використав матеріал, яким оперує скульптура, – гіпс. Пухка текстура хліба також передана в предметній композиції за допомогою шматка фанери, – на контрасті поданого в натуральному вигляді.

У ті часи фанера була для художника буквально «хлібом насущним», але й пізніше залишалася улюбленим матеріалом. Фанерний «хліб» є основним акцентом колажу, викладеного на кшталт своєрідної інкрустації, де все побудовано на взаємодії контрастних фактур. У меблевому виробництві, до речі, фанера, склеєна з непарної кількості шарів, називається «сендвічем». Її дерев'яна основа становить для мистця неабиякий інтерес (зокрема напрямок волокон, що по-різному проявляють себе у всіх шарах), але вабить і різноманіття застосування цього матеріалу – від меблів до кузова вантажівки, кабіни літака чи каюти судна. Це те, що у світлі конструктивізму було особливо цінним.

Пошуки інтертекстуальних зв'язків цього твору В. Єрмілова знов-таки приводять до практики кубістів. Можливо, магія фактури «солом'яної цитати» в «Натюрморті з плетеним стільцем» (1912) Пікассо дала поштовх для злету творчої думки, що привів, зрештою, до цієї, ще кубістсько-дадаїстської у своєму профілі, але вже конструктивістської за суттю, роботи. Тут згадується зухвала маніфестація принципів «Сімки»: «Хто не наклеює на свою картину газетних аркушів, матерії, цигарок, хто не вправляє в неї шматків дерева й металу, хто не встромляє в неї справжніх ножів і виделок, – одне слово, хто не дає справжньої фактури, той – несучасний» [8, с. 9].

Що ж до інших об'єктів цього натюрморту, то, здається, ніж тут – це лише ніж, а сірники – просто сірники, себто бачимо своєрідний аналог мистецтва фактографії.

Водночас ніж має своє «обличчя». Робота В. Єрмілова має точки парадоксального перетину з натюрмортом «малих голландців», зокрема з колекції харківського музею. Справа в тому, що учні Харківської школи малювання й живопису регулярно відвідували Музей образотворчих мистецтв і старожитностей, у якому на той час містилася картина Ханса ван Санта з мотивом, що його, попри відмінну стилістику, віддалено нагадує робота В. Єрмілова. Тарілка й ніж на полотняній скатертині є мінімалістичним залишком розкішного «сніданку» голландця. Західний вектор мистецьких конотацій, які спадають на думку, підтримує і незумисна алюзія на слова Олександра Блока, що стали крилатими: «пылинка дальних стран»<sup>2</sup> («порошинка на кишеньковому ножі»).

І хоча в єрміловському натюрморті не знаходимо ані тіні меланхолії, ані серпанку, що огортає предмет, – блоківська конотація прояснює мотив вабливої далечини, мандрівок, що невловимо наявні в цій картині. Однак, напевно, найбільш видимим їх утіленням є суто «кишенькова» річ – сірникова коробка закордонної марки «Vulkan».

У контексті паралелей з Пікассо маємо розглянути серію композицій В. Єрмілова на тему «Гітари» (1919, 1923, 1924). Мотив музичних інструментів – одна з найдавніших «гілок» натюрмортного жанру. Його витoki простежуються в італійському мистецтві. Імовірно, саме унікальний культурний шлейф цієї теми надихнув Пікассо на його парадоксальну ревізію. В. Єрмілов, вочевидь, успадкував цю тенденцію від кубістів, Пікассо й Брака. Цікаво, що в єрміловських творах простежуємо введення «інфраструктур» з його конструктивістських «сніданків» – це квазітарілки. У композиціях з гітарою вони окреслюються і набувають циркульних форм обертання. Скажімо, круглий отвір гітари, навіть якщо вона розкладається на структурні елементи, як-от у композиціях Пікассо: гриф, верхня й нижня дека, обичайка. Циркульна форма, яку ми спостерігаємо в цих та інших творах В. Єрмілова, набуває окресленості як один з найяскравіших інноваційних елементів авангардного словника тогочасної архітектурної композиції – «симетрія обертання».

Гітара наявна і в низці «віконних» композицій В. Єрмілова, що також є своєрідними натюрмортами: тарілка, пляшка й гітара на тлі вікна. Це передусім рельєфні композиції, наприклад, «Вікно. Rossia». Попри конструктивістську редукацію мотиву, тут одразу впізнається вікно єрміловської мансарди з його характерною напівциркульною конфігурацією. Тяжіючи до вертикального формату, художник вивів за рамки крайні секції півкола. Проте легко відновити картину, зіставивши з реальним вікном. Квадрат, на якому тісниться купка предметів, – це, безумовно, стіл. У полотнах його старших сучасників (наприклад, Д. Штеренберга) «перекинутий стіл» став майже каноном натюрмортної теми. У композиціях В. Єрмілова цей хід знайшов додаткове обґрунтування в конструктивному вирішенні домашнього інтер'єру. Такий «перевернутий» стіл з натюрмортом (фрукти й тарілка з рибою) бачимо у розпису на стіні єрміловської мансарди, ліворуч від вікна, створеному на початку 1920-х років.

На єрміловському горіщі було два зразки складаних меблів – ліжко-дошка і стіл, що прилягав до вікна і в неробочому вигляді мав саме вертикальне положення, що його подибуємо в роботах експериментального циклу. Цей відкидний столик був продовженням досить глибокого підвіконня, яке бачимо на одній з фотографій мансарди, з унікальними розписами В. Єрмілова, що пізніше змінилися монохромним пофарбуванням.

Повернімося до символічних трансформацій цих реалій в «експериментальних композиціях» В. Єрмілова. Ось низка побутових предметів, типових для кубізму, – гітара, пляшка, тарілка й чарка (посудина). Тут присутній ще й дух ритуального дійства, що з ним, як ми знаємо, пов'язане народження цього художнього напрямку. Проте все ж таки в натюрмортах кубістів відчувається перенасиченість, утома від розмаїття світу речей. Натомість архаїчний шар, піднятий В. Єрміловим та його колом до нової художньої парадигми, ніби відкриває світ з чистого аркуша – набагато глибше, ґрунтовніше. Пробудження архаїчної свідомості тут досягається через апеляцію до

власної (а не запозиченої) архаїчної традиції. Однак і Брак вигукнув, дивлячись на «Авіньйонських дівчат» Пікассо: «Це наче як ти хотів би змусити мене ковтати паклю й пити гас, щоб плюватися вогнем»<sup>3</sup>. В. Єрмілов же викладає на тарілку шмат фанери. І це не просто метафора «гіркого хліба» змін<sup>4</sup>. У цих композиціях художника вчувається відгомін старовинних ритуалів, що збереглися в українських обрядах родового циклу. Адже ритуальне зречення їжі в обряді «поїдання неїстівного» («їсть соломку, запиває смолою» – про молоду на весіллі [7, с. 120, 126]) – це особлива ознака побуту, що означає ритуальний перехід до іншого часу.

Такими самими якостями наділені й інші особливі матеріали в цих «експериментальних творах» В. Єрмілова, наприклад, загадкова «присипка», що з'являється в авторській сигнатурі твору, у переліку використаних матеріалів. У ній також відчуються ритуальні «крихти». Відштовхуючись від кубістів і дада, з їх маніфестацією архаїки, В. Єрмілов ніби вихоплює їх з найдавнішого українського дійства, де крихти вважалися «їжею померлих», це «своєрідний залишок, решта, або межа, грань, виражена кодом харчу» [7, с. 125]. На зорі тієї епохи, що символізує лімінарний перехід, оживає мова ритуалів, мова священнодійства, що передбачає особливе маркування поведінки.

<sup>1</sup> Ця композиція написана на звороті «Гітари», 1919 р. [4].

<sup>2</sup> Как мало в этой жизни надо  
Нам, детям, – и тебе и мне.  
Ведь сердце радоваться радо  
И самой малой новизне.  
Случайно на ноже карманном  
Найди пылинку дальних стран –  
И мир опять предстанет странным,  
Закутанным в цветной туман! [3].

<sup>3</sup> «C'est comme si tu voulais me faire manger de l'étope et boire du pétrole pour cracher du feu» [цит. за: 5].

<sup>4</sup> 1932 року італійський консул надсилав із Харкова до Італії зразки неїстівного хліба як шокуючі факти голоду (вони навіть збереглися в архівах) [про це див.: 9].

1. Архів О. Є. Парніса (Москва).
2. Баран Х. К истолкованию одного стихотворения [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lib.rus.ec/b/180798/read>.
3. Блок А. Ты помнишь? В нашей бухте сонной... [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kostyor.ru/poetry/blok/?n=86>.
4. Василий Ермилов. 1894–1968 : каталог выставки. – М. : Галерея «Проун», 2011.
5. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://c.brossard.pagesperso-orange.fr/petitbachelier2003/lartmilitant.htm>.
6. Лист В. Д. Єрмілова до Л. В. Поліщук від 07.03.1964 // Архів Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка. – Архівний документ Р-43, арк. 1.
7. Маєрчик М. Ритуал і тіло. – К. : Критика, 2011.
8. Союз «Семи» // Сборник нового искусства. – 1919. – С. 8–14.
9. Становище в сільському господарстві. Посольство Королівської Італії в СРСР. Донесення № 965. 1932 / Листи з Харкова // Голод в Україні та на Північному Кавказі в повідомленнях італійських дипломатів. 1932–1933 роки. – Х. : Фоліо, 2007.

## SUMMARY

The article is about Vasyl Yermilov (1894 – 1968, Kharkiv), a distinguished Ukrainian artist, founder of the Ukrainian branch of Constructivism. The magic of Parisian Cubism, particularly its leader, Pablo Picasso, has apparently affected the entire range of the XXth century European artists. Vasyl Ermilov has not escaped its charms as well. The paper tasks to find out the objective realities of entering a new artistic paradigm into the XXth Ukrainian art.

Vasyl Yermilov studied at the Kharkiv Artistic-Industrial Studio of Decorative Painting (1905–09) under Ladyslav Trakal, a graduate of the Prague Academy of Fine Arts; the Municipal School of Drawing and Painting (1910–11); and the studios of Eduard Steinberg and Oleksiy Hrot (1911). In 1912–13, he went on with his studies in Moscow at the College of Painting, Sculpture and Architecture (along with Vladimir Mayakovsky and David Burliuk) and at the studio of Ilya Mashkov and Pyotr Konchalovskyi. During his trips to Moscow in 1912 and 1921 Vasyl Yermilov studied Picasso's works while visiting on repeated occasions the collections of Sergei Shchukin and Ivan Morozov. The facts of Yermilov's copying of the Pablo Picasso paintings from these collections are recorded in a diary of the artist. They are documented by the sketches found in his archives. The author of the article ascertained that these were such Picasso's paintings as *Factory at Horta de Ebro*, 1909; *House in the Garden*, 1909; *Lady with a Fan*, 1908.

*Lady with a Fan* (the 1910s) is among the early Yermilov's works which attract general attention. Apparently, the Picasso painting *Woman with a Mandolin (A Portrait of Funny Telier*, 1908) has served as a model for this work of the Ukrainian artist. However, Yermilov replaced the mandolin by the emerald green fan – another attribute of Picasso (*Lady with a Fan*, 1909). The colour of Yermilov picture is brighter, which is typical of Ukrainian avant-garde art. It is noteworthy that this work inspired by Picasso's *Lady with a Fan* had become the starting point, a kind of laboratory, out of which the Yermilov Constructivist collage *Read the Books of Valerian Polishchuk* made its appearance. A number of transformations that occurred in the process of formation of the Constructivist forms were focused on the hands and face of a model, as well as on her clothes.

In 1927–30, Yermilov was a member of the Association of Revolutionary Art of Ukraine (ARMU), a sole representative of *Constructivist-abstract* painting (I. Vrona). The one-man show of Yermilov's *experimental works* featured at the jubilee all-Ukrainian art exhibition in 1927 demonstrates us his individual artistic path from Cubism to Constructivism (painted reliefs, collages). The artist experiments with the traditional genres – landscapes, portraits, pieces of still life. The series entitled *Guitars* (1919–24) develops a theme inherited from the Cubists, primarily Picasso (still life with musical instruments), combining it with a motif of *quasi-plate* from his Constructivist *breakfasts*; it also makes use of *symmetry of rotation*. Making a start in his Constructivist works from the Cubists and Dadaists with their manifestation of archaism, Yermilov extracts the latter from the Ukrainian ritual semantics.

In his *inedible* pieces of still life and *lunar* landscapes one can hear an echo of archaic rituals connected with the particular sacred period of the age of transition.

In the 1960s, Yermilov revised the ideas of the 1920s (e.g., designs of the Pablo Picasso monument and museum (1967)).

**Keywords:** the 1920s Ukrainian avant-garde art, Vasyl Yermilov, Cubism, Constructivism, collage.

**Лариса Ганзенко**  
(Київ)

## **КИЇВСЬКА ДЕСЯТИННА ЦЕРКВА. ОБРАЗ СВЯТИНИ В КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ДАВНЬОЇ РУСІ**

Новизна публікації полягає в тому, що предметом культурологічного дослідження обрано Десятинну церкву – сакралізований символ християнської історії Русі. У рамках дослідження робиться спроба довести, що ставлення до давньої пам'ятки, характер усвідомлення її символічно-образної системи стали своєрідним лоном, з глибин якого проростали світоглядні конструкції, які демонструють далеко не ідентичні вектори етнічного самовизначення трьох східнослов'янських народів: українського, російського та білоруського.

**Ключові слова:** Давня Русь, Московська Русь, Велике князівство Литовське, Десятинна церква, руїни, реліквії, ікони, моці, культурний простір, сакралізація, символ, «ментальна матриця», етнічне самовизначення.

Новизна данной публикации состоит в том, что предметом культурологического исследования избрана Десятинная церковь – сакрализованый символ христианской истории Руси. В рамках исследования делается попытка доказать, что отношение к данной достопримечательности, характер осознания ее символическо-образной системы стали своеобразным лоном, из глубин которого прорастали мировоззренческие конструкции, которые демонстрируют далеко не идентичные векторы этнического самоопределения трех восточнославянских народов: украинского, русского и белорусского.

**Ключевые слова:** Древняя Русь, Московская Русь, Великое княжество Литовское, Десятинная церковь, руины, реликвии, иконы, мощи, культурное пространство, сакрализация, символ, «ментальная матрица», этническое самоопределение.

The novelty of this publication is that the Church of the Tithes – a sanctified symbol of Rus Christian history – is chosen as a subject of culturological research. Within our research, we try to prove that the attitude to this monument, nature of understanding of its symbolical and figurative system have become a peculiar bosom which has generated the patterns of outlook from its depths that up to now show anything but the identical vectors of ethnical self-determination of three East Slavic nations: Ukrainian, Russian and Byelorussian.

**Keywords:** Ancient Rus, Moscow Rus, Grand Duchy of Lithuania, Church of the Tithes, ruins, relics, icons, hallows, cultural space, sanctification, symbol, *mental matrix*, ethnical self-determination.

Давні святині (храмові споруди чи їхні руїни, пов'язані з ними реліквії та історичні ландшафти) згодом набувають значення своєрідних знаків-символів, що формують територіально окреслений культурний простір. Вони не тільки є визначальними домінантами просторових ландшафтних композицій, але й несуть певне ідеологічне навантаження, виступаючи носіями деяких змістів, які з плином часу сакралізуються. Семантика цих уявних образів піддається науковому розпізнаванню в площині духовних, морально-етичних та естетичних цінностей. Не менш актуальним є культурологічний зріз, за яким ставлення до святинь – це одна з «ментальних матриць», від якої відбиваються актуальні світоглядні конструкції. Обрана тема в методологічному аспекті дотична до проблематики формування топосу богохранимості міста Києва [28, с. 52–75].

Символотворча функція Києва багатогранна й формувалася з усвідомленням значення окремих святинь, найважливішою з яких на початкових етапах християнізації Русі була Десятинна церква. Вона стала найголовнішим храмом Русі не тільки тому, що була збудована з каменю (таке формулювання – поширений стереотип радянської історичної науки), але й тому, що її спорудження знакувало собою перелом історичної долі Русі: факт прийняття християнства як «державної» віри зумовив вихід держави

на орбіту європейської цивілізації, спонукав поглиблення зв'язків зі слов'янським світом. Десятинна церква від свого заснування й упродовж віків перебувала в епіцентрі найважливіших подій вітчизняної історії, була стрижнем, навколо якого формувався світогляд багатьох поколінь киян, руського люду. Після руйнації починається «метабуття» пам'ятки: руїни церкви успадковують ціннісну структуру давньої церкви, і кожна наступна епоха пропонувала своє прочитання цих руїн.

У рамках нашого дослідження важливо те, що ставлення до Десятинної церкви, історична пам'ять про неї, характер усвідомлення її символічно образної системи стали своєрідним лоном, з глибин якого проростали пагони національної свідомості, окреслювалися вектори етнічного самовизначення.

Можна сказати, що сакралізація простору, пов'язаного з християнізацією Русі та Києва, почалася із внесення в руські літописи оповіді про св. Андрія, що ніби проповідував на київських пагорбах ще в апостольські часи [23, стлб. 7, 8]. Підкреслити давність християнської традиції в Русі було усвідомленою метою автора тексту – Нестора Літописця. Однак цей текст було внесено до руських літописів лише наприкінці XI – на початку XII ст. Утім, значно глибші корені в історії формування культурного контексту Русі та сакралізації Києва й Десятинної церкви мала легенда про Влахернські святині. За церковним переказом, віднайдені дивовижним способом реліквії (св. ризи Богоматері) в V ст. були покладені в храмі Божої Матері, побудованому на західній околиці Константинополя Пульхерією, сестрою імператора Феодосія II. Відтоді почала формуватися традиція пошанування цих святинь (облачення – плащаниці, пояса, покрову)<sup>1</sup> та ікони, яку начебто написав сам євангеліст Лука. За легендою, Євдокія, дружина Феодосія II, подорожуючи по святих місцях у 436–437 роках, придбала цю ікону та надіслала в Константинополь у подарунок Пульхерії. Реліквії здобули славу за силою, що ніби зупиняла нападників на Константинополь з моря. На час загрози ризи та ікону Богоматері виносили на фортечні мури міста, і на морі дивом здійснювалася буря, що топила ворожі кораблі. Так сталося під час облоги Константинополя аварами та слов'янами в 626 році. Тоді наші предки у складі підвладних аварам племен напали на богохранимий град. Буря на морі вщент розбила й потопила їхні легкі суденця; відтак мало хто повернувся з походу. Середньовічним світоглядом можливість вторгнення в людську історію провидіння (божого промыслу) сприймалася аксіоматично. Ця поразка закарбувалася в історичній пам'яті руського люду: від покоління до покоління передавалася легенда про дивовижну й надзвичайну силу реліквії. Рефлексією давніх вражень, пережитих понад 200 років перед тим, пояснюють події 860 року, коли Аскольд зі своїм військом на двохстах кораблях, кожний з яких міг умістити по 40 людей (на ті часи – це неабияка військова сила!), штурмував Константинополь. Фактично здолавши опір супротивника та отримавши перевагу, Аскольд неочікувано відійшов від міста, як тільки побачив, що ікону та реліквії винесли на його стіни. Очевидно, історична основа відходу Аскольдового війська могла бути й інша... Утім, у візантійських джерелах порятунок міста від нападників було витлумачено як диво від Богоматері Влахернської, про що свідчить збережений у рукописній традиції текст двох проповідей (гомільї), що їх архієпископ Константинопольський Фотій виголосив з кафедри собору Святої Софії під час тих подій [31, р. 123]. Ця історія знайшла відображення й у руській літописній традиції, за якою, вражений силою святині Аскольд начебто на місці [у Константинополі!] прийняв християнство й попросив прислати в Русь архієрея [22, с. 23]. Відтоді почалося ознайомлення русичів з християнським віровченням, надходили ікони, книги, будувалися перші церкви.

Слід гадати, що відлуння тих далеких подій стало основою віковичного пошанування Богоматері в Русі. Про особливе значення Влахернських святинь у розбудові руської християнської світоглядної моделі в наступних періодах свідчать символічні паралелі, які проводяться між Києвом та Константинополем у легендах Київського патерика, у якому йдеться про спорудження Успенського собору Києво-Печерської лаври. За текстами Патерика, ікона, перенесена майстрами з Константинополя за

наказом Богоматері Влахернської, була наділена дивовижною силою знімати бурю, переміщатися в просторі, переносити кораблі [10, с. 2–12]. Продовження традиції у віках простежується за поширенням відповідної іконографії богородичних ікон [1, с. 161–168]. З ім'ям Богоматері протягом століть була пов'язана традиція сакралізації внутрішнього і зовнішнього простору Русі богородичними іконами. За цією традицією в Русі поширюється самоназва – «дім Богородиці».

У «Повісті временних літ» повідомляється: «Въ лѣтѣ . # s . у . ч . ѿ . [6499 (991)]. По сем же Володимиру живущо в законѣ крѣстьянствѣ и помысли создати каменную цркъвь стѣна Бѣга. и пославъ приведе мастера. ѿ Грькъ» [19, стлб. 106]. Рукопис безпосередньо вказує на початок будівництва Десятинної церкви (991 р.) та час надання їй десятини (996 р.), але не називає числа й місяця цієї події. Точна дата – 12 травня – вказана в Місяцесловах і Прологах, найдавніші з яких датуються першою половиною XIV ст. О. Лосєва стверджує, що пам'ять освячення Десятинної церкви 12 травня мала бути внесена в календарі допоки Десятинна церква зберігала своє значення першого престолу, тобто не пізніше середини XI ст., і припускає, що вибір дати пов'язаний з 11 травня – саме в цей день у 330 році Константин офіційно переніс столицю Римської імперії в місто на Босфорі і нарік його Новим Римом – Константинополем [13, с. 338]. Непрямим доказом правомірності такого припущення є «константинопольський контекст» історії формування культу Богоматері в Русі. За джерелами церкву називають Богородицею Десятинною. Посвята першого храму в Русі, зведеного після набуття християнством статусу державної релігії, Богородиці (а не окремому богородичному церковному святу) не випадкова і була певним відголосом Влахернської легенди, відображенням реалій тогочасного християнського життя на Київських теренах.

На той час, коли постала Десятинна церква, фіксувалися істотні розбіжності в розумінні християнської доктрини на Сході та на Заході, але юридично та інституційно до 1054 року розкол між Константинополем та Римом ще не був оформлений. Тому в Київській Русі від прийняття християнства та впродовж віків підтримувалася віротерпимість: обрядова практика, зносини з обома патріархіями коригувалися залежно від політичної необхідності. Слід зауважити, що й книжки, які потрапили в руські землі, були взоровані на грецькі оригінали VIII–IX ст. Тоді в самій Візантії християнська догма вирізнялася світлим та оптимістичним сприйняттям Істини (у порівнянні з візантійською традицією пізніших часів). Зокрема, не надавалося великого значення візантійській містиці, уважалося, що посмертного порятунку гідні всі народи, визнавалося, що сам факт хрещення дає підстави сподіватися на порятунок після смерті. У тому не можна не виявити відблисків аріанського та несторіанського досвіду. Водночас ми досі маємо лише розпливчасту інформацію про початковий період християнства на вітчизняних теренах. Відомо, що лише із середини XI ст. візантійська релігійна традиція набула притаманного їй універсалізму та виструнченості, а характер її впровадження серед новонавернених народів – певного авторитаризму. А до того давніша традиція, упроваджена в обрядовій практиці Десятинної церкви, стала основою формування руського стовбура християнського світогляду, сприяла прагненню до незалежності руської церкви, формуванню глибокої пошани до загальнохристиянських святих. Потужний вплив на той процес мали «корсунські святині», що їх Володимир привіз із Херсона. До таких святих належали мощі св. Климента – папи Римського, якого Церква називає першим мучеником серед єпископів римської кафедри. Учень і продовжувач справи апостола Петра, він, за церковною легендою, на зламі I–II ст. був направлений з Рима до Херсона, де невдовзі, за наказом імператора, його потопили з якорем на шиї. Історія набуття мощей св. Климента пов'язана з етапом упровадження політики поширення впливу на народи неофіти. Мощі стали важливим атрибутом цієї політики. Події, пов'язані з віднайденням мощей Климента в Херсоні, заздалегідь планувалися як етап хазарської подорожі Константина, й, імовірно, розглядалися як підготовка до місії слов'янських книжників у Моравію – зону

папської юрисдикції. Патріарх Фотій після перемоги іконошанування і встановлення миру в імперії гостро потребував підтримки римського папи. Тож саме в Константинополі було зрежисовано здобуття реліквії та забезпечено дотримання формальних вимог церковної традиції до її легітимізації («invention, elevation, translation» – з лат.: «відкриття, вшанування, перенесення»). За цими вимогами, ініціатива мала належати місцевій Церкві, справжність реліквії повинна була підтвердити комісія від патріарха, авторитет осіб, причетних до набуття реліквії, мав бути поза сумнівом. Отже, 30 січня 861 року мощі папи римського Климента були «набуті» у скрині в морі, неподалік від Херсона. За однією з версій легенди, реліквія була невідома жителям Херсона, і Константин знайшов її завдяки божественному провидінню. За другою, – мощі шанувалися в Херсоні віддавна, з незмінним благоговінням, аж поки море не перестало розступатися, і тоді херсонський єпископ Георгій звернувся до патріарха по допомогу в поверненні святині. Після здобуття реліквії для її огляду в Херсон направили весь клір Святої Софії. Із шануванням мощей була пов'язана і практика розчленування тіл святих, яку Церква формально засуджувала до X ст. Утім, у церковному вжитку принцип цілості тіла святого не дотримувався [17, с. 405–408]. Тож мощі Климента було розчленовано. Одна частина потрапила в Константинополь, друга – у Рим. Після завершення моравської місії (наприкінці 867-го – на початку 868 рр.) Константин-філософ особисто передав святиню папі Адріану II, а той затвердив богослужіння слов'янською мовою, схвалив працю слов'янських книжників і наказав перекладені ними книжки покласти в римських церквах. Мефодія було висвячено у єпископський сан. Частина мощей (св. глава) залишилася в Херсоні, звідки в наступному столітті Володимир і переніс її в Київ. Імовірна дата, коли мощі могли потрапити в Київ – 987 (988) рік [19, л. 44]. У якому місті вони відтоді зберігалися до перенесення їх до Десятинної церкви, можна говорити лише здогадно. В Іпатіївському літописі є згадка під 1007 роком про те, що «принесени стїи вь стїю Бѣю» [19, л. 48]. Існує припущення, що перебували вони при клірі, який з Володимиром та Анною і прибув у Київ (розміщувався, вірогідно, у домі domestikів за Богородицею). Отже, на початку своєї християнської історії Русь володіла незаперечною святинею, шанованою як східною, так і західною патріархіями, а Десятинна церква стала тією обителлю, де ця святиня зберігалася. Віднайдення мощей святого Климента Кирилом в очах Римської церкви освятило просвітницьку місію слов'янських книжників та впровадження богослужіння слов'янською мовою. Культ св. Климента в перші десятиліття після хрещення Русі був надзвичайно значущий: Титмар Мерзебурзький у своїй «Хроніці» (1017–1018 рр.) згадав Десятинну церкву як церкву «мученика Христового папи Климента» [14, с. 163]. Появу в Києві в момент масової християнізації святих чудотворних мощей Климента було сприйнято як безпосередню участь святого в просвіті й хрещенні Русі, що було рівнозначне апостольській проповіді, яка розглядалася як передоснова найдавніших церковних кафедр. Мощами св. Климента в Русі на ранньому етапі здійснювався обряд хрещення. У 1147 році на Соборі руських єпископів у Києві був поставлений у митрополити русич Клим Смолятич. Цей акт вирішено було освятити мощами св. Климента [21, с. 38–39].

У Десятинній церкві було облаштовано три приділи. Відомо, що св. Климент був представлений у святительському чині головної апсиди Софійського собору в Києві, і це дозволяє висловити припущення, що означена деталь іконографії наслідувалася з розписів Десятинної церкви. Про посвяту бічних вітарів можна говорити лише здогадно. Можливо, що один з них був закладений на честь святих апостолів, серед яких могло бути зображення св. Климента. Другий приділ, на думку К. Шероцького, був присвячений св. Миколаю, тому що чудотворна ікона Святителя була перенесена в 999 році князем Володимиром із Миколаївської церкви на Аскольдовій могилі в Десятинну церкву одночасно з мощами святої Ольги [27, с. 96]. Пошанування св. Климента вже з другої половини XI ст. поступово заміщується культом св. Миколи «Мокрого». У подальшому його пам'ять витісняється також пам'яттю апостола

Андрія Первозваного, якого замість Климента почали розглядати як просвітителя й небесного покровителя Русі. Після руйнації Десятинної церкви мощі Климента перенесли в Києво-Печерську лавру.

За «Повістю временних літ», Десятинна церква була збудована на місті жертвовної крові перших християн – мучеників Федора та Іоанна [19, л. 32]. Особливої святості Десятинній церкві надавало й те, що вона знакувала місце давнього могильника. Існує припущення, що це були поховання представників київського князівського роду, померлих до офіційного прийняття християнства, – предків великокняжої династії. Згодом уже в самій церкві були поховані Великий Князь Володимир Святославич († 1015), царівна Анна Візантійська († 1011/1012), Великий Князь Ізяслав Ярославич († 1078). Тут відбулося погребіння першого київського митрополита Михаїла († 991/992). За Іпатіївським літописом, як уже згадувалося, у 1007 році в церкву Богородиці було принесено ряд святих мощей. В XI ст. тут постав некрополь святих руської християнської традиції. Так, Володимир у 999 році (можливо, у 1007/1008 рр.) сюди переніс прах княгині Ольги († 969), а 1044 року Ярослав Мудрий перепоховав тут прах своїх дядьків Олега († 977) та Ярополка († 980). Біля південно-західного кута Десятинної церкви були поховані останки полеглих під час Батієвого побою. Ці поховання дали підстави для усвідомлення цього місця як сакрального простору, гробовища перших святих руської землі (Володимира та Ольги).

Виняткову роль церкви було усвідомлено вже до її зруйнування: віра в силу святині змусила киян шукати порятунку від монгольських нападників на її мурах. За руськими літописами, списки яких датуються переважно останньою чвертю XIII ст., можна простежити, як поступово формуються міфологеми Києва та Десятинної церкви. Особливе значення в тому процесі мала трагедія, що її пережили кияни під час монгольської навали. Велич і краса міста у руських літописах протиставляються дикій злобі завойовників [19, с. 395, 396, 785].

Зі встановленням золотоординської влади проводилася цілеспрямована політика послаблення Києва. У 1300 році рішенням хана, для якого важливо було підірвати історичну традицію усвідомлення Києва як столиці, митрополиту кафедру перевели з Києва до Владимира на Клязьмі. Однак місто для більшості населення залишалося символом єдності та могутності Русі. У золотоординський період у центрі подій церковного та політичного життя був митрополичий Софійський собор. Згадок про побутування Десятинної церкви обмаль. Скажімо, другою половиною XIV ст. датується так званий Список «А се имена всем градом Русским дальним и ближним» [25, с. 214–259]. Список побутував серед новгородського торгового люду, що опанував простори Великого князівства Литовського. Джерелами для Списку послуговували руські та литовські паломницькі подорожники. У ньому особливу увагу виявлено до святинь: «...И об ону страну Дунаа: Терновъ, ту лежитъ святаа Пятница.», «...Самъборъ, ту лежитъ святии Ануфрѣи», «...А се Киевскыи гроди: ... Киевъ, деревянъ, на Днепрѣ; а церкви: святаа Богородица Десятиннаа, камена, была о полутрегыятцати версѣх.» [20, стлб. 475–477]. Текст Списку вказує на те, що Десятинна церква усвідомлюється як святиня. Ця згадка прикметна використанням минулого часу й «свідченням» про двадцять п'ять верхів (куполів), яких у давній церкві, згідно з її планом та археологічними рештками, не могло бути. Таке перебільшення демонструє характер ідеалізації в переказах її надзвичайної краси. Тим засвідчується жива традиція людської пам'яті. Підкреслимо, що на час виникнення Списку (1365–1405) Десятинна церква вже понад століття була руїною... В іншому хронологічно наближеному подібному, але латиномовному джерелі – «Списку міст Свидригайла» (1405–1432 р.) – Десятинна церква вже не згадується: «Narzyd zamek Kuew z wiela distriktami» («Попереду Київ – фортеця з багатьма угіддями») [11]. Від XIV ст. вже не Десятинна церква, а Києво-Печерський монастир усвідомлюється як духовний осередок православного світу. На думку М. Грушевського, «своєю славою, своїм багатством, своїми достатками, навіть серед найтяжчої руїни Подніпров'я, Печерський

монастир завдячував тому, що поволі став дійсним гробівцем старої Русі» [5, с. 64], тим самим перебравши на себе значення Десятинної церкви.

Доля Десятинної церкви та її святинь у період пізнього середньовіччя остаточно не з'ясована. Прикметними є церковні перекази про Богородичні ікони, в історії яких лунає відгомін Влахернської легенди та простежується зв'язок з київською традицією. Вони засвідчують, найімовірніше, складні процеси самоідентифікації населення держав, що постали на теренах Київської Русі, ніж реалістичні історії побутування цих пам'яток. Прикладом того є легендарна історія давньої ікони Богородиці Ченстоховської. У Белзі ікона прославилася чудом, що сталося під час облоги міста монголами взимку 1240–1241 років. Тоді образ винесли на міську стіну, і одна зі стріл, випущених татарами, встрягла в лик Богородиці. За легендою, з «рани» на іконі витекла кров, а нападами опанувало повне затьмарення: вони підняли зброю один на одного. Ті, що залишилися живими, у жаху бігли геть від міста. У 1382 році польський князь Владислав Опольський переніс ікону у Ясну гору, що поблизу Ченстохови, у монастир паулінів [24]. В іншій легенді оповідається про події 1482 року, коли кримський хан Менглі Герей з величезною ордою підійшов до берегів Дніпра. Київ було зруйновано та пограбовано. Татари розорили Велику церкву Печерського монастиря та Софійський собор. Зберігся переказ, за яким у св. Софії один татарин зірвав багато прикрашену ризу з ікони Божої Матері, а саму ікону кинув у Дніпро. Уважається, що це була та сама ікона, яку Володимир привіз з Корсуня. Переказ повідомляє, що святий образ водою в дивовижний спосіб був перенесений до Мінська й на річці Свіслоч «став» під замком, був піднятий з води і 13 серпня 1500 року перенесений до замкової церкви Різдва Богородиці. Відтоді ікона називається «Мінська» [18, с. 511–513]. Слід зауважити, що згадані в переказах Ченстоховська та Мінська ікони (у нині існуючому стані їх матеріально-предметних структур) за художньо стилістичними ознаками та іконографією не відповідають колу творів періоду хрещення Русі. Пов'язані з ними легенди вказують на те, що пам'ять про Десятинну церкву живила духовну традицію, формувала культурний простір колишніх центрів Київської держави.

За правління Симеона Олельковича (1455–1470) політичне життя Києва стабілізувалося. Свідомством посилення економічного потенціалу Києва стали ремонт та реставрація пам'яток кам'яної архітектури давньоруського часу. Існує гіпотеза, що впродовж 1470-х років на руїнах Десятинної церкви було проведено реставраційні роботи. Жодного писемного джерела на підтвердження цих думок не віднайдено, проте збереглися зображення руїн Десятинної церкви, на яких зафіксовано південно-західний кут та південну стіну церкви. На цих зображеннях показано скульптурний фриз з грецьких літер, що перерізає розтесані під «готичний стиль» стрілчасті вікна. Форма вікон та складений з окремих, очевидно, піднятих з розвалин фрагментів напис (не читається), указує на те, що на малюнку зображено результат «реставраційних» перебудов. Можна констатувати подібність використаного прийому до тих, що у своїй практиці застосовував В. Єрмолін – московський православний архітектор. Існують певні докази перебування В. Єрмоліна та артїлі, де підрядником був його брат (також Єрмолін), у Києві та про їхню участь в укріпленні Великої Успенської церкви Києво-Печерської лаври (1472): рід Єрмоліних внесено до Поминальника Успенської церкви Києво-Печерської лаври [6, с. 73–80]. У своїй практиці В. Єрмолін застосовував прийом підняття із землі обвалених фрагментів стін і включення їх у кладку наново зведених стін, як, наприклад, при реставрації Георгіївського собору у Юр'єві-Польському. Отже, можна висунути припущення про причетність В. Єрмоліна та його артїлі до відновлення Десятинної церкви в останній чверті XV ст. Імовірно припустити, що саме тоді відновлена капличка отримала посвяту Миколи Десятинного. У 1482 році давня святиня Русі зазнала нових руйнувань під час набігу Менглі Герей.

Проте вже в наступному столітті починається найяскравіший період відновлення пам'ятки, передумовою чого стали зміни в церковному житті. Так, наприкінці XIV –

на початку XVI ст. в Україні (як і в Європі) встановлюється системний контроль Церкви над життям мирян. Конфесіоналізація тоді мала універсальний характер: нею переймалися католики, протестанти та віруючі східного обряду (уніати й православні). Люблінська унія 1569 року, укладена Польським королівством і Великим князівством Литовським, за якою до польської корони відійшли українські землі, що належали Литві (Київщина, Волинь, а також Підляшшя), звела в рамках одного державного організму Речі Посполитої відмінні типи політичної, звичаєвої та релігійної культури. Між релігійними громадами точилася боротьба за майнові права на храмові споруди. У ті часи відбувається територіальне розмежування епархій, боротьба за «опанування» духовним простором з підкресленою апеляцією до «своїх» релігійних цінностей. На тому історичному тлі особливо загострюються взаємини між уніатами та православними, які належали до одного етносу, від покоління до покоління спільно проживали на одних територіях. Так історично склалося, що «святі» місця для представників цих двох релігійних громад «локалізувалися» в одному територіальному вимірі. У пошуках власної ідентичності вони (кожний зі свого боку), апелюючи до власної історії, боролися за давні храми часів Київської Русі. Першопочтовх процесу оборони батьківської віри надали волинські князі Острозькі. Проте згодом від вищого духовенства та шляхти, які нерідко коливалися у виборі конфесії, ініціативу перебирають громади православних братств. У їхньому середовищі формулюється концепція православно-християнського благочестя, за якою оборона та відбудова православних святинь стає запорукою Божої милості «уготування» Небес. На руїнах Десятинної церкви перетнулися дороги уніатів та православних. Уже в 1605 році уніати облаштували Десятинну церкву (тоді її називали церквою Миколи Десятинного) до відправлення служби. За митрополита Київського, Галицького та всієї Русі Петра Могили (1596–1647) турбота про давні святині стала істотним наповненням діяльності православної конфесії. У 1633 році П. Могила «відбив» церкву Миколи Десятинного від уніатів. Приблизно тоді ж (близько 1635 р.) Г. Л. де Боплан описав руїни Десятинної церкви, зафіксував видиму висоту стін (5–6 футів), а також стерті грецькі написи, вмуровані в кладку (він помилково називає Десятинну церкву церквою Василя) [3, с. 27, 123–124, 135.]. Того ж (1635) року П. Могила наказав «Десятинную церковь Пресвятой Девы выкопать из мрака подземного и открыть свету дневному» [30, с. 26]. Наступним (1636) роком датується Протестація уніатського митрополита Йосипа Рутського на дії П. Могили, який «розкидати рассказал» вищезгадану церкву Миколи [4, с. 530–535]. та велів звести тут церкву кам'яну. За життя П. Могила у своїй духівниці відписав тисячу золотих для повного оновлення церкви. До 1647 року вона була вже готова до відправ, у 1654 році храм освятив православний митрополит С. Косов († 1657). Церква, побудована Петром Могилою, як згадував М. Закревський, – це невеличка прямокутна споруда з двоскатним дахом, яка розташовувалася в межах плану давньої церкви, зайнявши південно-західний кут паперті. Перший ярус споруди був кам'яний, другий – дерев'яний. До церкви було прибудовано дерев'яну дзвіницю [8, с. 262]. З оновленням форма, якої набуває каплиця на руїнах Десятинної церкви, наближається до стилістики дерев'яних тридільних, двоюрисних храмів, у яких центральна частина завершується маленькою банею на восьмерику, що є найпоширенішим типом українського дерев'яного храмового будівництва того періоду. Хто з архітекторів був причетний до реконструкції церкви, можна говорити тільки здогадно. На початку XVII ст. в Києві працювали італійські майстри. Так, Себастьяно Браччі 1613 року ремонтував Успенську церкву на Подолі [7, с. 139–140]. У 1633–1640-х роках над реставрацією Софійського собору працює запрошений П. Могилою італійський архітектор Октавіано Манчіні з помічниками. Він був родом з Болоньї, закінчив Академію Караччі, про що залишив власноручні нотатки на берегах старовинного архітектурного трактату [29, с. 22–38]. О. Манчіні міг бути причетний також до перебудови церкви Спаса на Берестові [15, с. 161–171] та, імовірно, й Десятинної церкви. Певним доказом того є спорідненість застосованих

прийомів реконструкції споруд: орієнтація на максимальне збереження старої кладки стін, подібність архітектурного декору (викладені з плінфи хрести у кладці стін), що очевидно при порівнянні церкви Спаса та пізніших зображень Десятинної церкви. Отже, на теренах формування українського етносу апеляція до власного історичного минулого, прив'язаність до певних територій, турбота про давні святині стають звичаєвою практикою, однією з магістральних ліній етнічного самоусвідомлення. Особливо виразно ці процеси окреслюються в XVII ст.

У Московському царстві від середини XV ст. пошуки власної ідентичності були підпорядковані прагненню досягти визнання як провідної православної держави світу. У часи, коли затиснутий в обіймах мусульман Константинополь не міг відігравати своєї традиційної провідної ролі серед держав християнського Сходу, Московська Русь почала усвідомлювати себе єдиною богообраною державою-спадкоємницею Священної Римської імперії. У 1472 році Іоанн III (†1505) взяв шлюб з племінницею останнього візантійського імператора – Софією Палеолог, тож двоголовий орел імперії законно піднявся над Московією. За нащадків Іоанна III (Василія III та Іоанна IV) учення про «Царство Небесне» набуло характеру утопічної концепції «Святої Русі»: нова християнська імперія (Московське князівство) розглядалася як відображення Царства Небесного на Землі. Концепцію висунув митрополит Зосима 1452 року, а виразнішого формулювання ідея набула на зламі 1523–1524 років у двох посланнях старця Московського Єлизарового монастиря Філофея [9]. Есхатологізм цієї концепції виявлявся в словах: «Так знай, Боголюбець і христілюбєць, що всі християнські царства прийшли до кінця і зійшлися в єдиному царстві нашого государя, згідно з пророчими книгами, і це – російське царство: бо два Рими впали, а третій стоїть, а четвертому не бувати» [26, с. 377]. Копіюючи візантійську модель, Московська Русь почала усвідомлювати себе «у вимірі» Священної Римської імперії. Проте зліт національно-релігійної свідомості обернувся тріумфом Московського самодержавства та став передумовою наступного Розколу, у якому зійшлися дві традиції усвідомлення самого християнського ідеалу. Теократичне Царство знало вже тільки одну необмежену владу – владу Царя, поруч з якою тьмяніє образ митрополита або патріарха, дедалі слабшим стає голос Церкви [16, с. 167–170].

Іван III прагнув засвідчити геополітичну потугу Російської держави розгортанням масштабних перебудов. Ці нові завдання вимагали нової будівельної технології, яка б спиралася не лише на традиції, але й на глибоке знання сучасного західноєвропейського архітектурного мистецтва. У тому був сенс звернення до італійських майстрів, досвід яких у будівництві фортифікаційних споруд, громадських будівель і храмів був повсюдно визнаний у Європі. Починаючи з 1469 року до Москви з Італії прибувають майстри різних спеціальностей, зокрема болонський інженер та архітектор Арістотель Фіораванті. «Фрязини» (так називають літописні джерела італійців), працюючи в Москві, намагалися зберегти національні традиції і форми саме російської архітектури (у тому не можна не вбачати слідування головному постулату ренесансної доби) та збагатити її новими прогресивними прийомами будівельної технології, привнести нове розуміння пропорцій, об'ємно-просторової впорядкованості. Італійські архітектори впровадили звернення до традицій національної архітектури минулого. Відтоді це стало прикметною ознакою поширення ренесансних тенденцій у культурі Московської Русі. У виборі зразків для наслідування італійські зодчі Івана III звертаються до споруд Володимиро-Суздальської Русі. Згодом ця тенденція була перекрыта прагненням «перенести» (відтворити в копіях) в межах «земної» території Московської Русі головні символи Візантії, найперше – палестинські святині. Ця ідея була втілена в будівельній програмі Бориса Годунова (†1598). У центрі Москви (у Кремлі, на Соборній площі) створюється новий сакральний простір з «єрусалимською орієнтацією». Б. Годунов задумав звести російський Єрусалим не заново на порожньому місці (такий варіант виникне пізніше, у середині XVII ст., за патріарха Никона), а «освятити» «перенесенням» окремих єрусалимських реліквій наявний священний

центр Москви, закріплюючи новими спорудами та євангельськими паралелями місця, значимі в російському житті. Головні віхи в програмі Бориса Годунова – це спорудження храму Гробу Господнього в Кремлі (за дзвіницею «Іван Великий») та створення святої святих – «Господнього гробу золотого». Проект не був здійснений, але мав ідейне значення для майбутньої програми формування російської ідентичності. Насамперед ідеться про зміну спрямованості ідеологічних орієнтирів державотворення з давніх національних святинь на вселенські зразки, тим самим відсуваються традиційні: адже спорудження нового храму, у разі якщо б проект здійснився, повинно було б затьмарити колишню головну святиню Русі – Успенський собор [3]. Кремль мислився тепер центром не просто російської, а «вселенської православної» держави, особливо після урядування в 1589 році російського патріархату. Ця програма була актуальною для XVII ст. та втілилася в спорудженні за ініціативою Патріарха Никона трьох монастирських комплексів: Іверського Валдайського, Хресного на Кий-острові та Воскресенського Новоєрусалимського на р. Істра. Ці монастирі були задумані Никоном як «ікони святих місць Палестини». Розроблені патріархом архітектурно-будівельні правила мали на меті очистити храмове будівництво від світських нашарувань і повернути йому строгу монументальність епохи становлення Російської держави. Никон і не прагнув до скрупульозної точності при передачі образу палестинського зразка: оберігаючи «вірність» первообразу (Голгофі, Гробу Господньому), будівничі Никона створювали щось абсолютно особливе, своє, на російській основі [12, с. 5–6; 4, с. 42–44]. Слід зауважити, що на зламі середньовіччя та Нового часу давні святині Київської Русі, у тому ряду й Десятинна церква, лишилися поза цим сакральним колом.

---

<sup>1</sup> Покров Богородиці – головна реліквія кафедрального собору м. Шартр (Франція). Пояс зберігається в кафедральному соборі Святого Стефано в м. Прато (Італія). Плащаниця Богородиці зберігається в кафедральному соборі м. Зугдиді (Грузія).

1. *Александрович В.* «Богородиця Десятинна» – позірна старокиївська реліквія / В. Александрович // *Ruthenika* : зб. наук. пр. – Т. 4. / НАН України. Інститут історії України ; наук. ред. : В. М. Ричка, О. П. Толочко. – К., 2005. – С. 161–168.
2. *Баталов А.* Гроб Господень в замысле «Святая Святых» Бориса Годунова / А. Баталов // *Иерусалим в русской культуре* / отв. ред. А. Баталов, А. Лидов. – М. : Наука, 1994. – С. 154–171.
3. *Боплан Г.* Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн / Гійом Левассер де Боплан / пер. з франц. Я. І. Кравця, З. П. Борисюк. – К. : Наук. думка, 1990.
4. *Голубев С.* Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники / С. Голубев // *Материалы для истории Западно-русской церкви* : Прилож. к 1-му т. – К. : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1883. – С. 530–535.
5. *Грушевський М.* Історія України-Руси : в 11 т., 12 кн. / М. Грушевський ; редкол. : П. С. Сохань (голова) та ін. – К. : Наук. думка, 1991. – . – (Пам'ятки іст. думки України). – Т. 4. – 1993. – 544 с.
6. *Десятников В.* Повинуясь велению времени / Владимир Десятников // *Журнал Московской патриархии*. – М. : Издательство Московской патриархии, 1994. – № 3. – С. 73–80.
7. *Ернст Ф.* Київ та його околиця в історії і пам'ятках / Ф. Ернст. – К., 1926. – С. 153.
8. *Закревский Н.* Летописное описание города Киева : в 2 ч. / Н. Закревский. – М. : В Университетской Типографии, 1858. – Ч. I : Летопись. – С. 3–34.
9. *Иконников В.* Опыт исследования о культурном значении Византии в русской истории / В. Иконников. – К. : Типография Императорского университета Св. Владимира, 1869.
10. [Киево-Печерський патерик] Д. Абрамович. Києво-Печерський патерик (вступ, текст, примітки). – К., 1930. – Репринтне видання. – К : Час, 1991.

11. Коцебу А. Свидригайло, великий князь Литовский или Дополнение к историям Литовской, Российской, Польской и Прусской / соч. Августа Коцебу, Российско-Императорской Академии Наук Корреспондента, Королевско-Прусской Академии Наук и Королевско-Немецкого Общества в Кенигсберге Члена и Доктора Философии. – С.Пб. : В Тип. Медицинского Департамента Министерства Внутренних Дел, 1855.
12. Кудрявцева Т. Очерк истории московской архитектуры XV–XVIII веков / Т. П. Кудрявцева // Зодчие Москвы XV–XIX вв. / автор-состав. Ю. С. Яралов ; научный ред. С. М. Земцов. – М. : Московский рабочий, 1981. – С. 5–6.
13. Лосева О. Русские праздники в древнейших церковных календарях / О. Лосева // Русское средневековье. – М. : Мануфактура, 1999. – С. 5–59.
14. [Мерзебургский Т.] Хроника : в 8 кн./ Титмар Мерзебургский; издание подготовил И. В. Дьяконов. – М. : Русская панорама, 2009.
15. Міляєва Л. Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30–40-х рр. XVII ст. / Л. Міляєва // Вісник Львів. ун-ту (Серія мист-во). – 2003. – Вип. 3. – С. 161–171.
16. Николаев С. Идеологический соблазн: история одного заблуждения / С. Николаев // Общественные науки и современность. – 1997. – № 1. – С. 167–170.
17. Парамонова М. Реликвии / М. Парамонова // Словарь средневековой культуры / под ред. А. Я. Гуревича. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЕН), 2003. – С. 405–408.
18. [Поселянин Е.] Богоматерь: Полное иллюстрированное описание Ее земной жизни и посвященных ее имени чудотворных икон : в 2 ч. / под ред. Е. Поселянина. – С.Пб. : Тип. Сойкина, 1914. – Репринтне видання. – К. : Мистецтво, 1994. – Ч. 2.
19. Полное собрание русских летописей (далее – ПСРЛ). – Т. 2. III. Ипатьевская летопись. – С.Пб. : Тип. Эдуарда Праца, 1843.
20. ПСРЛ. – Т. 3. IV. Новгородские летописи. – С.Пб. : Тип. Эдуарда Праца, 1841.
21. ПСРЛ. – Т. 7. Воскресенская летопись. – С.Пб. : Тип. Эдуарда Праца, 1856.
22. ПСРЛ. – Т. IX. Летописный сборник, именуемый Патриаршею или Никоновскою летописью / под ред. А. Ф. Бычкова. – С.Пб. : Типография Эдуарда Праца, 1862.
23. ПСРЛ. – Т. I. Лаврентьевская летопись. – Ленинград : Изд. Академии Наук СССР, 1926.
24. Рогов А. Ченстоховская икона богоматери как памятник византо-русско-польских связей / А. Рогов // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. – М. : Наука, 1972. – С. 316–321.
25. Тихомиров М. Список русских городов дальних и ближних / М. Тихомиров // Исторические записки. Сборник, издаваемый Ин-том истории СССР АН СССР. – М., 1952. – Т. 40. – С. 214–259.
26. [Фелофея] Послание о злых днехъ и часѣхъ // Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XV века / вст. ст. Д. С. Лихачева; сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. – М. : Худож. лит, 1982. – С. 377–403.
27. Шероцкий К. Киев. Путеводитель / К. Шероцкий. – К. : Тип. С. Кульженко, 1918. – Репринтне видання. – К. : УКСП Кобза, 1994.
28. Яковенко Н. Символ «Богохранимого града» у київській пропаганді 1620–1640-х років / Н. Яковенко // Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей. – К., 1995. – Т. 4. – С. 52–75.
29. Krynicka M., Wierzbicki M. Octaviano Mancini – architekt w służbie Metropolity Piotra Mohyły / M. Krynicka, M. Wierzbicki // Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie. – 1959. – Т. V. – S. 22–38.
30. Kossow S. Paterikon abo Zywoty ss. oecow pieczarscich... przez wielebnego w Bogu oycy Silvestra Kossowa, episkopa Mscislawskiego, Orszanskiego y Mohilewskiego. W Kiiowie. W drukarnie Lawry Picczarskiey. Roku 1635 / Silvestr Kossow // Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей. – К., 1874. – С. 26.
31. Jenkins J., Mango C. The date and significance of the X homily of Photius / J. Jenkins, C. Mango // Dumbarton Oaks Papers. – 1956. – Т. IX. – P. 123.

## SUMMARY

The symbol-generating function of Kyiv is versatile and has been forming throughout the centuries following the understanding of importance of certain shrines the most important of which at the initial stages of Rus' Christianization was the Church of the Tithes.

It has become the first and main temple of Rus not only because of its construction of stone (such a formulation was widespread stereotype of Soviet historical science) but also owing to signification of its building as a token of turning point of Rus' historical destiny. Beginning from its foundation and through the centuries the Church of the Tithes has been found at the epicentre of the significant events of national history, has been a pivot around which the outlook of many generations of the Kyiv inhabitants, the people of Rus on the whole has formed. After the destruction of monument its *metaexistence* has begun: the ruins of the church inherit its value structure, and thus each subsequent era offers its own interpretation of them.

The declared range of problems is considered against the background of history of Ancient Rus' cultural space formation during the millennial period (the VIth – XVIIth centuries). The publication is focused on the formation of tradition of honouring Virgin Mary on the territories of Ancient Rus, as well as the spreading of the temples and icons devoted to Her. The paper also examines the history of building of the Church of the Tithes, the existence of the relics related to it, the nature of understanding of the shrine by the society and the reflection of this process in annalistic tradition. While researching, it was ascertained that the attitude to the ancient Orthodox shrines in context of the Kyiv Rus and Moscow Rus' cultures differed. So, the appeal to its own historical past in the Ukrainian territory and concern for the ancient shrines were the main ways of the ethnic self-realization. At the turn of the Middle Ages and Modern Times within Moscow Rus, the ancient shrines of Kyiv Rus (and the Church of the Tithes was among them) have been left outside the sacral circle. The examination of the sources concerning history of the Church of the Tithes permitted assuming that the XVth century Moscow architect V. Yermolin and the XVIIth century Italian architect Sebastiano Bracci took part in the recovery work of the monument.

**Keywords:** Ancient Rus, Moscow Rus, Grand Duchy of Lithuania, Church of the Tithes, ruins, relics, icons, hallows, cultural space, sanctification, symbol, *mental matrix*, ethnical self-determination.

**Оксана Сторчай**  
(Київ)

**МУЗЕЙ СТАРОЖИТНОСТЕЙ УНІВЕРСИТЕТУ  
СВЯТОГО ВОЛОДИМИРА:  
ЗАВДУВАЧІ ЯКІВ ВОЛОШИНСЬКИЙ ТА АНДРІЙ ЛІННИЧЕНКО**

Історія розвитку музейництва в Україні, зокрема в Києві, має свої славні традиції та імена, і в наш час є всі умови для глибокого й усебічного аналізу попередніх надбань у цій галузі та для повернення загублених у часі імен. Стаття присвячена історії функціонування Музею старожитностей Київського університету в той період, коли ним завідували Я. Волошинський та А. Лінниченко (1854–1873). У цій розвідці приділено багато уваги комплектуванню університетської музейної колекції за архівними матеріалами, що дозволило певною мірою її реконструювати, а це у свою чергу допоможе визначити походження тих чи інших експонатів у сучасних музейних збірках Києва.

**Ключові слова:** Музей старожитностей, Київський університет, Я. Волошинський, А. Лінниченко.

История развития музееведения в Украине, в частности в Киеве, имеет свои славные традиции и имена, и в наше время есть все условия для глубокого и всестороннего анализа всего, что было достигнуто в этой области, и для возвращения затерянных во времени имен. Статья посвящена истории функционирования Музея древностей Киевского университета

в тот період, когда им заведовали Я. Волошинский и А. Линниченко (1854–1873). В этом разыскании уделено много внимания комплектованию университетской музейной коллекции за архивными материалами, что позволило в известной мере ее реконструировать, а это в свою очередь поможет определить происхождение тех или других экспонатов в современных музейных собраниях Киева.

**Ключевые слова:** Музей древностей, Киевский университет, Я. Волошинский, А. Линниченко.

The article devotes much attention to the University museum collection's acquisition in accordance to archival materials which measurably permitted reconstructing this collection. This, in turn, will help to determine the origin of every museum piece in the modern museum collections in Kyiv.

**Keywords:** Museum of Antiquities, University of Kyiv, Ya. Voloshynskyi, A. Linnychenko.

Київський Міський художньо-промисловий та науковий музей ім. Миколи II було засновано тільки 1899 року (датою офіційного відкриття вважається 1904 р.). Однак до цієї знаменної події вже були закладені основні традиції та напрями музейної справи (культурно-освітня, науково-дослідна, експозиційна, фондова, хранительська, реставраційна, видавнича, комплектування та каталогізація збірки) в музеях вищих навчальних закладів м. Києва в ХІХ ст. – у славнозвісному Церковно-археологічному музеї при Київській духовній академії з незмінним його завідувачем М. Петровим [47] та музеях Університету Святого Володимира [48], зокрема в Музеї старожитностей.

Друкованих матеріалів з історії функціонування університетського Музею старожитностей небагато, виділимо найважливіші: «Музей древностей» В. Антоновича [1] і «Проф. В. Б. Антонович та Археологічний Музей І. Н. О.» В. Данилевича [3]. Певне уявлення про університетську колекцію Музею старожитностей та його завідувачів надають каталоги виставок Археологічних з'їздів, загальні праці, присвячені історії Київського університету, зокрема «История университета Св. Владимира» В. Шульгіна [55], «Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского университета Св. Владимира (1834–1884)» під редакцією В. Іконнікова [2] та ін. Основним джерелом інформації з історії існування Музею став чималий масив архівних матеріалів Державного архіву м. Києва.

Музей старожитностей Київського університету був утворений у 1836 році зусиллями «Временного комитета для изыскания и сохранения древностей». Комітет засновано 1835 року з ініціативи першого ректора Київського університету М. Максимовича, під головуванням попечителя навчального округу фон Брадке. До його складу ввійшли визначні вчені, знавці старовини: М. Максимович, професори Київського університету В. Цих, І. Данилович, С. Зенович, С. Орнатський, автор першого історико-топографічного опису Києва М. Берлінський, археолог-аматор К. Лохвицький та ін.

Першим завідувачем Музею старожитностей, що був розташований в окремій кімнаті приміщення Університету Святого Володимира, став Кіндрат Андрійович Лохвицький. За час його завідування (1836–1838) була зібрана невелика археологічна колекція – 150 експонатів (пізніше при перегляді збірки в Музеї було залишено тільки 107 експонатів) [1, с. 65].

У 1838 році Музей доручили викладачу всесвітньої історії Олексію Івановичу Ставровському [49; 1, с. 66–70]. За час його шістнадцятирічного завідування (1838–1854) музейна колекція поповнилася 898 експонатами, що здебільшого мали значну наукову цінність. Його комплектування здійснювалося різними шляхами – з надходжень від університетських музеїв і кабінетів; пожертвувань від приватних осіб, зокрема професорів Університету О. Ставровського, С. Зеновича, Н. Іванішева, київського цивільного губернатора І. Фундукля (537 експонатів) та ін.; закупівлі в приватних осіб і надходжень від «Временного комитета для изыскания и сохранения древностей» та «Временной комиссии для разбора древних актов».

З квітня 1854 року завідування Музеєм було покладене на хранителя Нумізматичного кабінету, історика, археолога, нумізмата, вихованця Університету Святого Володимира Якова Яковича Волошинського (1821–1875) <sup>1</sup>, який опікувався Музеєм до лютого 1865 року [32, арк. 125; 5, арк. 88; 53, арк. 303, зв. – 310; 54, арк. 88, зв. – 90, арк. 183 а, зв. – 196]. В. Антонович із цього приводу зазначав: «В апреле 1854 года профес. Ставровский отказался от заведывания Музеем древностей; в отношении попечителя Киевского учебного округа от 21 апреля сказано: “принимая во внимание, что болезнь г. Ставровского лишила его возможности принимать на себя труды по изысканию древностей, что посему таковые труды возлагаются на хранителя минц-кабинета Волошинского, я, как по этой причине, так и по близкому соотношению нумизматики с археологиею, нахожу полезным подчинить г. Волошинскому и кабинет древностей”» [1, с. 70].

Обійнявши посаду завідувача Музею, Я. Волошинський почав з того, що звів експонати Музею, розділив колекцію на два відділи – археологічний і художній, виділив в окремий невеликий фонд предмети, що не належали до двох перших відділів. Для кожного з утворених розділів колекції склав матеріальні книги (інвентарні), виконавши кропітку наукову роботу із систематизації музейної збірки. Учений також удосконалив матеріальну книгу старожитностей, увівши до неї особливу графу для зазначення місця знахідки археологічної пам'ятки. У всіх книгах він дотримувався хронологічного порядку – за часом надходження експонату до Музею зі збереженням зв'язку між археологічними предметами, знайденими разом. Таким чином, Я. Волошинський створив усі передумови для вдосконалення наукової організації подальшого обліку й систематичного поповнення музейної колекції, її поглибленого вивчення. У своєму рапорті від 25 червня 1856 року до ректора Університету Святого Володимира Я. Волошинський звітував: «Представлял у сего Вашему Превосходительству в 3-х книгах новые описи наличностям Музея, составленные мною по предписанию Совета Университета от 28 Апреля 1854 года за № 1528, скрепленные подписью проф. Ставровского в передаче мне означенной наличности и моею подписью в приеме сей наличности от того-же проф. Ставровского, честь имею покорнейше просить Ваше Превосходительство о распоряжении на счет освидетельствования, скрепления и про шнурования означенных книг. При сем долгом считаю донести Вашему Превосходительству, что описи сии составлены мною на следующих началах. I. Руководством при их составлении служили мне: а., старая материальная книга Музея; в., дела сего Музея; с., выписки из журналов Киевского Комитета для изыскания древностей; и д., дела Киевской археографической комиссии. II. Противу старой материальной книги Музея, сделаны мною следующие изменения: а., Предметы древностей отделены от предметов изящных искусств, и как те, так и другие изложены в особых книгах. в., Равным образом, помещена в особой книге наличность Музея, не относящаяся к двум первым разделам. с., По отношении к предметам древностей введена в книгу особая графа, для указания места, где найдены вещи. д., Во всех книгах введены текущие номера, и потому выпущены, противу старой книги, частные нумерации вещей, заимствованные из входящих бумаг Музея или из приложенных при них описей. е., Равным образом, в новых книгах выпущены, противу старой книги, те предметы, кои перешли в другие ведомства или исключены вовсе из ведомства Музея и по отношению к которым в старой книге Музея сделаны отметки рукою Заведовавших сим Музеем, а некоторые исключены мною по их негодности. III. Во всех книгах удержан порядок хронологический, т.е: по времени вступления вещей в Музей, с сохранением связи между предметами найденными вместе. Донося о сем Вашему Превосходительству, честь имею представить, вместе с тем, и старую материальную книгу Музея» [10, арк. 5–5, зв.].

Загалом від завідувача, крім інвентарних книг, вимагалось ведення музейної документації, що збереглася до нашого часу. Це здебільшого переписка з приводу надходжень нових експонатів до Музею. Так, з питання придбання кожної пам'ятки йшло інтенсивне листування між інстанціями – канцелярією попечителя Київського на-

вчального округу, ректором Університету, завідувачем Музею. Звісно, коли пам'ятка надходила на експертизу до музейного завідувача, він визначав її цінність, культурно-історичне значення, вартість. На основі його висновків університетське керівництво вирішувало питання купівлі пам'ятки Музеєм. Із пожертвованими експонатами все відбувалося швидше й простіше – університетське правління давало згоду на включення пам'ятки до колекції і внесення її до матеріальної книги.

До речі, Я. Волошинського високо цінували як фахівця, він неодноразово виступав експертом. Так, у 1861 році за розпорядженням попечителя Київського навчального округу він був відряджений для опису й оцінки археологічної колекції Київської палати державного майна; у 1862 році разом з університетським викладачем рисунка й живопису художником Г. Васько брав участь в опису колекції та садиби поміщика Трощинського (м. Кагарлик) [54, арк. 183 а, зв.].

Я. Волошинський багато зусиль докладав для збільшення колекції Музею як шляхом купівлі археологічних пам'яток, так із розкопок курганів у Київській губернії, у яких він брав активну участь (особливо вдалими були 1854, 1855, 1858 і 1862 рр.). Він розкопав декілька десятків курганів поблизу Києва біля сіл Янковичі, Бугаївка, Кошевате, Миколаївка, на хуторі Панковщина та його околицях, а також на західних околицях Києва: Совки, Жуляни та відомий так званий Курган Діра. Із цих розкопок учений доставив до Музею близько 70 предметів, що мали неабияку археологічну цінність [1, с. 70–71; 9, арк. 3–8]. Я. Волошинський – один з перших археологів-дослідників Луцька, зокрема, у 1856 році він провів археологічні дослідження відкритих там гробниць Великих князів литовських [53, арк. 308, зв.]. Непересічною заслугою вченого є складена ним цінна музейна збірка полірованих кам'яних сокир, молотів та доліт. Він був дійсним членом «Комиссии для разбора древних актов губерний Киевской, Подольской и Волынской».

Таким чином, Я. Волошинський старанно піклувався про приріст колекцій Музею – як включенням у її склад знайдених під час розкопок пам'яток, так і шляхом купівлі, уміло відбираючи археологічні пам'ятки, що мали неабиякий науковий інтерес, музейне й історичне значення.

Музей комплектували також за рахунок пожертвувань, про деякі з них зазначав В. Антонович. Це, зокрема, бронзова статуетка, що була знайдена в Полтавській губернії (поблизу р. Хорол) і доставлена в Музей 1861 року місцевим доглядачем повітового училища. Її цінність полягала в зображенні костюма, схожого основними деталями на одяг Святославичів, відтворених на відомому рисунку, уміщеному в «Ізборнику Святослава». В. Антонович також указав, що серед інших подарунків був екземпляр жіночої єгипетської мумії, присланий у 1860 році в дар Університету Святого Володимира (разом з декількома іншими єгипетськими старожитностями) колишнім його вихованцем, лікарем Йосипом Шкуратовським (працював у Єгипті) [1, с. 71].

Отже, спробуємо в межах статті реконструювати музейну колекцію за архівними матеріалами (університетськими річними звітами, музейною документацією), що певною мірою допоможе визначити походження тих чи інших експонатів у сучасних музейних збірках Києва.

Повністю склад колекції відтворити неможливо через відсутність матеріальних (інвентарних) книг К. Лохвицького, О. Ставровського, Я. Волошинського, А. Лінниченка, бо вони досі не знайдені науковцями. До нашого часу збереглася інвентарна (матеріальна) книга того періоду, коли Музеєм завідував В. Антонович, що зберігається в Науковому архіві Інституту археології НАН України [5]. Однак наявні архівні матеріали ознайомлюють нас із цілим рядом фактів, що залишалися невідомими. На жаль, ми не знаємо, яка була експозиція Музею, що демонструвалося у вітринах, оскільки ніяких реєстрів, списків, креслень, зображень експозиції не збереглося, і чи були вони взагалі?!

Перш ніж розпочати реконструкцію музейної колекції, треба внести деякі уточнення. До 1842 року Музей мав назву «Музей старожитностей», надалі – «Музей крас-

них мистецтв і старожитностей». У 1873 році Музей було розділено на дві самостійні установи: Музей красних мистецтв (завідувач А. Лінниченко) та Музей старожитностей (завідувач В. Антонович). Мюнц-кабінет був приєднаний до Музею старожитностей. Із відкриттям у 1875 році кафедри теорії і історії мистецтва завідувачем Музею красних мистецтв став П. Павлов.

Коли Музеєм почав завідувати Я. Волошинський, наприкінці 1854 року у відділі старожитностей було 363 експонати, у відділі красних мистецтв – 411, загалом – 774 експонати. Протягом 1854 року до Музею було придбано «два предмета, из коих замечательна икона, резанная на камне с изображением двух святых. – Эта икона найдена на Старом Киеве при планировке площади под возводимым зданием для Присутственных мест» [32, арк. 124, зв.], а також обручка, хрест, знайдені там само [23, арк. 22, 23–33].

У 1855 році Музей збагатився «по отделению древностей 22, из коих большой молот и долото из мелко-зернистого зеленого камня, пожертвованные проф. Мнишком, женский серебряный древний венец, найденный в с. Чернышах Каневского уезда крестьянами помещика Поля, а также браслет, приобретенные в течении 1854–55 гг.» [23, арк. 60–64], «витой из проволоки бронзовый пояс, найденный в имении Понятовского и также пожертвованный для музея. Убыли не было. К 1 января 1856 г. в музее по отделению древностей 385, по отделу изящных искусств 411. Итого 796» [33, арк. 133]. З додатку до звіту Університету за 1855 рік [43, арк. 41–42] ми довідуємося, що «при производстве земляных работ около постройки Киевских присутственных мест открыты между прочим три медные серьги и одно медное кольцо, признанные полезными к приобретению для У-тского Музея изящных искусств и древностей». Ці предмети були знайдені на Михайлівській вулиці біля нового будинку «присутственных мест» [23, арк. 51, 57]. Коштували вони для Університету – 2 руб. 50 коп. сріблом зі штатної суми Музею [43, арк. 41–42]. Цього самого року Університетом були придбані для Музею археологічні знахідки – одна срібна чаша й шість підвісок, дві срібні ложки та дві срібні лампи, що належать до часів Сигізмунда III, з маєтку помічника Ячевського (с. Малий-Букрін Канівського повіту) [43, арк. 41–42; 23, арк. 35–39]<sup>2</sup>. Також послушницею Києвофроловського монастиря Варварою Гольбовою було запропоновано Музею купити в неї за десять рублів сріблом три керченські старожитності – цілий глек, ушкоджену статуетку й «одну кривую вещь, которой имени дать не умею». Університет придбав ці старожитності за 7 руб. 50 коп. [24, арк. 3, 4, 6].

Були також пожертви в цей рік: залізна кольчуга від управителя Красиловського маєтку в Старокостянтинівському повіті Стронельбицького («кольчуга эта, как объяснил Стронельбицкий, издавна валялась в экономической кладовой» [24, арк. 7–9]); бронзовий пояс від помічника Кесаря Осиповича Понятовського, знайдений у його маєтку в с. Пшенички (Пшеничники) Канівського повіту [24, арк. 10]; 356 мідних монет від курного селянина, відкопані біля с. Бугаївка (у справі є списки монет на чотирьох аркушах) [24, арк. 11–14]; срібні монети та глиняна баклага, віднайдені в садибі поміщика Фрейтага с. Гурбинці Полтавської губернії [24, арк. 15].

Важливо зазначити, що в результаті складених нових каталогів відділів колекції, закінчених Я. Волошинським у 1856 році, про що мовилося вище, виникла нова нумерація, за якою у відділі старожитностей опинилося 1030 експонатів, у відділі красних мистецтв – 265, загалом – 1295 експонатів [37, арк. 156; 44, арк. 20].

Так, у річному звіті за 1856 рік Я. Волошинський, на жаль, не вказав, які конкретно експонати поступили за рік до Музею, а лише зазначив їх кількість – 39, далі підбив підсумок, що до кінця 1856 року у відділі старожитностей було 1069, у відділі красних мистецтв – 265, загалом – 1334 предмети [44, арк. 20; 34, арк. 154].

Протягом наступного року музейна колекція збагатилася на 101 експонат. «Особенного внимания заслуживают: 19-ть древних Греческих и Римских тессер, в числе коих есть много неизданных; а также, найденные в нынешнем году в м. Кошеватом (Таращанского уезда), в одном погребальном кургане, восемнадцать видов медных

украшений от конской сбруи, и от пояса, из коих многие, по своим оригинальным изображениям и отделке, принадлежат к числу находок доселе не встречаемых в нашем крае» [45, арк. 24]. Також до складу збірки було додано «еврейскую серебряную корону, употребляемую для хранения 10 заповедей, которая от долгого нахождения [в земле] изломана, <...> весом 2 ½ фунта...», знайдену «...бессрочно отпускным рядовым Муромского пехотного полка Саввою Мартиноком при обработке у еврея м. Мельницы, Ковельского уезда Волынской губернии, огорода» [25, арк. 5–8]. Отже, наприкінці 1857 року у відділі старожитностей налічувалося 1170 предметів, у відділі красних мистецтв – 265, загалом – 1435 [45, арк. 24].

Варто зупинитися на цікавому архівному документі – «Копии отношения Г. Киевского Военного, Подольского и Волынского Генерал Губернатора, Г. Попечителю Киевского Учебного Округа от 1 Июня 1857 года за № 6248», – що яскраво демонструє один зі шляхів ініціювання організації археологічних розкопок і загалом тогочасне відношення різних прошарків суспільства до вітчизняної історії та археологічних знахідок. Як правило, усі археологічні предмети, що їх доволі часто знаходили при сільськогосподарських і будівельних роботах, надсилали до Київського військового, Подільського і Волинського генерал-губернатора, а він у свою чергу – до попечителя Київського навчального округу, а далі – до ректора Університету Святого Володимира. Археологічні знахідки проходили експертизу в завідувача Музею старожитностей, і вже спільно з університетським керівництвом вирішувалося питання про придбання того чи іншого предмета, звісно, з урахуванням музейних коштів. Ось зміст цього документа: «Крестьянин м. Кошеватой, Таращанского уезда, Степан Карпенко 4 истекшего Мая, утром, проходя недалеко кургана, находящегося на левой стороне почтовой дороги, пролегающей из м. Кошеватой в г. Таращу, нашел там вырытую яму и возле оной глиняный сосуд, у коего оба уха были уже отбиты и, кроме того, пробито в боку три дыры острым орудием, а внутри было не много пепла, в яме же заметны были следы поисков, произведенных щупом или буравом.

Таращанский Земский Исправник, получив об этом сведение, осматривал лично при понятых вырытую на кургане яму и начал было раскапывать дальше курган, но как в скорости начали показываться прежде части человеческих костей и дерева, совершенно истлевших, а после куски железа и меди, по видимому остатки лат и несколько наконечников стрел, то приостановив дальнейший поиск, распорядился поставить на том месте караул. Вблизи означенного кургана есть и другой гораздо меньше и даже мало приметный курган, в котором также заметны следы поисков щупом, по разрытии не много сего последнего кургана в нем оказалось немного кирпича уже истлевшего. Исправник, донося мне обо всем этом, представил куски найденного разбитого сосуда, металлические куски и наконечники стрел.

Считая долгом о вышеизложенном сообщить Вашему Превосходительству и препроводя при сем помянутые представленные Исправником предметы, имею честь покорно просить Вас уведомить меня, не будет ли командирован Вами кто либо из Университета для дальнейшего исследования означенных курганов и определения значения в археологическом отношении найденных там предметов. Подлинное подписал. Генерал Губернатор, Генерал Адъютант Князь Васильчиков» [9, арк. 2–2, зв.].

Я. Волошинський був діяльним археологом. Так, у липні 1858 року університетське керівництво відрядило його на три місяці в Київську губернію для продовження розпочатих ним у 1857 році археологічних розкопок у Таращанському повіті та вибору місцевостей для майбутніх досліджень. До нашого часу дійшли цінні архівні документи – звіти про розкопки та знахідки Я. Волошинського за 1857 і 1858 роки [38, арк. 130, зв. – 131, зв.; 34, арк. 194–196]. В. Антонович висловив жаль із приводу того, що «к несчастию Волошинский вместе с предметами не представил ни дневников своих раскопок, ни скольконибудь точных сведений об их производстве, он их нигде не напечатал и, вследствие своеобразной странности, не желал их даже сообщать в рукописи для просмотра; вследствие этого весьма интересные находки Волошинского

потеряли в значительной мере научное значение и могут лишь служить как материал для сравнительного изучения открытых им предметов, но не дают возможности установить погребальные типы исследованных им курганов» [1, с. 71]. Однак зауважимо, що в щорічних університетських звітах є матеріали про археологічні розкопки Я. Волошинського і списки знайдених предметів. Можливо, вони не досконали з погляду вимог тогочасної наукової статті, але ж це звіти університетському керівництву про відрядження (археологічні розкопки) вченого.

Так, упродовж 1857–1858 років до Музею надійшли переважно предмети, знайдені в курганах Таращанського повіту. У звіті за 1858 рік Я. Волошинський зауважив: «Из показанных выше новых приобретений, заслуживают внимания погребальные сосуды и другие предметы, найденные в прошлом году во время археологических исследований в курганах Таращанского уезда, из коих одни замечательны по своей редкости в странах наших; другие – по значению своему для археологии нашего края; а некоторые, наконец, по своему отличному сохранению» [30, арк. 29; 38, арк. 101, зв. – 102]. Далі він указав кількість експонатів у Музеї станом на кінець 1858 року: у відділі старожитностей налічувалося 1172, а у відділі красних мистецтв – 265, загалом – 1437 експонатів.

У річному звіті за 1859 рік Я. Волошинський не вказав конкретно, які експонати надійшли в Музей, а лише назвав цифри – придбано 34 предмети на суму 337 руб. 50 коп.; наприкінці року у відділі старожитностей було 1206 предметів, у відділі красних мистецтв – 265, загалом – 1471 [30, арк. 29]. Однак з музейної документації ми дізнаємося про деякі надходження в цей рік, а саме: було придбано масонські ордени й записано до інвентарної книги під № 1197–1202 [14, арк. 12]. З іншої справи довідуємося, що це приладдя масонського ордену («принадлежности Массонского ордена») було передано через проф. О. Ставровського поміщиком Петровським, який хотів отримати за них 10 руб. сріблом [15, арк. 12]. Цього самого року було придбано стародавню руську гривну («экземпляр древней русской гривны») від купця Барського за 15 руб. сріблом [15, арк. 14], а також пожертвовано університетським лектором англійської мови Сипнівським древній металевий предмет (у справі немає конкретних даних про нього) [14, арк. 5].

У 1860 році до Музею надійшло лише два експонати пожертвою: «Лекарь Иосиф Шкуратовский, бывший воспитанник Киевского университета, пожертвовал музею изящных искусств и древностей египетскую мумию с хорошо сохранившимся саркофагом, найденным Шкуратовским во время его путешествия по Египту в 1858–1859 годах и двух крокодилов (чучел)» [20, арк. 1]. Таким чином, до 1 січня 1861 року у відділі старожитностей налічувалося 1208 предметів, у відділі красних мистецтв – 265, загалом – 1473, на суму приблизно 10 тис. руб. [35, арк. 66, зв.; 39, арк. 104].

За період 1859–1861 років колекція Музею поповнилася таким ґрунтовним виданням, як «Портреты лиц, отличившихся заслугами и командовавших действующими частями в войне 1853, 1854, 1855 и 1856 годов», що виходило з 1858 по 1861 роки і включало 301 літографований портрет на китайському папері з грифом та з декількома рядками тексту на кожному аркуші. Портрети виконували на камені літографи: Бек, Бір, Васкетті, Гельферт, Гіллер, Жарков, Фернлунд, Френц та Шевальє; друкувалися в Санкт-Петербурзі в літографії редакції Російської військової хроніки під керівництвом художника Дарленга [15, арк. 1–11] <sup>3</sup>.

У річному звіті за 1861 рік зазначено, що в 1860 році в колекції Музею налічувалося 1473 предмети, а в 1861 році було придбано 26 пам'яток, і до 1862 року в колекції нараховувалося 1499 експонатів, за цінністю збірка оцінюється на суму 10 182 руб. [40, арк. 126].

До 1862 року належить цікавий документ, який свідчить про те, що в університетського керівництва з'явився інтерес і бажання придбати до Музею копії з пам'яток античності та середньовіччя. Рада Університету доручила проф. Чугаєвичу, який був відряджений на Всесвітню виставку в Лондон, «на которой по всей вероятности

будут выставлены образцы копий с древних памятников», «собрать сведения об упомянутом производстве, о ценах и способах доставки в Россию означенных копий» [12, арк. 1–1, зв.].

Протягом 1862–1863 років музейна збірка збагатилася цінним пожертвуванням від колезького асесора Климовича «из находок случившихся в 1857 и в настоящем 1862 годах, под его домом (напротив Десятинной церкви) и вблизи его: золотой перстень, такие-же серьги, костяная игла, глиняный шарик глазурованный с погремушкой внутри (неизвестного назначения), глиняный горшок (в коем хранилась большая часть вещей из находки 1857 г.), два маленькие глиняные сосудчики и некоторые другие предметы из описанных в Галлерее Киевских достопамятностей (Тетр. V. 1857) и в Киевском Телеграфе (1862, в Августе м-це)... пожертвование это записано в каталог Музея, по разряду древностей, под №№ 1235–1249» [11, арк. 1].

У річному звіті 1863 року Я. Волошинський зазначив, що «в Музее древностей и художеств к 1 январю 1863 года состояло на лицо: книг русских 12 названий, книг иностранных 26 названий; периодических изданий русских: 2 названия, рукописей иностранных 1 название, планов 8, рисунков 12, предметов, принадлежащих собственно к изящным искусствам и древностям, 1514 номеров. В течении 1863 года приобретено покупкою: книг иностранных 1 название, ценою на сумму 13 р., и предметов, принадлежащих к изящным искусствам и древностям 4 нумера ценою 27 рублей. Достопримечательнейшие из новых приобретений составляют два серебряные наволосника, найденные в окрестностях деревни Эмдчи Овручского уезда. В 1863 году убыли не было. За тем к 1-му январю 1864 года состоит на лицо: книг русских 12 названий ценою на сумму 443 р., книг иностранных 27 названий ценою на сумму 411 р., периодических изданий русских 2 названия ценою на сумму 50 р. 50 к., рукописей иностранных 1 название; планов 8 ценою на сумму 8 р., рисунков 12 ценою на сумму 15 р.; предметов, собственно принадлежащих к изящным искусствам и древностям, 1518 номеров ценою на сумму 10 234 рублей» [41, арк. 188–189, зв.].

У музейній практиці були випадки, коли експонати колекції висилали в інші міста. Так, у 1864 році Я. Волошинський відправив до Санкт-Петербурга в Археологічну комісію «старинную» грецьку вазу (у документі не виписано чітко, з якою метою), а отримав її назад А. Лінниченко тільки в 1866 році [7]. У В. Антоновича знаходимо згадування, напевно, про цю вазу: «Некоторые предметы из коллекции Музея древностей были сообщаемы разновременно разным лицам и учреждениям для научных целей: так, в 1866 году большая греческая росписная ваза была сообщена Императорской Археологической комиссии по ее просьбе» [1, с. 75].

У зв'язку зі скасуванням у 1863 році викладання рисунка, живопису й архітектури в Київському університеті (за новим університетським статутом), з 1864 року до Музею надходили переважно експонати університетських рисувального, живописного та архітектурного кабінетів (музеїв) [27, арк. 1]. Так, у рапорті від 4 липня 1864 року до Ради університету Я. Волошинський зазначив: «Честь имею донести Совету Университета, что согласно предписанию Совета от 11 июля за № 912, принят от профессора Деллена в мое заведывание наличности упраздненного живописного кабинета, числящиеся по каталогу произведения живописи, гравирования и скульптуры под №№ 1–1473 и 1519–2260, а по книге рисунков и эстампов, служащих руководством обучающимся искусству рисования, под №№ 1–506» [27, арк. 6]. Отже, до відділу красних мистецтв Музею надійшла солідна (як за кількістю, так і за якістю) колекція творів живопису, графіки та скульптури.

Варто коротко доповнити уявлення про Я. Волошинського-археолога. Він був більше відомий як висококласний нумізмат, знаменитими його працями є «Описание древних русских монет, принадлежавших Минц-кабинету имп. Университета Св. Владимира, из числа найденных близ Нежина в мае месяце 1852 г.» (К., 1853); «О добывании и научном значении кладов в Юго-Западном крае» (Киевлянин. – 1865. – № 93). На сторінках «Трудов Комиссии для описания губерний Киевского учебного округа за

1853 г.» учений надрукував опис утраченого для сьогоднішньої науки Ніжинського скарбу та ін. Про діяльність Я. Волошинського як археолога можна дізнатися з архівних звітів про археологічні розкопки та знахідки, музейної документації, де трапляються цікаві подробиці його практично-наукової праці. Одним з таких матеріалів є анкета Я. Волошинського, з питань якої стає зрозуміло, як описувати місце знахідки археологічної пам'ятки, у цьому випадку – у кургані. Анкета була складена з нагоди закупівлі для Музею дванадцяти срібних речей, поміж них – «малый обруч, кольцо и кусок цепки», знайдених рядовим Пилипом Шевченком біля с. Пекарі Черкаського повіту. Ознайомившись із археологічними пам'ятками, що надійшли на експертизу, Я. Волошинський написав: «Вместе с сим, долгом считаю присовокупить, что для суждения об археологическом значении сих вещей, желательно было-бы иметь более подробные сведения об обстоятельствах, сопровождавшим находку, а именно: в кургане-ли найдены ли вещи или на ровном месте; – вспахиваемом или не подвергавшимися вспашке, и на какой примерной глубине? Ежели в кургане то: 1) существовали этот курган отдельно, или входил в состав какой либо цепи или группы курганов? 2) Какая примерная величина кургана, и какая его форма: круглая-ли, с острым верхом, или с площадкою; – с малою-ли впадиною или большею выемкою по середине? 3) Не замечено-ли, при разрытии, внутреннего устройства кургана: не было-ли в нем следов в порядке уложенного камня или слоев истлевшего дерева, в виде лежней; – а также, не было-ли в нем кучи угля, золы, или (ежели почва черноземная) следов пережженного чернозема, в виде мелких кусков как-бы истлевшего красного кирпича? 4) Найдены-ли вещи в кургане при скелете или, вообще, при костях, и на какой примерно глубине: на одинаковой-ли высоте с уровнем земли или ниже ее? 5) Ежели означенные выше вещи найдены при костях, то не было-ли там еще других могильных остатков; а также, не было-ли при них металлического или глиняного сосуда? Ежели сосуд найден целым, то полезно было-бы приобрести его в том-же виде для Музея: в противном случае, желательно бы было иметь, по крайней мере, несколько от него кусков, для суждения о его форме, внешнем виде и составе материала. Наконец: 6) разрыт-ли курган совершенно, или только некоторая часть его?» [14, арк. 8–8, зв.]<sup>4</sup>. Цей невеликий архівний документ добре характеризує Я. Волошинського як діяльного археолога, який багато часу присвятив дослідженню курганів.

Загалом за той період, коли Музеєм завідував Я. Волошинський, збірка збільшилася на 274 археологічні пам'ятки [1, с. 71].

Суттєвим буде також питання фінансування Музею, а саме – скільки грошей виділялося на закупівлю експонатів і книг до спеціалізованої бібліотеки та утримання музейного служителя. Так, за штатом Університету Святого Володимира, на витрати для Музею було призначено 600 руб. на рік, платня музейного служителя (мається на увазі – помічника завідувача) за місяць – 40 руб. і на дріб'язкові витрати – 25 руб. за місяць [28, арк. 1–3]. Треба визнати, що фінансування було досить скромне.

Я. Волошинський багато часу віддавав поповненню бібліотеки Музею, серед придбаних книг на особливу увагу заслуговують такі видання: «Древности Босфора Киммерийского, хранящиеся в Императорском Музее Эрмитажа» (С.Пб., 1854, т. I–III, де третій том склали рисунки); дослідження князя Муравйова «Таврида» і «Ольвия»; «Всеобщая мифология» Трессана [1, с. 71–72; 25, арк. 1–2]; «Auserlesene Griechische Vasenbilder» Гергарда [1, с. 72]; «Histoire de la peinture sur verre en Europe» (Bruxelles, 1855, 1–8 Livraisons); «Die Künstler aller Zeiten und Völker» (1–2 Lief) Мюллера [26, арк. 7]; «Die Vorzüglichsten Gemälde der Konigl Gallerie in Dresden in photographischen Abbildungen, nach den Originalen her ausgegeben von Franz Hanfstaengl» (1861, XX hfte) [22, арк. 1]; багатотомне видання Вейса «Kostümkunde» [28, арк. 4–5]; «Записки Археологического общества» (т. 12–14) та ін. [28, арк. 8]. Інформація про придбання книжок до бібліотеки міститься переважно в музейній документації. Книжкового каталогу за період завідування Я. Волошинського, А. Лінниченка, як і попередників К. Лохвицького, О. Ставровського, не знайдено, і чи був він узагалі?!

Отже, укомплектовуючи музейну колекцію та бібліотеку, Я. Волошинський намагався здійснювати їх поповнення планово й надати колекції старожитностей суто наукового характеру.

Унаслідок нового університетського статуту 1863 року, за яким не передбачалося окремої посади завідувача Музею, цей обов'язок покладався на одного з викладачів історико-філологічного факультету. Радою Університету Святого Володимира завідування Музеєм старожитностей і красних мистецтв було доручено доценту кафедри всесвітньої літератури Андрію Івановичу Лінниченку (1822–1888) [6, с. 369–374; 52], який прийняв Музей від Я. Волошинського 21 січня 1865 року. На відміну від свого попередника, археолога, історика й нумізмата, він не був фахівцем, його завідування Музеєм переважно зводилося до хранительських функцій.

Перш ніж дослідити надходження до музейної колекції, важливо зазначити, що, за уставом університетів 1863 року, мусило бути тільки два музеї: Музей старожитностей і красних мистецтв та Музей монет і медалей. Як зазначалося вище, архітектурний, рисувальний та живописний кабінети (музеї) були скасовані, і переважна більшість їх експонатів почала надходити в Музей старожитностей і красних мистецтв ще за Я. Волошинського. Так, в архівному документі 1865 року зазначалося: «предметы находящиеся у г. Линниченка и показанные по систематическому каталогу рисовального кабинета с № 1 по 1473 и с № 1518 по 2260 оставить принадлежностью Музея изящных искусств и древностей. Но из них отобрать лучшие картины и эстампы и передать эскизтору для украшения Торжественной залы университета. – Гипсовые бюсты и проч. показанные по тому же каталогу с № 1474 по 1517 – находящиеся у г. Эскизтора передать библиотекарю университета для украшения залы библиотеки» [31, арк. 17, зв. – 18]. Таким чином, за період 1864–1865 років відділ красних мистецтв значною мірою збагатився творами образотворчого мистецтва.

У перший рік завідування А. Лінниченка для Музею було придбано «только одну серебряную вызолоченную неизвестно от какой посуды крышку, за 11 руб. 52 коп.» зі скарбу, знайденого селянином Наумчуком в с. Підгайці Луцького повіту при оранці землі [29, арк. 1–2]; а також срібну чашку «с пробитым дном, с ручкой, изображающей двухглавого орла и прочих вещей» зі скарбу (у справі не вказано, де й ким знайдено, до нього ще входило 35 монет 1537–1638 рр.) [29, арк. 8].

У 1867 році «помещик с. Дойбан Балтского уезда, отставной штабс-капитан Модест Маркович прислал Киевскому, Подольскому и Волынскому губернатору стрелу красной меди, из числа 7-ми таких же найденных между ребрами человеческого скелета вырытого при производстве земляных работ по Киево-Балтской дороге». Модест Маркович надіслав також опис місця своєї знахідки: «выписка из составленного Г. Марковичем описания найденных в человеческом скелете 7-ми стрел». Стріла була включена до музейної колекції [16, арк. 1–2].

У цьому самому році на експертизу до Університету надійшли від поліцмейстера Кам'янця-Подільського предмети, відібрані в різних людей через їхні політичні погляди. Ними «оказались две жестяные доски, в виде кирасы, с изображением: на одной польского герба, а на другой Богоматери и Св. Варвары», які було вирішено залишити в Музеї [16, арк. 4]. До колекції було придбано «сосуд в виде тыквы, найденный в числе других подобных вещей при раскопке канав в усадьбе Священника с. Антоновки Сквирского уезда Сикорского» [21, арк. 5] <sup>5</sup>.

У 1869 році до Ради Університету Святого Володимира звернулася вдова генерала Анна Михайлівна Раєвська із цікавою пропозицією. У листі вона зазначила, що є власницею колекції зліпків головних типів доісторичних знарядь, знайдених у Росії, і надіслала п'ятдесят таких копій у дар університетському Музею старожитностей, із позначенням матеріалу, типу, місця його знахідки чи купівлі або місця, де зберігається оригінал. У свою чергу А. Раєвська просила вислати декілька гіпсових розфарбованих зліпків знарядь, що зберігаються в Музеї, і перепровадила 15 крб сріблом. Університетське керівництво дозволило віддати музейні експонати майстрові

для зняття копій [19, арк. 1]. В. Антонович зазначав, що «наконец в 1869 году коллекция каменных орудий музея служила моделями для слепков, которыми обогатилась коллекция, составленная А. М. Раевскою» [1, с. 75].

У 1870 році на закупівлю до Музею надійшли археологічні пам'ятки від селянина Степана Безпаленка [17, арк. 5]. Він знайшов горщик зі стародавніми монетами та срібними речами. Ознайомившись зі знахідками, А. Лінниченко в рапорті до ректора Університету зауважив: «В исполнении предложенных от 22 августа 1870 г. за № 1422 и 2-го Августа 1871 г. за № 1344 имею честь донести Вашему Превосходительству, что препровожденные при предложении за № 1422, найденные на Стрижавских полях, в Таращанском уезде, три серебряные вещицы, названные пряжками, но составляющие собственно части украшений пояса, каковые имеются в нашем кабинете, две серебряные серьги с привесками и один серебряный же перстень [з камнем, уточнення в інших рапортах цієї справи. – О. С.] не составляют особенно замечательной редкости. Но принимая во внимание как относительную их древность, так и некоторую особенность формы серег, я полагал бы бесполезным приобрести эту находку, заключающую в себе 15 ½ золотников весу, для нашего кабинета изящных искусств и древностей, примерно рублей за пять» [17, арк. 20]. Університетське керівництво дало згоду на придбання цих предметів [17, арк. 22].

У звіті за 1871 рік зазначено: «В Музее древностей и художеств в течении 1871 года приобретенный и убыли не было. Затем к 1 января 1872 года состоит на лицо: книг русских 12 названий, на сумму 443 руб.; иностранных 27 названий, на сумму 411 руб.; периодических изданий русских 2 названия, на сумму 50 руб. 50 коп.; рукописей иностранных 1 название, планов 8, на сумму 8 руб.; рисунков 12, на сумму 15 руб. и предметов, собственно принадлежащих к искусствам и древностям 1552, на сумму 10.328 руб. 50 коп.» [36, арк. 144].

Це є основні матеріали з комплектування Музею А. Лінниченко, що містяться в музейній документації та університетських річних звітах.

До нашого часу зберігся цікавий архівний матеріал 1867 року, який засвідчує зацікавленість А. Лінниченка систематичним поповненням художнього відділу Музею з метою створення навчальної бази для викладання історії мистецтва. Цьому посприяли, по-перше, новий університетський статут 1863 року, що передбачав викладання теорії та історії мистецтва в системі гуманітарних дисциплін і створення університетських мистецтвознавчих кафедр при історико-філологічних факультетах <sup>6</sup>; по-друге, закордонне відрядження А. Лінниченка 1864 року, коли Університет відрядив його для ознайомлення й вивчення творів образотворчого мистецтва в музеях Німеччини, Італії та Франції [6, с. 372; 50, с. 10]. Безсумнівно, ці дві події пов'язані між собою, оскільки після прийняття статуту в багатьох університетах Російської імперії мистецтвознавча кафедра залишалася протягом тривалого часу вільною (на той час не було фахівців), і, можливо, університетське керівництво планувало надати А. Лінниченку посаду викладача історії мистецтва (така кафедра в Київському університеті була створена тільки в 1875 р.) [48].

У 1867 році, як засвідчують архівні матеріали, університетське начальство мало серйозні наміри придбати в Санкт-Петербурзької академії мистецтв зліпки з античної скульптури. Відповідаючи на один з листів від університетського правління із цього питання, Академія просила уточнити, що саме потрібно для Музею: «Вследствие отношения от 21-го Октября за № 3782 о желании приобрести для Университетского Музея копии скульптурных произведений разных художников, Правление Императорской Академии Художеств, имеет честь покорнейше просить Вас, Милостивый Государь, разъяснить: какие именно копии необходимы для Университетского Музея, т. е. из алебаstra, или рисунки с скульптурных произведений и какие именно, так как из значительной Академической коллекции, представляется затруднение сделать выбор без объяснения цели, для которой требуются копии скульптурных произведений» [8, арк. 5].

На цей запит Санкт-Петербурзької академії мистецтв А. Лінниченко в рапорті коротко описав, як він планував розширити відділ красних мистецтв Музею: «Предполагается на счет суммы, ежегодно ассигнуемой на содержание Музея изящных искусств образовать постепенно (в течение нескольких лет) музей или галлереею скульптурных произведений знаменитейших скульпторов-художников древних и новых времен (разумеется в копиях), так чтобы эта галлереея могла служить пособием при преподавании и изучении истории изящных искусств. Поэтому копии статуй требуется иметь в размере подлинников и из материала более прочного, чем простой гипс, т. е. из такой же композиции, из какой приготавливаются копии статуй, имеющих в берлинском, дрезденском, мюнхенском и друг. заграничных музеях. Формирование такой галлерееи предполагается начать с скульптуры древне-греческой, приобретая всякий год по несколько копий лучших произведений разных эпох греческой скульптуры. На счет суммы нынешнего (1867 г.) желательнее приобрести упомянутые копии следующих произведений (если возможно): 1) рельефов Селинунтских (подлинник в музее Палермском), а именно: Персей, отрывающий голову Медузе, и Геркулес, несущий связанных Керкопов. 2) Аполлона Тенейского (подлинник в Мюнхенской Глиптотеке). 3) Мраморных рельефов Самофракийских, – хранящихся в Лувре. 4) Мраморов Эгинских, – хранящихся в Мюнхенской глиптотеке, в реставрировке Торвальдсена (6 групп). 5) Торс Паллады Афины (Подлин. в дрезденском музее). 6) Дискометателя по Мирону, находящегося в Риме. 7) Аполлона, по всей вероятности художника Скопаса (Подлинник в Ватикане). 8) Афродиты Мелосской – в Лувре. 9) Так называемой Левкотей (Leucothea) – Мюнхенский. 10) Группы Лаокоона ватиканского» [8, арк. 5, зв.].

Як відомо, у ХІХ ст. копії з творів стародавньої пластики виконували важливу роль у роботі археологів та при комплектуванні спеціальних музеїв, де на зліпках було продемонстровано історію світової скульптури. Крім того, такі музеї гіпсових зліпків з античних скульптур, архітектурних деталей, копій живопису набули неабиякого навчального значення. У 50–60-х роках ХІХ ст. майже в кожному європейському університеті була кафедра археології з «лабораторією» – музеєм гіпсових зліпків. Також було створено мистецтвознавчі кафедри, де такі музеї слугували важливою навчальною базою.

На жаль, проект А. Лінниченка не був утілений у життя, тільки в 1867–1870 роках правління Київського університету зробило замовлення Санкт-Петербурзькій академії мистецтв лише на виготовлення гіпсових зліпків Дискоболів – Мірона, Венери Мілоської та трьох груп Лаокоона. Зліпки доїхали до Києва ушкодженими, але їх було відреставровано [8, арк. 9–10].

Показово, що в 1870-х роках постала потреба в поділі Музею Київського університету на дві самостійні установи: Музей старожитностей і Музей красних мистецтв. Цей час був позначений бурхливим розвитком історичної науки, диференціацією гуманітарних наук – відокремленням і подальшим розвитком дисциплін (археології, нумізматики, історії і теорії мистецтва тощо). Зауважимо, що вже в 1860-х роках серед археологів на Заході виразно виявилися дві течії у визначенні археології як науки. Одні дотримувалися погляду на археологію як науку, що має завдання вивчати пам'ятки тільки історичних часів, до того ж переважно художні. При такому розумінні археології як науки термін «археологія» став синонімом терміна «історія мистецтва». Тому наукові завдання археології були майже тотожні з науковими завданнями історії мистецтва. Проте водночас цілком визначилося й інше розуміння археології як науки про передісторичну та ранньоісторичну культуру людства. Я. Волошинський і В. Антонович поділяли цей погляд на археологію і намагалися комплектувати археологічну збірку університетського Музею пам'ятками саме цих періодів. В. Антонович із цього приводу писав: «Сильно развившееся в последнее время в археологии направление, в смысле занятия памятниками первобытными до-исторической эпохи, все более и более заставляло отступать на задний план прежний, господствовавший в этой науке,

взгляд, по которому археология признавалась наукою, задача которой состоит в исследовании вещественных памятников исторического быта разных народов. Исходя из этого последнего определения археологии, музей и носил в новом университетском уставе название музея древностей и изящных искусств; между тем, чем более указанный выше взгляд на археологию видоизменялся, тем труднее становилось соединить в одном музее и усиливать новыми приобретениями его коллекции и библиотеку, удовлетворяя в одно и то же время двум не совпадавшим уже друг с другом направлениям в науке» [1, с. 72–73]. Далі В. Антонович зазначив, що «двойственность эта была замечена историко-филологическим факультетом особенно наглядно во время приготовлений к третьему археологическому съезду, который должен был собраться в Киеве в 1874 году и при котором предполагалось устроить выставку древностей; в основании же последней конечно должна была лежать университетская коллекция. Желая облегчить задачу устройства предстоящей выставки, и, вместе с тем дать возможность музею свободно развиваться как и в том, так и в другом отношении, историко-филологический факультет ходатайствовал перед Советом университета о преобразовании музея в том смысле, чтобы имеющиеся коллекции, а вместе с тем, и сумму, назначенную для содержания музея, разделить на два отдельные учреждения: Музей древностей в точном смысле слова и Музей изящных искусств» [1, с. 72–73].

Отже, у 1873 році Музей був розділений на дві інституції, де хранителем Музею старожитностей університетське керівництво призначило професора кафедри російської історії В. Антоновича, у розпорядженні А. Лінниченка було залишено Музей красних мистецтв. Завідувачам доручалося розподілити між обома установами археологічну й художню колекції [див.: Додаток]. Із заміщенням мистецтвознавчої кафедри П. Павловим у 1875 році Музей красних мистецтв перейшов у його завідування [42, с. 77].

Університет Святого Володимира займався широкою просвітницькою діяльністю, і університетські колекції відігравали важливу роль у цьому. Вони стали першими музеями в м. Києві і, головне, були доступні для огляду публіки з перших років існування Університету. Цікавими для нас є правила відвідування музеїв публікою, зокрема, що були надруковані в «Университетских известиях» за 1869 рік: «1) Учебно-вспомогательные учреждения Университета Св. Владимира как-то: кабинеты и оранжереи, открыты для публики по четвергам от 3 до 5 часов зимою, от 3 до 6 часов летом, за исключением вакационного времени. 2) Во время посещения публикою вышеозначенных учреждений, в них находятся консерваторы или лаборанты, а в оранжереях – садовник. 3) Для наблюдения за целостию предметов, по назначению эскутора, в каждой комнате находится один служитель. Независимо от сего, на профессорском крыльце должен находиться, в день для открытия кабинетов, университетский швейцар, как для указания публике, где помещаются кабинеты, так равно и для наблюдения за верхнею одеждою публики. 4) Если в назначенный для посещения публикою день, в кабинетах или оранжереях будут производиться работы, то профессор в праве не допускать публику, заявив об этом объявлением, прибитым к дверям кабинета» [51, с. 33].

Підсумовуючи вищесказане, доходимо висновку, що специфіка й норми музейної роботи, які закладалися в університетських музеях в ХІХ ст., багато в чому залишаються незмінними і нині, що підтверджують архівні матеріали. Історія музейної справи в Україні має свої славні традиції та імена. Сьогодні є всі умови для глибокого й усебічного аналізу попередніх надбань у музейній справі, повернення забутих імен, серед них – Я. Волошинський і А. Лінниченко. Це необхідно для об'єктивного висвітлення історії музейництва в Україні.

Додаток [46, арк. 7]

### Рапорт В. Антоновича до історико-філологічного факультету

Совет университета Св. Владимира, предложением от 7-го декабря 1872 года за № 1694, поручил мне принять от Андрея Ивановича Линниченка древности, находящиеся в университетском музее изящных искусств и древностей, занявшись приемом указанных предметов, я подробно ознакомился с составом музея, и по соглашению с А. И. Линниченком, я осмеливаюсь представить на усмотрение факультета следующие соображения:

Как по составу своему, так и по цели для которой музей назначен в качестве учебно-вспомогательного учреждения – он имеет двойственный характер: предметы, хранящиеся в музее, составляют две разнородные группы, лишенные тесной между собой связи: одна из этих групп состоит из предметов, которые представляют довольно богатый материал для изучения археологии вообще и русской в особенности; предметы эти собраны главным образом при раскопках курганов и при исследовании древних памятников по преимуществу в г. Киеве и в юго-западном крае. Этот отдел музея может служить в значительной степени полезным пособием при специальном занятии русской историей и археологией.

Другая группа предметов, хранящихся в музее, состоит из произведений искусств и ремесел относящихся к всевозможным народам и к весьма разнообразным эпохам: предметы эти, случайно попавшие в музей представляют довольно неполную и бесвязную коллекцию редкостей и лишены всякого исторического и археологического интереса, хотя и могут представлять интерес при изучении истории изящных искусств, как пособие при кафедре этого предмета.

При совместном хранении в одном музее обе группы взаимно заслоняют друг друга и представляют значительное неудобство для хранителя. Последний, смотря по своей специальности, необходимо сосредоточить свое внимание на одной только группе предметов, будет стараться исключительно ее только пополнять, располагать по рубрикам известной научной классификации и знакомить студентов с научным значением предметов, входящих в его состав, на другую же группу будет смотреть как на лишнее бремя, не будет иметь ни желанья ни необходимых сведений специальных как для ее пополнения и группировки, так и для демонстраций в практических занятиях со студентами.

Вследствии этих соображений я осмеливаюсь войти в факультет с предложением не найдет-ли факультет удобным разделить предметы, хранящиеся в музее, по их значению научному на две части, поручив заведывание каждой из этих отдельному лицу, при чем отдел искусств мог-бы, с большею, по моему мнению, пользою, быть присоединен к существующему отдельному музею живописи и скульптуры. Средства, отпускаемые на музей, могли-бы также быть разделены поровну в распоряжение обоих хранителей, при чем каждый из них имел-бы возможность, при банке специальных познаний, успешно дополнять и обогащать, доставшиеся на его долю отдел музея. 1873 г. октябрь 20. Доцент Владимир Антонович.

---

<sup>1</sup> «Хранитель минц-кабинета и заведующий музеем изящных искусств и древностей Надворный Советник Яков Волошинский. Волынской губернии из дворян. 32 лет. Р.-К. испов. Женат. В должности хранителя Минц каб. с 28 мая 1852 в должности заведующего музеем с 24 апреля 1854. В ун-те Св. Влад. (где и учился) кандидат прав. Жалованье 500 р. Столовых 200 р. из штатных сумм ун-та. Квартирных не получает и квартирою не пользуется» [див.: ДАК. – Ф. 16 : Университет Св. Владимира, оп. 465, спр. 107, арк. 88].

<sup>2</sup> Приложение к отчету университета за 1855 год // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 106, арк. 49. У цієї справі є також опис археологічних предметів, знайдених у маєтку.

<sup>3</sup> За архівними документами, куплено зошити з № 13 по № 24; з № 33 по № 44.

<sup>4</sup> На жаль, університетське керівництво відмовилося придбати запропоновані П. Шевченком срібні археологічні пам'ятки.

<sup>5</sup> У цій справі (арк. 10) є також відомості про віднайдену пушку на горі в Чигирині.

<sup>6</sup> У 1860-х роках пробудився належний інтерес до мистецтвознавства, і стала можливою розробка її як самостійної наукової дисципліни.

1. Антонович В. Б. Музей древностей // Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. – К. : Тип. Ун-та Св. Владимира, 1884. – С. 60–76.
2. Биографический словарь профессоров и преподавателей Императорского Университета Св. Владимира (1834–1884) / сост. и издан под ред. проф. В. С. Иконникова. – К. : Тип. Имп. Ун-та Св. Владимира, 1884. – 816 с.
3. Данилевич В. Проф. В. Б. Антонович та Археологічний Музей І. Н. О. – К., 1928.
4. Именной список чиновникам и Преподавателям Университета Св. Владимира за 1855 год // ДАК. – Ф. 16 : Университет Св. Владимира, оп. 465, спр. 107 : Приложение к отчету университета за 1855 г., 101 арк.
5. Инвентарная книжка. Музей древностей. 1896–1902 гг. // ІА НАН України. – Ф. 13, спр. 94, 196 арк.
6. Линниченко, Андрей Иванович // Биографический словарь профессоров и преподавателей Университета Св. Владимира (1834–1884) / под ред. В. С. Иконникова. – К., 1884. – С. 369–374.
7. О выписке греческой вазы в археологическую комиссию. Нач. в мае 1864 г. – кон. 15 октября 1866 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 303, спр. 145, 9 арк.
8. О выписке для музея изящных искусств и древностей Университета копий скульптурных произведений. Нач. 14 октября 1867 г. – кон. 13 мая 1870 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 402, спр. 175, 74 арк.
9. О командировании Заведующего Музеем изящных искусств и древностей и хранителя Минц-Кабинета Волошинского в Таращанский уезд для исследования курганов. Нач. 24 июня 1857 г. – кон. 10 октября 1857 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 393, спр. 158, 8 арк.
10. О передаче Музея изящных искусств и древностей Профессором Ставровским хранителю Минц-Кабинета Волошинскому. Нач. 24 апреля 1854 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 293, спр. 61, 8 арк.
11. О пожертвованиях в пользу Музея древностей. Нач. 21 декабря 1862 г. – кон. 23 мая 1863 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 302, спр. 13, 5 арк.
12. О поручении Г. Чугаевичу приобрести на Лондонской выставке некоторые предметы для Музея древностей. Нач. 19 апреля 1862 г. – кон. 5 мая 1862 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 301, спр. 86, 5 арк.
13. О поручении заведывания Минц Кабинетом и Музеем Изыщных искусств и древностей Университета Св. Владимира Помощнику Библиотекаря Мокршанскому, по случаю командировки заведывающего оным Волошинского. Нач. 25 августа 1855 г. – кон. 22 сентября 1855 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 483, спр. 305, 3 арк.
14. О приобретении вещей для Музея изящных искусств и древностей. Нач. 24 февраля 1858 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 297, спр. 51.
15. О приобретении вещей для Музея изящных искусств и древностей; здесь же к Военной хронике. Нач. 3 января 1859 г. – кон. 14 августа 1859 года // ДАК. – Ф. 16, оп. 298, спр. 24, 15 арк.
16. О приобретениях для кабинета изящных искусств и древностей. 1867 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 306, спр. 264, 5 арк.
17. О приобретениях для минц Кабинета и Музея Изыщных Искусств и древностей. Нач. 10 июня 1870 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 309, спр. 101.
18. О приобретении для Музея изящных искусств портретов лиц, отличившихся заслугами и командовавших действующими частями в войне 1853, 1854, 1855 и 1856 годах. Нач. 7 марта 1859 г. – кон. 19 мая 1862 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 395, спр. 115, 28 арк.
19. О приобретениях для Университетского Музея изящных искусств и древностей. Нач. 21 октября 1869 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 308, спр. 163, 3 арк.
20. О приобретениях зоологического кабинета и Музея древностей. Нач. 20 мая 1860 – кон. 1 декабря 1860 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 289, спр. 124, 16 арк.

21. О приобретениях и пожертвованиях для Кабинета Изыщных Искусств и древностей. Нач. 7 июня 1867 г. – кон. сентября 1867 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 306, спр. 285, 10 арк.
22. О приобретении книг для Минц Кабинета и Музея Древностей. Нач. 12 мая 1862 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 301, спр. 104, 2 арк.
23. О приобретении некоторых предметов для Музея Изыщных Искусств и Древностей. Нач. 4 января 1854 г. – кон. 25 января 1855 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 293, спр. 2.
24. О приобретении некоторых предметов для Музея Изыщных искусств и Древностей. Нач. 11 января 1855 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 294, спр. 18, 15 арк.
25. О приобретении предметов для Музея древностей и Минц Кабинета. Нач. 31 января 1857 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 296, спр. 25, 19 арк.
26. О приобретении предметов для Музея изыщных искусств и древностей. Нач. 9 марта 1856 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 295, спр. 55, 7 арк.
27. О присоединении музея изыщных искусств к музею древностей и об упразднении архитектурного класса и живописной школы. Нач. в мае 1864 года. – кон. 1 марта 1865 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 303, спр. 133, 11 арк.
28. О расходах по Музею Изыщных искусств и древностей и о производстве жалованья служителю при сем Музее. Нач. 8 января 1863 г. – кон. 30 апреля 1864 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 398, спр. 13, 8 арк.
29. О расходах по Музею Изыщных искусств и древностей при Университете Св. Владимира. Нач. 19 января 1865 г. – кон. 14 марта 1866 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 400, спр. 41, 13 арк.
30. О составлении годового отчета. Нач. 12 ноября 1859 г. – кон. 8 декабря 1859 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 475, спр. 37, 69 арк.
31. О имуществе упраздненного в Университете Св. Владимира рисовального кабинета. Нач. 16 марта 1865 г. – кон. 18 декабря 1865 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 400, спр. 81, 86 арк.
32. Отчет университета за 1854 год // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 101, 258 арк.
33. Отчет университета за 1855 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 105, 203 арк.
34. Отчет университета за 1857 год // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 115, 221 арк.
35. Отчет университета за 1859/1860 учебный год // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 127, 202 арк.
36. Отчет университета за 1871 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 469, спр. 139.
37. Отчет университета Св. Владимира за 1856 гражданский год // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 112, 234 арк.
38. Отчет университета Св. Владимира за 1859 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 121, 146 арк.
39. Отчет по университету Св. Владимира за 1860 год // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 128, 169 арк.
40. Отчет по университету Св. Владимира за 1861 г. // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 131, 2 арк.
41. Отчет по университету Св. Владимира за 1863 год // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 139, 225 арк.
42. Павлов П. В. проф. Музей изыщных искусств // Историко-статистические записки об ученых и учебно-вспомогательных учреждениях Императорского Университета Св. Владимира / изд. под ред. ордин. проф. В. С. Иконникова. – К. : Тип. Ун-та Св. Владимира, 1884. – С. 77.
43. Приложение к отчету университета за 1855 год // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 106, 115 арк.
44. Приложение к отчету за 1856 год // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 113, 60 арк.
45. Приложение к отчету университета за 1857 год // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 116, 106 арк.
46. Рапорт В. Антоновича до историко-філологічного факультету // ДАК. – Ф. 16, оп. 311, спр. 167 : О поручении кабинета изыщных искусств и древностей в заведывание доценту Антоновичу, 17 ноября 1872 г., 17 арк.
47. *Сторчай О.* Микола Іванович Петров і Київський церковно-археологічний музей // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць / редкол. : А. Чебікін (голова) та ін. – К. : СПД Пугачов О. В., 2007. – Вип. 8. – С. 359–369.
48. *Сторчай О. В.* Мистецька освіта в Київському університеті (1834–1924) : монографія / О. В. Сторчай ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К. : Щек, 2009. – 335 с.
49. *Сторчай О.* Олексій Ставровський і Музей старожитностей Київського університету Св. Володимира: 1838–1854 рр. // АНТ : вісник археології, мистецтва, культурної антропології. – К. : Тов «Задруга», 2009–2010. – Вип. 22–24. – С. 83–91.
50. Университетские известия. – К., 1864. – № 11/12. – С. 10.
51. Университетские известия. – К., 1869. – № 7. – С. 33: Офиц. часть.
52. Формулярный список Андрея Ивановича Линниченко // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 4750, арк. 154, зв. – 161; спр. 4752, арк. 147–169; спр. 4757, арк. 189–193.

53. Формулярный список Якова Яковича Волошинского // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, т. 2, спр. 4751, арк. 303, зв. – 310.
54. Формулярный список Якова Яковича Волошинского // ДАК. – Ф. 16, оп. 465, спр. 4755, арк. 88, зв. – 90; арк. 183 а, зв. – 196.
55. *Шульгин В. Я.* История университета Св. Владимира. – С.Пб. : Тип. Ромина и Ком., 1860. – 230 с.

### Список скорочень

ДАК – Державний архів м. Києва

ІА НАН України – Інститут археології Національної академії наук України

### SUMMARY

The history of museum affairs development in Ukraine, particularly in Kyiv, has its glorious traditions and names, and today there are all conditions for a deep and thorough analysis of all that has been achieved in this area, and for the return of the lost names. The article covers the history of functioning of the University Museum of Antiquities at the University of Kyiv over the period of superintendence by Ya. Voloshynskyi and A. Linychenko (1854–1873). The paper also devotes much attention to the University museum collection's acquisition in accordance to archival materials which measurably permitted reconstructing this collection. This, in turn, will help to determine the origin of every museum piece in the modern museum collections in Kyiv.

The completing of the museum has been carried out in different ways: from the contributions of the university museums and classrooms, from donations and purchases of individual men and from contributions of various institutions. Before 1842 the museum was named the Museum of Antiquities, later it was called the Museum of Fine Arts and Antiquities. In 1873 the museum was divided into two separate institutions – the Museum of Fine Arts led by A. Linychenko and the Museum of Antiquities headed by V. Antonovych. The Münzkabinett (numismatic hall) was added to the Museum of Antiquities. Since the opening of the Art Theory and History Department in 1875 P. Pavlov has become its head.

The Museum of Antiquities at the University of Kyiv was founded in 1836 due to the efforts of *the Provisional Committee for Research and Preservation of Antiquities*. Kindrat Lokhvytskyi became the first head of the Museum. During the period of his superintendence (1836–1838), a small archaeological collection was gathered. In 1838, the Museum was entrusted to Olexii Stavrovskyi. Over his sixteen years of superintendence of the museum (1838–1854), the museum collection has been replenished by 898 museum pieces and most of them have had a significant scientific value. Since April 1854, the Museum management was committed to Yakiv Voloshynskyi (1821–1875), a curator of numismatic hall, historian, archaeologist and numismatist and alumnus of the University of St. Volodymyr who has been in charge of the Museum till February 1865. During his period of command, the collection has increased up to 274 archaeological monuments. Engaged in completing the museum's collection and a library, Ya. Voloshynskyi attempted to supplement them according to a definite plan and provide a collection of antiquities with a purely scientific status.

As a result of the new university charter in 1863 which stipulated no separate position of the head of the Museum, this duty was entrusted to one of the teachers of History and Philology. The Council of the University of St. Volodymyr entitled the supervision over the Museum of Antiquities and Fine Arts to Andrii Linychenko (1822–1888), an associate professor of the World Literature Department. He took over the museum from Ya. Voloshynskyi on January 21, 1865. Unlike his predecessor who was an archaeologist, historian and numismatist A. Linychenko was not an expert – his management of the Museum mainly has come to curator's functions. The Museum and the Library were replenished with new museum pieces though it was not as intense as during the management of Ya. Voloshynskyi.

In summary of the article one can conclude that the basic traditions and trends of museum affairs (cultural, educational, research, exhibition as well as archival, preservative, restoration, publishing, pertinent to acquisition and cataloguing of the collection) were engendered at the museums of institutions of higher education in Kyiv in the XIXth century, particularly at the museums of the University of St. Volodymyr, specifically the Museum of Antiquities. This specificity and museum work standards that were laid in the university museums in the XIXth century remain largely unchanged till now and it is proved by the archival materials which are introduced into scientific circulation.

**Keywords:** Museum of Antiquities, University of Kyiv, Ya. Voloshynskyi, A. Linnychenko.

**Олена Ковальчук  
(Київ)**

### **ЖИВОПИСНА ПРОГРАМА ОБРАЗНОЇ ДІЄВОСТІ АНАТОЛІЯ ПЕТРИЦЬКОГО**

У статті розглянуто початкові етапи розвитку творчої діяльності Анатолія Петрицького в українському музичному театрі 1920-х років. Авторка порушує питання відпрацювання нової художньої парадигми сценографічного простору та посилення ролі індивідуальної мистецької концепції сценографа в загальному контексті режисерського задуму.

**Ключові слова:** А. Петрицький, Лесь Курбас, конструктивістська сценографія в українському музичному театрі 1920-х років.

В статье рассмотрено начальное этапы развития творчества Анатолия Петрицкого в украинском музыкальном театре 1920-х годов. Автор поднимает вопросы выработки новой художественной парадигмы сценографического пространства и усиления роли индивидуальной художественной концепции сценографа в общем контексте режиссерского замысла.

**Ключевые слова:** А. Петрицкий, Лесь Курбас, конструктивистская сценография в украинском музыкальном театре 1920-х годов.

The paper deals with the initial stages of Anatoliy Petrytskyi's creative activity in the 1920s Ukrainian musical theatre. The author raises the question about elaboration of a new artistic paradigm of scenographic space and intensification of role of an individual artistic concept of theatre set designer in the general context of the stage director's message.

**Keywords:** A. Petrytskyi, Les Kurbas, constructivist theatre set design in the 1920s Ukrainian musical theatre.

Анатолій Петрицький – знакова постать в українській сценографії, у творчій долі котрого позначилися всі гострі, конфліктні політичні та культурні процеси вітчизняного мистецтва ХХ ст.

Творча доля цього художника була позначена Театром. Його особистість висвічується в театральній історії зразками кольорово-яскравої образності, невгамовною фантазією, проявами людської самобутності та активним темпераментом. Він сфокусував у своїй творчості традиції та новаторство, бо завжди виступав «яскравою, цілісною, ні на кого не схожою людиною [...]». Він був не наслідувачем, а творцем, він був з тих, хто прокладає для мистецтва нові неторовані шляхи. Його творчість сповнена революційного бунтівного духу. Він сміливо ламав канони і догми, створював свою правду і власні формули краси», – скаже про нього художник Василь Бородай [4, с. 8].

В історії образотворчого мистецтва Анатолій Петрицький залишиться насамперед художником театру. Саме театр стане царинною формування його творчої виразності, тим

середовищем, де сформується його талант, змішаються в активному, дієвому поєднанні його безмежна фантазія, любов до колористичної емоційності та творча винахідливість.

Театри малих форм «Гротеск» і «Дім інтермедій» – перші його театральні адреси. Це були невеликі приміщення, обмежені технічні й художні можливості, але все це не тільки не стримувало, а навпаки, стимулювало стихійність його природи, схильність до фантазії, тяжіння до внутрішньої свободи й розкутості. Він робив свою справу з великим задоволенням колориста, з відчуттям внутрішньої вільної людини, яка може змішувати кольори та образи, схоплені на вулиці, в цирку, в кіно, у кращих зразках західного класичного або авангардного мистецтва. Художник учився, оформлюючи вистави великих і малих форм, а також розписував завіси та розмальовував фойє театральних приміщень і клубів.

Утім, справжнє розуміння театру, дійсне осягнення таємниць художньо-професійної майстерності почнеться для Петрицького у співпраці з «Молодим театром» Леся Курбаса. Запропонована режисером репертуарна програма стане щаблями творчого зростання Петрицького, його справжньою школою театального досвіду. Разом із Лесем Курбасом митець «проробив у “Молодому театрі” всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі» [2, с. 12]. Саме тут відкриється його «рідкісне обдаровання переводити побутові сцени в план образних узагальнень» [6, с. 26]. Разом з режисером назавжди зрозуміє глибинну сутність справжньої захоплюючої театралізації, вміння вільно і творчо активно грати, створювати образність, що існує в дієвому органічному зв'язку з пластичним задумом режисера та акторським буттям у просторі, відчує роль художника як творчого інтерпретатора сценічного простору у виставі.

У спектаклях кінця 1910-х – початку 1920-х років він співпрацював з Лесем Курбасом в Українській музичній драмі. Працювали над двома творами М. Лисенка – «Утоплена» (прем'єра відбулася 28 липня 1919 року) та «Тарас Бульба».

У лисенківській виставі сценографію вирішували живописними засобами, але досить узагальнено та умовно. З художниками дореволюційного театру, які завжди ретельно відтворювали національний побут і костюми, Петрицького єднав лише живопис. Основні підходи до нової образності були кардинально відмінними, навіть протилежними. Митець узагальнював образ, передаючи національний колорит яскравим символом, барвистим штрихом, образним натяком.

А. Петрицький, виявляючи свою безмежну закоханість в українську природу, не відтворював її у життєподібних образах. Він поетизував, надихав образними перетвореннями, зрощеними на глибокому розумінні музичного й драматургічного матеріалу, тому в нього «і розлогі дерева, і хатки, і вся вулиця мали якийсь фантастичний вигляд. Верби, вишні й молоді тополі здавались якимись химерними, казковими, а вся широка декораційна картина вражала несподіваним поєднанням ніжно-бузкових, рожево-білих, сріблясто-синіх та яскраво-зелених барв та відтінків» [1, с. 49].

У постановці монументальної опери «Тарас Бульба» М. Лисенка Лесь Курбас прагнув створити героїчну музично-сценічну фреску. За спогадами Петрицького, «Курбас хотів наголосити у виставі саме героїчну тему опери, співзвучну героїчному революційному часові, намагався обминути побутові деталі твору і змалювати емоційно-романтичними барвами могутні образи гоголівських запорожців. Узагальнено-образне режисерське рішення мало поєднуватись з історично достовірними костюмами і колоритними живописними декораційними деталями» [5, с. 105].

Ескізи костюмів (Тарас Бульба, Остап, запорозькі козаки) яскраво свідчать про те, що художник прагнув «обминути побутові деталі твору», знайти можливість «змалювати емоційно-романтичними барвами могутні образи гоголівських запорожців». У першому зверненні А. Петрицького до «Тараса Бульби» художник сміливо і творчо зреалізував глибокі знання з історії Запорізької Січі, її устрою та звичаїв. Працюючи над образами, він вивчив твори давньоукраїнського монументального живопису, вільно апелював до кольорової декоративності козацьких портретів XVII–XVIII ст. і виявив знання філософських змістів народної тематики «Козак Мамай». В ескізах

художника був колір, виявилася природна музичність і тяжіння до мови монументальних образів. Сценограф передавав зображення мінімальними засобами, добираючи деталі й залишаючи лише найхарактерніші риси, у чому відчувався вплив тогочасних тенденцій розвитку монументального мистецтва. Денікінська облога Києва завадила прем'єрі; декорації були брутально знищені. Невеликий епізод з виставами на київській сцені Державної української музичної драми з пошуками її режисера та художника свідчить про шлях реформування традиційного ілюстративного оформлення декоративної живописності в напрямку образної узагальненості, що в той час значною мірою відповідало і національному менталітету, і музичному матеріалу, над яким працювали постановники.

З початку 1920-х років знову відбувається крутий віраж долі: художник їде в Москву і вступає до ВХУТЕМАСу. Його цікавить конструктивізм і мистецько-театральна палітра столичного культурного середовища: виставки, художні угруповання, мистецькі диспути, маніфести й декларації, театральний конструктивізм Вс. Мейерхольда, сценічні пошуки О. Таїрова та Є. Вахтангова, психологізм МХАТу.

Опинившись у середовищі революційно-сміливого «лівого» мистецтва, Петрицький придивляється до сучасників, відпрацьовує і синтезує свій власний стиль. Художник шукає і втілює в образних формах жорсткі, лаконічно вибухові ритми свого часу. Залишаючись станковим живописцем, він навчається по-новому сприймати пластику звільненого від ілюзорності тривимірного простору сцени, відчуває смак до ігрових ритмів архітектури та сценічного предмета, приборкує колір, залучає на сцену новітню техніку і можливості дизайнерських технологій. Його живописна енергія та напруга випліскуються в майже язичницьких ритмах і кольорах костюмів. Він веде активне мистецьке життя, працює в театрах, оформлює вистави, займається станковим живописом, готує персональну виставку, створює фантастичні, сповнені настроєм та духом первинних ритмів строї до балету М. Мордкіна «Нур і Анітра», оформлює вистави «Дух землі» Ф. Ведекінда в опері С. Зіміна (режисер В. Махновський), працює в Камерному театрі над «Тристаном та Ізольдою» Р. Вагнера в постановці К. Голейзовського.

У 1925 році А. Петрицький повертається в Україну освіченою, творчо розкутою особистістю з великим мистецьким досвідом; він сповнений новими ідеями та запалом сміливого експериментатора. Центральним майданчиком художньої вольності митець обирає Харківську державну українську оперу. Тут збирається активний творчий колектив, спроможний іти в ногу з найлівішими течіями в мистецтві сцени. З Москви та Ленінграда до Харкова приїздять режисери Й. Лапицький, М. Смолич, сюди запрошують балетмейстера К. Голейзовського. Випадкова зустріч дасть змогу А. Петрицькому залучити до співпраці М. Фореггера.

Запрошені режисери прагнули реформування оперного сценічного мистецтва, яке заскніло в штампах і трафаретних традиціях. Для них музична вистава – це не лише вокальний спів, не тільки вибудова мізансцен, де соліст і масовка виступають у освячених часом композиціях на тлі живописних «картин», але чудовий театральний світ з власною неповторною образною мовою та засобами виразності, здатний перебудуватися в активний, сучасний за своїми сценічними формами режисерський театр. Постановників підтримували художники (у театрі крім А. Петрицького активно працював О. Хвостенко-Хвостов), співаки, талановита мистецька молодь. Обговорювалися плани запрошень на різні постановки зовсім несхожих режисерів, щоб кожна прем'єра в ідеалі була свіжим і несподіваним фактом культурно-мистецького життя.

Незважаючи на власну молодість, А. Петрицький 1920-х років – це вже вагома творча особистість, із самостійним уявленням про мистецтво, з чіткою позицією художника театру, яким розумінням потенційних можливостей та ролі сценографії у виставі. Конструктивізм А. Петрицького певною мірою відрізнявся від того, що можна було побачити на московських виставах. Ще 1929 року мистецтвознавець Василь Хмурій висловив думку про те, що художник у своїх виставах адаптував традиційно жи-

вописне оформлення українського музичного театру до форм конструктивізму, умовно кажучи, «переклав» їх українською мовою, і тому на початкових етапах обирав компромісні варіанти (особливо якщо це стосувалося української тематики п'єс)» [7, с. 7].

Сценограф, користуючись термінологією Леся Курбаса, перевілював реальність за допомогою конструкцій, але використовував як традиційно українські, так і нові фактури. Він експериментував з обертовими сценами, з освітленням, шукав відповідності новим ритмам та ідеям свого часу, але залишався глибоко національним художником за своїм світовідчуттям, за мовою емоційно-кольорової палітри, завжди піднесено яскравої. «В живописі його на перший план виступає вихованець передових європейських шкіл, у театральних роботах – глибокий знавець чар українського старовинного мистецтва поруч із європейського рівня техніком. [...] Проте в загальному підході до театального оформлення він ніколи не підносив конструктивний принцип до самоцілі, а щоразу в розв'язанні того або іншого завдання виходив з конкретних даних і реальних можливостей та інтерпретаційних ресурсів театру» [7, с. 12].

Збережено чимало свідчень про співпрацю А. Петрицького з режисерами і театральними цехами. З останніми він був вимогливим, але завжди відкритим для спілкування на тему «як це зробити», «де знайти матеріали» або «чим можна замінити», не втрачаючи фактора образного впливу. Із режисерами він завжди відкривався для співробітництва, був готовий «підтягнути» будь-кого з колег, якщо бачив його творчу слабину, висловлюючи на репетиціях суто режисерські поради, але нерідко, захоплюючись чиеюсь талановитістю, ладен був корегувати, вносити зміни, вдосконалювати власне мистецьке рішення.

В опері «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, що відкривала харківський сезон (режисер-постановник М. Боголюбов, диригент Л. Штейнберг, 1925) художник сміливо йшов на експеримент, презентуючи театральні дива, які місцева культурна еліта ще не бачила: «Злітала вгору завіса – і перед спантеличеним глядачем поставала сцена, вся в білому, посередині якої стояло велике дзеркало з написом “річка Псел”, ліворуч – чотири жердини, вкриті очеретом з красномовною вивіскою “Корчма”, праворуч – шибениця з прив'язаною мотузкою червоною кулею, що мала зображати вишневе дерево. Все це було надзвичайно оригінально, органічно, умовно» [5, с. 13].

Головний ігровий елемент конструкції – збудовані дерев'яні декорації. Петрицький обирає дві головні фактури – полотно і дерево (справжні, не бутафорські!) матеріали, які є сутністю культурного побуту селянської України, органікою її свідомого та підсвідомого. Вражають швидкий вплив на глядача, миттєве встановлення ментальної спорідненості. Задля розбавлення фактурної одноманітності додатково вводяться емоційно-образні включення інших фактурних нюансів – холоднувата дзеркальна поверхня (річка Псел) супроводжується текстовим поясненням. Далі – повороти сценічного кола, нечисленні зміни антуражу, і перед глядачем миттєво постають кузня, шинок, хата Черевика. Усі нюанси і деталі сценічного простору працювали точно, виразно, у гротесковому жанровому ключі. Крім запропонованого художником синтезу конструктивізму та по-новому сприйнятої шкали національної живописності, у виставі активно працювало освітлення: «динаміку сцени з галасливою і строкатою ярмарковою юрбою посилювало світло прожекторів, що ширяло по сцені. Це був цілковитий розрив зі старими прийомами оформлення оперної вистави. Під рукою художника конструктивістські елементи оформлення “Сорочинського ярмарку” перетворювалися на яскраве мальовниче театральне видовище, від якого, за свідченням багатьох рецензентів, “очей не відведеш”» [2, с. 44].

Пов'язавши фактуру деревини з білим полотном, сценограф переносить живописний акцент на костюм, точно розрахувавши при цьому зоровий ефект від його взаємодії з оформленням. На сліпучо-білому тлі полотняного задника та куліс і легких дерев'яних конструкцій ефектно вирізнялися барвисті театралізовані костюми й мальовничі бутафорські деталі. Цей ефект одразу відчула критика, підкресливши, що «чудові костюми, зшиті за талановитими ескізами Петрицького, разом з чудовою

бутафорією (тварин, птахів і речей), надають такої краси зовнішньому бокові вистави, що і очей не відведеш від них» [5, с. 139]. Додамо ще, що продумана в деталях композиція та гарячі тони костюмів персонажів «давали змогу розгорнути плеяду карикатурних, комічних, наївно-милих та безкінечно жартівливих типів на тлі ліричної гоголівської України» [3, с. 265]. Опера вимагала видовища й художник сміливо та безоглядно його зіграв.

Анатолій Петрицький швидко став відомим і популярним. Його запрошували до співпраці театри Ленінграда, Москви, Одеси, Харкова. Він умів працювати і, як зазначали сучасники, «любив працювати багато, цікаво, напружено. Доводилося дивуватися, звідки в нього стільки сил, знань, фантазії. Він працював над виставою, що називається, безперервно. Це було якесь невичерпне джерело фантазії, сил, уміння» [8, с. 38].

Уже на цьому етапі виявляється одна з особливостей його креативного творчого існування. Нерідко на тему одного музичного матеріалу він, не повторюючись, відпрацьовував два або три варіанти. Постановки «Князя Ігоря» О. Бородіна в оформленні Петрицького майже одночасно йшли на сценах Харківського (1926–1927), Одеського (1926) та Київського театрів. У виставах сценограф рішуче й активно відпрацьовував майданчики, вибудовував сходи, перекидав мостики, ламаючи трафарети статичної оперної масовки. Активне образне бачення художника нерідко фактично диктувало принципи режисерського розв'язання В. Манзію в Одесі й Києві, М. Фореґеру в Харкові.

У одеському варіанті (режисер В. Манзій, балетмейстер К. Голейзовський, 1926) він перевтілювався, змінював акценти, сміливо стилізував історичний матеріал, варіював сценічні композиції, посилював або, навпаки, пом'якшував колорит, цілеспрямовано залучав у дію освітлення. Режисер В. Манзій вважав: «Візантія – це войовниче вбрання, гострі шоломи, мечі, бані, церкви. Україна – це довгі вуса, голені підборіддя, чуби-оселедці, вишивки сорочок, убрання хати» [5, с. 176–177]. І за основу постановки обирали візантійсько-український стиль. На сцені панували суворі контури умовної дерев'яної конструкції з численними різновисокими площинами, оздобленими етнографічними деталями прадавнього українського побуту. На тлі візантійської умовності ефектно виділялися виконані в біло-червоно-золотавій гамі костюми. Про яскраву нетиповість постановки критики писали: «Завдяки натхненню художника, режисера і хореографа опера постала в небаченому досі образному рішенні. Новаторство й оригінальність у всьому – в гримі, у візантійських лініях костюмів, яскравих, барвистих та різноманітних в українській половині опери, феєричних – у половецькому стані; в цікавому поєднанні конструктивізму з живописними декоративними формами, в широкому використанні всіх вимірів сценічного простору і, нарешті, в шаленому половецькому танці» [5, с. 163].

У декораціях харківської постановки «Князя Ігоря» А. Петрицький переформатує історичні акценти і робить наголос на старокіївських зразках монументальної архітектури XI ст. Сцену вистави наповнювали тонко стилізовані лаконічні контури умовної дерев'яної конструкції з численними різновисокими площинами. Ритмічна лаконічність сценографічного рішення посилювалась насиченою кольоровою динамікою костюмів. Джерелом натхнення варіацій костюмів, наближених до слов'янських смаків, були не стільки релігійні, скільки світські фрески Софії Київської: сюжети з скоморохами, сцени полювань, фрагменти свят на честь поїздки княгині Ольги до Константинополя та ін. Режисер також обіграв у виставі пластику фрескових персонажів: на тлі стилізованих під фрески конструкцій актори опери копіювали пози, запозичені в іконописних «першоджерелах».

Ритмічна стриманість слов'янської частини вистави змінювалася відчайдушною активністю та багатобарвністю половецьких реалій. На сцені панувала динаміка гострих ліній і різких рухів, колорит пекучого сонця, перспектива безмежного степу. Художник із задоволенням згущував енергії простору до втілення мальовничої екзотики варварства, шаленої агресії танців. Глядачі були приголомшені половецькими танцю-

вальними композиціями у постановці К. Голейзовського, а критики зазначали: «коли ця стихія вирує і переливається на багатокольоровому тлі мас, які розташувалися на конструкціях, то схвильований глядач цілком підкорений» [3, с. 61].

Не менше, ніж князівська тематика, Петрицького завжди приваблювала козацька історична спадщина України. В опері «Тарас Бульба» М. Лисенка (Київ, 1927, режисер Г. Юра) сценограф будував на кону ефектні умовно-дерев'яні конструкції, лише деталями накреслюючи барокові реалії місця дії.

У 1920-ті роки на сцені українських оперних театрів уже вагомо і повноцінно виїшла конструктивна декорація, відкриваючи нові можливості сценічного простору та режисерських рішень, тому в постановці «Тараса Бульби» (1927) використано прийоми конструктивізму. Петрицький зазначав, що в художньому оформленні цієї вистави «його завданням було цілком уникати історичного опису місця дії, бо мета сучасного театру – це є дія, музика й співи. Почасти зберігся історично-етнографічний характер у вбранні героїв “Тараса Бульби”. Я мав на меті дати яскраву театралізовану форму, оформивши сцену залізом, деревом, соломкою тощо» [5, с. 182].

Наскрізна дія задуму – конструкції з умовно-етнографічними та побутовими деталями, що їх художник свідомо узагальнював, спираючись на історичні реалії архітектури та побуту Києва XVII ст. У першій дії на сцені розташовувалися золоті барочні бані Братського монастиря, які, на думку сценографа, створювали архітектурну атмосферу давнього Києва. Відтворюючи будинок Тараса у другій дії, Петрицький використав елементи побуту української хати: солом'яний дах, біла стіна, кахляна груба, глиняний посуд. Його Запорізька Січ у третій дії майже аскетична, позбавлена яскравих кольорів: споглядальна вежа, білі, вкриті соломкою, курені відтворювали військову обстановку, естетичність якої мало цікавила заклопотаних війною козаків.

Смілива образна сконцентрованість інтерпретації «Тараса Бульби» у виконанні А. Петрицького викликала полеміку, що розділила українську культурну громадськість на два табори. Із суворою критикою виступали прихильники недоторканості української старовини в її побутово-етнографічному трактуванні. Вони вважали подібне оформлення гоголівського сюжету відвертим блюзнірством та замахом на національні святині і вимагали заборонити виставу.

Список мистецьких відкриттів А. Петрицького на оперній сцені не вичерпується аналізом цих вистав. У майбутньому він працюватиме над сценографічним оформленням «Золотого обруча» Б. Лятошинського, «Червоного маку» Р. Глієра, «Золотого віку» Д. Шостаковича, «Футболістів» В. Оранського та ін. Він не повторюватиметься, активно включаючись у сценічну дію, розкуто граючи, беручи до опрацювання будь-який – як історичний, так і сучасний матеріал. У своїх сценографічних розробках цей художник завжди виступав повноцінним співавтором режисера-постановника, і його сценографія завжди була активним елементом сценічної дії.

1. *Вериківська І. М.* Становлення української радянської сценографії / І. М. Вериківська. – К., 1981.
2. *Врона І. І.* Життя і творчість А. Г. Петрицького / І. І. Врона // *Анатоль Петрицький*. Альбом. – К., 1968. – С. 9–20.
3. *Горбачов Д. О.* Анатолій Петрицький / Д. О. Горбачов. – М., 1971.
4. *Григор'єв С.* Мій учитель і друг – Анатоль Петрицький: Спогади про художника / С. Григор'єв / упоряд. Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. – К., 1981. – С. 55–57.
5. *Станішевський Ю.* Режисюра в українському радянському оперному театрі / Ю. Станішевський. – К., 1973.
6. *Терещенко М.* Талант, відданий народові // Анатолій Петрицький: Спогади про художника / М. Терещенко / упоряд. Л. М. Петрицька, Д. О. Горбачов. – К., 1981. – С. 24–34.
7. *Хмурий В.* Анатоль Петрицький. Театральні строї / В. Хмурий. – Х., 1929.
8. *Художники театру о своем творчестве* / сост. Ф. Я. Сыркина, Б. Г. Кноблок, А. Г. Мовшенсон, Е. И. Буторина. – М., 1973.

## SUMMARY

The article deals with the initial stages of creative activity of the significant Ukrainian theatre set designer Anatoliy Petrytskyi in the 1920s Ukrainian musical theatre.

Analyzing the creative aspects of the cooperation between A. Petrytskyi and Les Kurbas in the Ukrainian Musical Drama (Kyiv, 1919), the author examines the question of elaboration of a new art – the figurative system of scenographic space and intensification of role of the individual artistic concept of the theatre set designer in the general context of the stage director's message.

A particular attention is paid to the works of art in the Kharkiv Ukrainian State Opera (1925). It is proved that in the 1920s, Anatoliy Petrytskyi was an essential creative person, with his great self-representation in art, with a theatre artist's distinct position, with a clear understanding of the big potentialities and a role of the scenography in staging the plays. For example, he designed the performances and dramatical pieces, such as *The Fair at Sorochyntsi* by M. Mussorgskyi (Kharkiv, 1925), *Prince Igor* by O. Borodin (Kharkiv, 1926–1927, Odesa, 1926), *Taras Bulba* by M. Lysenko (Kyiv, 1927) and others. He has demonstrated the ability of artist to play the rhythm and constructive variations in the parameters of structures, which were released from the illusory three-dimensional space scenes, and to implement hard, explosive rhythms of his time in them, to involve the modern stage technique and design possibilities of technology; to pour the pictorial energy and tension into the almost pagan rhythms and colours of costumes in the theatre.

On the base of analysis of the theatrical experiments of A. Petrytskyi, it was proved his ability to be a full-fledged co-director-producer and to convert the scenographic design into the active element of the stage action.

**Keywords:** A. Petrytskyi, Les Kurbas, constructivist theatre set design in the 1920s Ukrainian musical theatre.

**Денис Розумець**  
(Київ)

## ОСОБИСТІТЬ ПОРФИРІЯ (УСПЕНСЬКОГО) ТА ЙОГО СТУДІЇ З ІСТОРІЇ АФОНА: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

Понад століття минуло після смерті єпископа Порфирія Успенського, а його образ продовжує дивувати нас, відкриваючи все нові й нові свої сторони. Наукова спадщина вченого – це величезний конгломерат досліджень у різних царинах історії православ'я. Проте один напрям у вивченні історії православ'я виявився для вченого пріоритетним – історія Афона, – у якому він є піонером.

**Ключові слова:** Порфирій Успенський, Афон, історія чернецтва.

Более века прошло после смерти епископа Порфирия Успенского, а его образ продолжает удивлять нас, открывая все новые и новые свои стороны. Научное наследие ученого – это огромный конгломерат исследований в различных областях истории православ'я. Однако одно направление в изучении истории православия оказалось для ученого приоритетным – история Афона, в котором он является пионером.

**Ключевые слова:** Порфирий Успенский, Афон, история монашества.

More than a century has passed after the death of Bishop Porphyrius Uspenskyi, and his image continues to surprise us, revealing new aspects. The scientific heritage of the scientist is a huge conglomerate of research in various fields of the history of the Orthodoxy. However, one area of his studies was a priority for the scientist. He was a discoverer of the history of Mount Athos.

**Keywords:** Porphyrius Uspenskyi, Mount Athos, history of monasticism.

Серед вітчизняних наукових і церковних діячів, що віддали свої знання й сили вивченню християнського Сходу, Порфирій (Успенський), який значну частину свого життя провів в Україні, обіймаючи різні духовні посади, безперечно, займає одне з перших місць. В історію ввійшов як доволі суперечлива особистість. Як для церковного клірика, він мав аж занадто критичний розум, як для держслужбовця – занадто вільну поведінку, як для науковця – занадто широке коло зацікавлень... Священик, місіонер, церковний ієрарх, прекрасний учений, знаменитий колекціонер... Однак, на жаль, до цих пір особистість Порфирія (Успенського) – єпископа Чигиринського (1804–1885), ученого й людини – сьогодні майже не відома широкому загалу й залишається тільки неясним силуетом.

Майбутній єпископ (у миру – Костянтин Олександрович Успенський) народився 1804 року в родині соборного псаломщика м. Костроми. Початкову освіту здобув у Костромському духовному училищі та Костромській семінарії, а вищу – у Петербурзькій духовній академії, перед закінченням якої в 1829 році був пострижений у ченці й у тому самому році висвячений на ієромонаха [6, с. 593].

Близько десяти років Порфирій (Успенський) прослужив у різних навчальних закладах, переїхавши в Україну у вересні 1831 року. Магістр богослов'я, ієромонах Порфирій служив законоучителем, а з січня 1838 року – професором богослов'я, церковної історії та церковного права в одеському Рішельєвському ліцеї. У липні 1838 року став ректором та професором богословських наук Херсонської семінарії. Водночас ще в травні 1834 року отець Порфирій був призначений настоятелем одеського Успенського монастиря й невдовзі зведений у сан архімандрита преосвященним Герасимом, митрополитом Адріанопольським, за згодою архієпископа Кишинівського та Хотинського Дмитрія [15, с. 171–172].

Новий і найважливіший період, з погляду формування наукових зацікавлень Порфирія (Успенського), почався з 1840 року, коли архімандрит був призначений настоятелем церкви при імператорській місії у Відні. Під час півторарічного служіння в столиці Австрійської імперії о. Порфирій здійснив подорож по Далматинському узбережжю [6, с. 593].

Зважаючи на набутий Порфирієм (Успенським) досвід спілкування з представниками інших православних церков та християнських конфесій, знання давніх і нових європейських мов, у 1842 році о. Порфирія відправили у відрядження до Палестини, де за його ініціативою була створена Руська Духовна місія. Відповідне відрядження започаткувало один з напрямів наукових пошуків Порфирія (Успенського) – дослідження історико-мистецької спадщини християнського Сходу. Науково-дослідницька діяльність тривала (з перервами) з 1842 року до початку 1860-х років і знайшла відображення в низці публікацій. За період 1840–1850-х років були видані такі праці: «Первое путешествие в Синайский монастырь в 1845 г.» (С.Пб., 1846); «Путешествие по Египту и в монастыри св. Антония Великого и преподобного Павла Фивейского в 1850 г.» (С.Пб., 1856); «Вероучение, богослужение, чиноположение и правила церковного благочиния египетских христиан (коптов)» (С.Пб., 1856); «Восток христианский. Египет и Синай...» (С.Пб., 1857); «Письмена Киней Минафы на Синайских утесах» (С.Пб., 1857) [6, с. 593]. Розмаїття зібраного матеріалу та публікацій засвідчили відданість пастиря науці. Дуже показовим у цьому зв'язку є запис Порфирія (Успенського) в автобіографічних нотатках «Книга моего бытия», здійснений 31 грудня 1844 року: «...завтра новий рік! Порфирій! Пам'ятай смерть, пам'ятай вічність; бережи віру, надію і любов та служи науці; а все інше – пусте...» [14, арк. 3].

У 1860–1870-х роках, наповнених пастирським служінням вікарія Київського митрополита та настоятеля Києво-Михайлівського Золотоверхого монастиря, Порфирій (Успенський) опублікував такі праці зі сходовознавчої проблематики: «Мнение о Синайской рукописи, содержащей в себе ветхий завет неполный и весь новый завет с посланием св. ап. Варнавы и книгою Ермы» (С.Пб., 1862); «Четыре беседы Фотия святейшего, архиепископа константинопольского, и рассуждение о них» (С.Пб.,

1864); «Восток христианский. Абиссиния» («Труды КДА», 1866, № 3–6 та окремо); «Восток христианский. Богослужение абиссинцев» («Труды КДА», 1869, № 3–4). Означений перелік також доводить багатогранність і плідність наукової діяльності Порфирія (Успенського) в рамках дослідження християнської історії Сходу. Новаторський характер його наукових праць засвідчує хоча б те, що саме о. Порфирій відкрив для вченої громадськості Російської імперії знаменитий Синайський кодекс IV ст. та означені бесіди патріарха Фотія [6, с. 593].

Другим напрямом наукових студій о. Порфирія стало вивчення історико-мистецької спадщини Афона. З-під його пера вийшло декілька праць, зміст яких торкається святогорської проблематики. По суті, «Первое путешествие в монастыри и скиты Афонские...» і «Второе путешествие по св. Горе Афонской» є підготовкою вченого до його монументальної праці з історії Афона.

Найґрунтовнішою «афонською» працею Порфирія (Успенського), як за об'ємом, так і за масштабом окреслених наукових проблем, є «Історія Афона». Матеріал викладений у трьох частинах: ч. 1 – «Афон язичницький», ч. 2 – «Афон християнський мирський», ч. 3 – «Афон християнський чернечий». Публікація була здійснена двічі: спочатку в скороченому журнальному варіанті вийшли у світ ч. 1 «Афон язичницький», ч. 2 «Афон християнський мирський» і ч. 3 «Афон чернечий. Відділення 1». Потім уже було опубліковано окреме повне видання. Друге «Відділення» порфирівського тому «Афон чернечий» надруковано в 1892 році, тобто вже після смерті автора, і було відредаговано П. Сирку. У цьому дослідженні висвітлено загальну зовнішню та внутрішню історію святої Гори на підставі справжніх доказів, відкритих і ретельно вивчених Порфирієм (Успенським) під час дворазового відвідування Афона... «Історія Афона» репрезентує перший у європейській літературі досвід наукового викладу долі православного чернецтва на св. Горі Афонській. Ознайомлення з різними прикладами життя та служіння православного духовенства на Сході сформувало принципівість о. Порфирія в питаннях віри й моралі. Крім цього, пастирю була притаманна рішучість і відвертість у відносинах із представниками влади, коли о. Порфирій забував, що є люди, за його визнанням, поруч із якими треба молитися за те, щоб Господь «прихистив уста мої» [13, арк. 9]. Прикладом такої відвертості може слугувати відповідь обер-прокурору Св. Синоду графу Протасову щодо пияцтва ченців одного з монастирів. Відповідаючи, Порфирій (Успенський) наголосив, що в цьому винен саме Св. Синод, оскільки свого часу запровадив штати та призначив грошові виплати ченцям (що їх могли нести і до шинку), а також акцентував на необхідності повернення до строгої спільножиттійності [13, арк. 9].

Після повернення з-за кордону Порфирій (Успенський) неодноразово висловлював думку щодо можливості заміни Св. Синоду патріаршим правлінням, відзначав незадовільний рівень викладання в духовних навчальних закладах та потребу докорінної реформи системи духовної освіти, виступав за виборність священників. Норовливість характеру та сміливі судження о. Порфирія, можливо, вплинули на те, що він так і не отримав самостійної єпархії, хоча неодноразово виявляв таке бажання [13, арк. 9 зв., 10].

Незважаючи на радикальну позицію о. Порфирія щодо реформування Руської православної церкви, він спокійно пройшов відповідальне служіння в Києві, чому сприяла й сама ліберальна атмосфера періоду 1860–1870-х років. До того ж критика преосвященним тогочасних реалій церковного життя вичерпувала його опозиційність, і в ставленні до вищої світської влади він проявляв цілковиту лояльність. Як писав дослідник його діяльності професор КДА С. Голубев, єпископ Порфирій був щирим патріотом, цілковито відданим державному престолу, він сам відзначав, що любить імператора, цього архістратига землі руської, більше за всіх на світі, крім Бога [14, арк. 1].

У 1877 році єпископа Порфирія перевели до скучної, як йому здалося, Московської синодальної контори – з перебуванням у Новоспаському монастирі у званні

настоятеля. «Довго з'їдала мене печаль про те, що доля перекинула мене з Києва до Москви, в якій я опинився як чималий птах у маленькій клітці», – писав старенький владики Порфирій. Тут, у Москві, він тихо відійшов до Бога 19 квітня 1882 року.

Після смерті єпископа Порфирія відомі вчені, зокрема А. Дмитрієвський [8; 9], В. Василевський [3], В. Ернштедт [10], І. Срезневський [19], у своїх працях привертати увагу до його особи. Але в цих дослідженнях не було серйозного висвітлення діяльності владики Порфирія як наукової та пастирської. Здебільшого це статті, доповіді, описи колекцій, які повною мірою не могли достойно оцінити особистість великого діяча науки, яким був і залишається для нас Порфирій (Успенський).

У перші роки ХХ ст. була здійснена спроба ознайомити широку публіку зі спадщиною вченого-єрарха: вийшли у світ ним самим написані щоденники й автобіографічні записи під назвою «Книга бытия моего» [18], також почали публікуватися його документи й епістолярна спадщина [20], але все це лише незначна частина всього, що зробив за своє насичене життя Порфирій (Успенський).

Святкування в 1904 році 100-річчя від дня народження Порфирія (Успенського) подарувало читачам декілька праць про нього. Найцікавіший біографічний нарис життя вченого містить книга А. Дмитрієвського «Епископ Порфирий как инициатор и организатор первой Русской Духовной миссии в Иерусалиме и его заслуги на пользу православия и в деле изучения христианского Востока» [8]. Майже неупереджений і, по можливості, мало пов'язаний з офіційними поглядами опис життя вченого був, безсумнівно, «свіжим віянням» в області вивчення діяльності єпископа Порфирія. Також вийшла у світ замітка М. Бондирева (особистого лікаря Порфирія (Успенського)), у якій розповідається про останні дні життя єпископа [2]. Нарешті, доповідь А. Лебедева [16] з нагоди 100-річчя від дня народження Порфирія (Успенського), написана виключно на «Книге бытия моего», є нарисом яскравої та насиченої біографії о. Порфирія.

Першою спробою ґрунтовного розкриття цієї творчої особи є кандидатська дисертація випускника Казанської духовної академії Василя Кастрова (написана в 1915 р.) на тему «Епископ Порфирий Успенский. Его деятельность и ученые работы по исследованию христианского Востока». Рукопис не було надруковано. Наукові узагальнення в цьому дослідженні побудовані на відомих опублікованих працях єпископа Порфирія та його щоденниках.

Таким чином, ні ХІХ ст., ні початок ХХ ст. не зробили нічого істотного для пояснення порфирівського феномену або аналізу його особистості й діяльності.

Довгі десятиліття протягом ХХ ст. в період комуністичного режиму вивчення діяльності православного святенника, єпископа (як і інших церковних діячів) було просто неможливе з відомих причин, і лише ідеологічні зміни наприкінці століття повернули ситуацію на краще.

Духовні й ідеологічні зміни наприкінці ХХ ст., сплеск інтересу до християнства повернули в науку із забуття ім'я Успенського в статтях та наукових працях архімандрита Інокентія (Просфiрін) [12], архімандрита Агафангела (Саввін) [1], О. Надтоки [17], Н. Діанової [7]. Це підтверджує те, що діяльність і великий вклад у дослідження християнського Сходу не минули безслідно, і дедалі більше науковців звертають свою увагу на несправедливо забутого видатного вченого, сходознавця, археолога, етнографа, текстолога, палеографа, візантиніста, історика, енциклопедиста-джерелознавця – так охарактеризував Порфирія архімандрит Інокентій (Просфiрін) у своїй статті, присвяченій 100-річчю від дня його смерті. Ще один представник сучасного духовенства архімандрит Агафангел (Саввін) написав статтю, у якій біографію вченого розглянуто крізь призму сучасних церковно-православних переконань. І, природно, найбільше зацікавлення в автора викликає саме церковно-суспільна діяльність єпископа Порфирія. Також у статті О. Надтоки [17] висвітлено характерні риси пастирського служіння та наукової діяльності преосвященного Порфирія, єпископа Чигиринського, настоятеля Києво-Михайлівського Золотоверхого монастиря на

ті загальної характеристики становища РПЦ та багаторічного церковного служіння Порфирія (Успенського).

Були також опубліковані дві нові праці, у яких проаналізовано окремі аспекти порфирівської спадщини. В одній з них, автором якої є Л. Герд [4], мовиться про листи вченого, що зберігаються в Санкт-Петербурзькій філії архіву РАН, до того ж особливо цікавими для автора праці є відомості про рукописи, що містяться як у листах самого архімандрита, так і його кореспондентів. Праця К. Герцман «В поисках песнопений греческой церкви. Порфирий Успенский и его коллекция древних музыкальных рукописей» присвячена аналізу колекції грецьких музичних рукописів Порфирія (Успенського), у ній оцінено лише одну з «граней» його діяльності: пошук церковних візантійських піснеспівів, а також його спроби вивчити богослужбову музику Грецької церкви XVI–XIX ст.

Грунтовною працею на сучасному етапі в дослідженні діяльності та аналізі особистості Порфирія (Успенського) є дисертація К. Герцман, захищена у 2004 році, на тему «Порфирий Успенский: творческая биография и научное наследие» [5].

Таким чином, з кожним роком науковий світ дедалі більше відчуває невидиму руку Порфирія, яка немов підносить дослідникам нові відкриття.

Отже, минуло понад століття після смерті архієпископа Порфирія (Успенського), а його образ продовжує дивувати нас, відкриваючи щораз нові грані. Історія християнства, християнська археологія, іконографія, палеографія та пошук будь-яких історичних джерел – усе це стало для Успенського другою стихією його життя. Учені досліджують зібрані ним матеріали та рукописи, читають його праці з історії християнства.

Наукова спадщина Порфирія (Успенського) – це величезний конгломерат досліджень у різних царинах. До того ж Успенський усвідомлював, що, незважаючи на значну кількість праць, які вже з'явилися, історія становлення й розвитку православ'я, як і вся візантиністика (у сучасному розумінні), у його час робила лише перші кроки. Тому Порфирий (Успенський) лише збирав матеріали, створював наукову базу, на якій коли-небудь мала вирости прекрасна постать історії Візантії. Але одна царина у вивченні історії православ'я виявилася для вченого пріоритетною – історія Афона, яку він досліджував зі скрупульозністю й ретельністю. Звичайно, як будь-якому першовідкривачеві, Успенському було важче за своїх послідовників, оскільки він торкався ще майже невивченої царини. Його книги, присвячені історії святої Гори, – найобширніші. Сам же Порфирий (Успенський) є піонером у справжньому вивченні історії Афона.

Можливо, більшість діянь Порфирія рано чи пізно забудуться, але ще дві справи його життя – організація Руської Духовної місії в Єрусалимі та створення однієї з найбагатших у світі рукописних колекцій – назавжди впишуть його ім'я на скрижалі історії.

1. Агафангел (Саввин), архим. Епископ Порфирий // Журнал Московской патриархии. – 1975. – № 5. – С. 72–86; № 6. – С. 68–79.
2. Бондырев М. П. Замечательная кончина епископа Порфирия (Успенского) // Душеполезные чтения. – М., 1904. – № 4. – С. 4–7.
3. Васильевский В. Г. Описание Порфирьевского сборника византийских документов (греч. ССЛ) // Отчет Императорской Публичной Библиотеки за 1883 год. – С.Пб., 1885. – С. 66–72.
4. Герд Л. А. Еп. Порфирий Успенский: из эпистолярного наследия // Архивы русских византистов в Санкт-Петербурге. – С.Пб., 1995. – С. 5–8.
5. Герцман Е. Е. Порфирий Успенский: творческая биография и научное наследие : дисс. ... канд. ист. наук. – С.Пб., 2004. – 362 с.
6. Голубев С. Порфирий (Успенский) // Русский Биографический Словарь. Издан под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А. А. Половцова. – С.Пб. : Типография И. Н. Скороходова, 1905. – Т. 14. – С. 593–596.

7. *Діанова Н. М.* Науково-релігійна діяльність єпископа Порфирія (Успенського) // Історія релігій в Україні. Науковий щорічник. – Л. : Логос, 2007. – Кн. 1. – С. 344–355.
8. *Дмитриевский А. А.* Єпископ Порфирий как инициатор и организатор первой Русской Духовной миссии в Иерусалиме и его заслуги на пользу православия и в деле изучения христианского Востока. – С.Пб., 1906. – 124 с.
9. *Дмитриевский А. А.* Поминки преосвященного Порфирия и профессора МДА И. Д. Мансвєтова: краткий очерк учено-литературной деятельности их // Труды КДА. – 1886. – № 3. – С. 61–68.
10. *Ернштедт В.* Список датированных греческих рукописей Порфирьевского собрания // Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1883 год. – С.Пб., 1885. – С. 154–172.
11. Извєстия Церковно-археологического общества при КДА за м. август 1885 г. // Труды КДА. – 1885. – № 11. – С. 505–512.
12. Инокентий (Просфирин) архим. Памяти єпископа Порфирия // Богословские Труды. – М., 1985. – Сборник № 26. – С. 316–324.
13. ІР НБУВ. – Ф. 160, спр. 1840. Речь на торжественном заседании Славянского благотворительного общества, посвященная первому председателю общества Порфирию, 10 арк.
14. ІР НБУВ. – Ф. 194, спр. 19. *Голубев С. Т.* Преосвященный Порфирий – первый председатель Славянского благотворительного общества, 3 арк.
15. Києво-Златоверхо-Михайловський першокласний монастир і його скит Феопанія. Того жє монастиря ієромонах Евстратий Голованський. – Рєпринтне видання. – К. : Київ, 1998. – 215 с.
16. *Лебєдев А. П.* Преосвященный Порфирий // Богословский вестник. – 1904. – № 9. – С. 96–125.
17. *Надтока О. М.* Пастирська та наукова діяльність єпископа Чигиринського Порфирія Успенського: особистість на тлі епохи (1860–1870 рр.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://christian-culture.in.ua/content/view/125/80>.
18. *Порфирий Успенский.* Книга бытия моего: дневники и автобиографические записки єпископа Порфирия Успенского / под ред. П. А. Сырку. – С.Пб. : Тип. Имп. Акад. наук, 1894. – Т. 1 : Годы 1841, 1842, 1843 и часть 1844-го г. – IV. – 774 с.; 1895. – Т. 2 : Годы 1844 и 1845. – 548 с.; 1896. – Т. 3 : Годы 1846, 1847, 1848, 1849 и часть 1850-го г. – 718 с.; 1896. – Т. 4 : Годы 1850, 1851, 1852 и часть 1853-го г. – 470 с.; 1899. – Т. 5 : Часть 1853-го и 1854 гг. – 536 с.; 1900. – Т. 6 : Часть 1854-го г. – 424 с.; 1901. – Т. 7 : Часть 1854-го г. и годы 1855, 1856, 1857, часть 1858-го г. и годы 1859, 1860 и 1861. – 444 с.; 1902. – Т. 8 : Часть 1861-го г. и годы 1862, 1863, 1864, 1865–1878, 1878–1884 и 1885. – IX. – 608 с.
19. *Срезневский И. И.* Собрания єпископа Порфирия // Записки Академии наук. – С.Пб., 1867. – Т. XII. – С. 12–18.
20. *Сырку П. А.* Описание бумаг єпископа Порфирия Успенского, пожертвованных им в Академию наук по завещанию. – С.Пб. : Тип. Имп. Акад. наук, 1891. – XVI. – 440 с. – Приложение к Зап. Имп. Акад. наук. – Т. 4. – № 9.

## SUMMARY

Among the national scientific and religious leaders, who devoted their knowledge and strength to researching the Christian East, Porphyrius Uspenskyi (1804–1885), who spent a significant part of his life in Ukraine, occupying the various religious positions, undoubtedly takes the first place. He went down in history as a controversial personality. As for a church clergyman, he had too critical mind, as for a civil servant – too unrestricted behaviour, as for a scientist – too wide range of interests. A priest, missionary, church hierarch, prominent scientist, famous collector... However, unfortunately a personality of Porphyrius Uspenskyi (Bishop of Chyhyryn) is still almost unknown to the public at large.

More than a century has passed after the death of Bishop Porphyrius Uspenskyi, and his image continues to surprise us, revealing more and more new aspects. The history of Christianity, Christian archaeology, iconography, palaeography and the search for any historical sources – all these became another constituent part of life for Uspenskyi. The scientists research his works, study the materials collected by him, read the manuscripts brought by him, enriching their minds with knowledge of the history of Christianity.

The scientific heritage of Porphyrius Uspenskyi is a huge conglomerate of research in various fields. Moreover, he realized that, despite the considerable amount of publications that had already appeared, the history of formation and development of Orthodoxy, like all the Byzantine studies (in its modern meaning), broke new ground at his time. Therefore Porphyrius Uspenskyi only collected the materials, setting up a scientific base on which an outstanding figure of the Byzantine history would grow. However, one area in the history of Orthodoxy was a priority for the scientist – the history of Mount Athos, which he has studied minutely and assiduously. As for any pioneer, this work was certainly more difficult for Uspenskyi himself than for his followers since he has investigated almost totally unexplored scientific area. His books on history of the Holy Mountain are the most extensive ones. And Porphyrius Uspenskyi himself is a discoverer in studying the history of Mount Athos.

Perhaps, some time or other most of the works of Porphyrius Uspenskyi will be forgotten, but two affairs of all his life – the organization of the Russian Orthodox Mission in Jerusalem and the creation of one of the world's richest collections of manuscripts – will add his name to the historic records for good.

**Keywords:** Porphyrius Uspenskyi, Mount Athos, history of monasticism.

**Владислав Бітковський, Іван Зоценко**  
(Київ)

### ДЕСЯТИННА ЦЕРКВА ЯК ОБ'ЄКТ ОХОРОНИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Стаття присвячена охороні пам'ятки археології національного значення «Десятинна церква». Визначено її ознаки як пам'ятки культурної спадщини; юридичні, фізичні та культурні ознаки її культурного середовища. Оглянуто досвід пам'яткоохоронних заходів та їх результативність. Виявлено основні загрози пам'ятці. Запропоновано першочергові дії щодо її збереження.

**Ключові слова:** Десятинна церква, місто Володимира, пам'ятник, культурна спадщина, пам'яткоохоронні заходи, археологічні дослідження, культурне середовище.

Статья посвящена охране памятника археологии национального значения «Десятинная церковь». Определены его признаки как памятника культурного наследия; юридические, физические и культурные аспекты его культурной среды. Кратко описан опыт мероприятий по охране памятника, их результативность. Выявлены основные угрозы памятнику. Предложены первоочередные действия по его охране.

**Ключевые слова:** Десятинная церковь, город Владимира, памятник, культурное наследие, охрана памятников, археологические исследования, культурная среда.

The article deals with the preservation of archaeological monument of national value *Church of the Tithes*. The signs which are indicative of its significance as a monument of cultural heritage, as well as the legal, physical and cultural features of its cultural environment, are identified. The experience and effectiveness of the monument conservation measures are shortly examined. The main threats to the monument under study are exposed, and the top priority activities on its preservation are offered.

**Keywords:** Church of the Tithes, City of Volodymyr, monument, cultural heritage, monument cultural conservation measures, archaeological research, cultural environment.

Нині проводять чимало досліджень Десятинної церкви. Вивчення визначної пам'ятки пов'язане, зокрема, із загрозою щодо її цілісності. Археологічні, архітектурні та інші дослідження спрямовані на визначення стану комплексу, його історії, значення для

різних галузей науки й культури. Ми виокремили ознаки, що характеризують залишки Десятинної церкви як пам'ятку культурної спадщини. Це надасть змогу оптимізувати заходи щодо її збереження, вивчення та популяризації, надасть поштовх до систематичного вивчення пам'ятки в ракурсі умов використання, першочергових завдань щодо охорони. Джерелами дослідження є нормативна й облікова документація всіх рівнів державної адміністрації, теоретичні роботи визначних фахівців пам'яткоохоронної справи в галузях пам'яток археології та архітектури, археологічні дослідження. Предмет дослідження – процеси руйнації та пошкодження пам'ятки археології «Десятинна церква» та запобіжні заходи щодо них. Нас цікавлять умови існування церкви після завершення її побутування. Отже, розглядуваний період обмежено 1240–2012 роками.

Десятинну церкву заклав у 988–996 роках князь Володимир Святославович. В історіографії вона представлена як перший соборний християнський храм Київської Русі. Щодо його першості питання досі дискутується у зв'язку з існуванням літописного храму Святого Іллі на Подолі [4, с. 36]. Проте його значення як першого християнського релігійного центру Давньоруської держави безумовне. Церкву неодноразово ремонтували й перебудовували. Остаточо її було зруйновано під час монгольської навали 1240 року [16, с. 181].

Місто Володимира в XIII–XVII ст. втратило своє значення, у порівнянні з попереднім періодом. Зменшилася чисельність населення, знівельовалася значимість району як міського центру [11, с. 75]. Загалом територія Десятинного храму перебувала в запустінні, ледве стояла одна стіна давнього храму [5, с. 27]. Але на території собору або впритул до нього на початок XVII ст. існувала невелика дерев'яна церква Миколи Десятинного уніатської конфесії. На думку деяких дослідників, невелику капелу могли вже спорудити в XIII ст. [2, с. 77–84]. Тобто навіть у скрутні часи та після пережитої трагедії місце не втрачало свого культового значення. Воно й надалі виконувало релігійну духовну функцію. Хоча значення його як культурного й релігійного центру значно впало.

Наступний період починається 1635 року, коли Петро Могила намагався дослідити та відновити святиню [14, с. 116]. Із цього моменту залишки Десятинної церкви набувають значення пам'ятки культурної спадщини. Їх досліджують за допомогою наукових методів, популяризують, використовують у культуротворчих цілях. Навряд чи використання стіни давнього храму в будівництві нової церкви мало на меті тільки економію коштів. Таке рішення підкреслювало наступність храмів, їх духовний та генетичний зв'язок [20, с. 239–242]. Комплекс набуває ознак саме пам'ятного місця, на перший план виходить функція комунікації поколінь, духовного центру, історичного джерела. Таким чином, щодо Десятинної церкви вперше було проведено пам'яткоохоронні заходи – вивчення, реконструкцію, популяризацію, функціональну адаптацію (у розумінні XVII ст.). Однак ці перші спроби роботи з рештками Десятинної церкви як з пам'яткою культурної спадщини мали й негативні наслідки через відсутність методики, недостатнє розуміння важливості цілісності пам'ятки, збереження її елементів. У цей час пам'ятка зазнає руйнувань і пошкоджень. З початком досліджень було порушено верхній шар ґрунту, культурний шар, пошкоджено та переміщено деякі деталі конструкції, відкрито доступ до давніх нашарувань природним загрозам – дощу, повітряній ерозії [12, с. 128].

Початок XIX ст. позначився значною розбудовою Києва. Змістилися міські центри, почалося відродження міста Володимира. Постало питання про відновлення Десятинного храму. У 1828–1842 роках звели новий собор за проектом петербурзького архітектора В. Стасова в так званому візантійсько-російському стилі. Не було навіть спроби зберегти стиль чи елементи давніх конструкцій [16, с. 181]. Це стало яскравим прикладом фізичної руйнації та культурного нівелювання пам'ятки заходами реконструкції, що були направлені на її піднесення. Адже було не лише сильно пошкоджено давньоруський пласт і конструкції давньої споруди. Сама нова будівля змінювала значення пам'ятки. Не витримуючи навіть обрисів давньої архітектури,

вона спотворювала враження про вигляд давніх будівель. Змінилося і символічне значення пам'ятки. Через архітектурні обриси та зневажливе ставлення до археологічних матеріалів (їх використовували як підсіпку схилів та забутовку), зміну конструкцій на перший план було висунуто консолідуєчий фактор хрещення Русі, підкорення єдиному центру, водночас знівелювано значення Києва як першого християнського центру Русі, що відповідало ідеологічним потребам Російської імперії. Будівництву передували дослідження, ініційовані митрополитом Євгеном (Болховітіновим). Їх проводили К. Лохвицький, у 1824 році, і Н. Єфімов, у 1826-му. Ці дослідження задокументовані й використані в науковій літературі, що позитивно позначилося на вивченні не тільки Десятинної церкви, але й дало початок науковому дослідженню старожитностей Києва загалом [17, с. 8].

Завдяки поширенню матеріалів досліджень початку ХІХ ст. та зростанню наукової зацікавленості до київських старожитностей дані щодо Десятинного храму поповнилися результатами досліджень В. Хвойки (1907) і Д. Мілеєва (1908–1914). Дослідження провели надзвичайно результативно й обережно [15, с. 37]. Якісна фіксація результатів досліджень покладена в основу майбутнього вивчення пам'ятки та сприяє розкриттю суттєвої інформації щодо неї.

Новий етап розпочався 1936 року, коли розібрали храм, збудований В. Стасовим [18, с. 17–18]. Це відкрило шлях новим дослідженням, проведеним М. Каргером. Саме в цей період археологічні дослідження набули систематичності. Було виявлено основний масив інформації щодо побутування та загибелі Десятинної церкви. Обриси фундаментів остаточно визначили, сформувався класичне наукове бачення розвитку київського Дитинця. Дослідження М. Каргера лягли в основу сучасного вивчення Десятинної церкви, надали можливість переосмислити її як історичне джерело [14, с. 111]. Враховуючи ідеологію радянського часу, духовну та консолідуєчу складові пам'ятки не висвітлювали. Водночас значно серйознішим було ставлення до її збереження та використання. Значним здобутком в цей період можна вважати визначення її саме як пам'ятки, документування та взяття під охорону держави. По завершенню досліджень рештки Десятинного храму законсервували. Із часом, 1982 року, з нагоди святкування 1500-ліття Києва, обриси фундаментів на поверхні ґрунту виклали червоним кварцитом. Речовий матеріал з розкопок М. Каргера розподілено між фондами заповідника «Софія Київська», Національним музеєм історії України і Державним Ермітажем (РФ) [10, с. 716]. Таким чином, пам'ятку було використано в освітніх цілях, добре підготовлено та представлено як джерело пізнання, але знівелювано її моральний, аксіологічний аспект. Заходи популяризації та вивчення, документування та захисту від природних загроз були виконані напрочуд вдало.

За часів незалежної України ситуація докорінно змінюється. Значно впливовішими стають фактори фінансові, політичні. Масове повернення до духовності, не завжди обтяжене розумінням віри, загрожує не тільки побудовою нового «спасівського» храму, фізичною втратою археологічних наукових цінностей, але й новим викривленням моральної, духовної складової пам'ятки [13, с. 162]. Намагання представити храм як окрему святиню вириває його з історичного та культурного контексту. Спроба відзначити Десятинну церкву суто як культурову споруду може призвести до втрати наукових даних та історичної пам'яті про давньоруське суспільство, майстерність давніх зодчих, структуру й особливості давньокиївського Дитинця.

Пам'ятка археології «Десятинна церква» взята під охорону держави Рішенням виконкому Київської міської ради народних депутатів від 27 січня 1970 року № 159 як пам'ятка історії та культури місцевого значення за видом археологія. Тоді ж був створений перший паспорт, визначені загальні параметри комплексу. На даний час рештки Десятинної церкви є складовою частиною пам'ятки національного значення «Місто Володимира – дитинець стародавнього Києва з фундаментами Десятинної церкви» відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України від 03.09.2009 № 928, охоронний № 260010-Н.

Територію пам'ятки передано в управління Національному музею історії України. Водночас вона перебуває під контролем Державного історико-архітектурного заповідника «Стародавній Київ». Як заповідник, так і музей опікуються тільки сучасною денною поверхнею. Стан самої пам'ятки, можливі зміни фізичного та юридичного стану (зміна статусу, меж, консервація, музеєфікація тощо) перебувають під контролем Інституту археології НАН України (Закон України «Про охорону археологічної спадщини», ст. 10) і центрального органу виконавчої влади у сфері охорони культурної спадщини (Закон України «Про охорону культурної спадщини», ст. 5). Усі інші пам'яткоохоронні установи не можуть погоджувати чи приймати будь-які рішення щодо пам'ятки. У їхнє завдання входить контроль за середовищем, у якому перебуває комплекс, за станом пам'ятки, попередження загроз його цілісності, популяризація тощо.

Велике значення для всіх аспектів розуміння та охорони пам'ятки культурної спадщини має її розміщення, середовище, у якому вона існує [6, с. 146]. Залишки Десятинної церкви розміщені на плато Старокиївської гори в історичному середмісті Києва. Територію пам'ятки сплановано при будівництві храму, вона становить рівну ділянку між оборонними спорудами «Града Кия» і схилом Андріївського узвозу [16, с. 181].

Руїни Десятинного храму є структурною частиною трьох комплексних археологічних пам'яток, а саме: Місто Володимира – дитинець стародавнього Києва з фундаментами Десятинної церкви, Городище Кия, Поселення зарубинецької культури, II ст. до н. е. – I ст. н. е.

Десятинна церква є складовою та доміантою міста Володимира – дитинця давнього Києва. Вона безпосередньо впливала на містобудівний розвиток центральної частини міста і сама залежала від будівельної діяльності на Дитинці [1, с. 28].

Юридично територія пам'ятки має значну кількість обмежень щодо використання. «Десятинна церква» розміщена в межах:

- історичного ареалу міста, визначеного Історико-містобудівним опорним планом у складі Генерального плану м. Києва та проекту планування його приміської зони на період до 2020 року, затвердженого рішенням Київської міської ради від 28.03.2002 № 370/1804;

- архітектурної охоронної зони відповідно до рішення виконавчого комітету Київської міської Ради народних депутатів від 16.07.1979 № 920 та розпорядження Київської міської державної адміністрації від 17.05.2002 № 979, додаток 1, п. 2.1;

- археологічної охоронної зони відповідно до рішення виконавчого комітету Київської міської Ради народних депутатів від 16.07.1979 № 920 та розпорядження Київської міської державної адміністрації від 17.05.2002 № 979, додаток 1, п. 2.2;

- Державного історико-архітектурного заповідника «Стародавній Київ» відповідно до Постанови Ради Міністрів УРСР від 18.05.1987 № 183 і розпорядження Київської міської державної адміністрації від 17.05.2002 № 979, додаток 1, п. 1.3;

- буферної зони пам'ятки всесвітнього значення «Ансамбль споруд Софійського собору» (затверджено наказом Міністерства культури і туризму України від 23.12.2005 р. № 1076);

- ландшафтної пам'ятки «Історичний ландшафт Київських гір та долини р. Дніпра» (затверджено наказом Міністерства культури і туризму України від 03.02.2010 р. № 58/0/0/16-10).

Впритул до фундаментів зафіксована визначна пам'ятка природи – 400-літня липа, яка з огляду на міські легенди набула властивостей об'єкта культурної спадщини. Слід зазначити експозиційний зв'язок Десятинної церкви й Андріївського узвозу. Саме з території фундаментів та навколишньої ділянки найповніше відкривається вид на Андріївську церкву. Більшу частину території використовують як рекреаційну. Тут розбито парк, який давно став традиційним місцем прогулянок киян та гостей міста.

Завдяки високій значимості Десятинної церкви більшість відвідувачів зацікавлена в огляді пам'ятки, отриманні інформації щодо неї. З одного боку, це спрощує попу-

ляризацію, посилює громадський контроль за станом пам'ятки, з другого, – підвищує можливість пошкодження пам'ятки завдяки неконтрольованому відвідуванню, низькій культурі туризму. Висока концентрація наукових установ дає можливість постійного моніторингу, щільного та послідовного вивчення комплексу. Розміщення в центральній частині великого міста підвищує комерційну цінність території, що може призвести до спотворення зовнішнього вигляду пам'ятки, руйнації через недотримання умов використання. Проблемним питанням є релігійна складова культурного оточення Десятинної церкви. Висока вагомість пам'ятки в релігійному сенсі викликає постійні міжконфесійні конфлікти. Це періодично викликає поспішні рішення, намагання якнайшвидше відбудувати храм у тому чи іншому вигляді, незважаючи на збереження самої пам'ятки. Такі дії можуть значно нашкодити пам'ятці та загалом історичному ландшафту міста [3, с. 82]. Наявність у безпосередній близькості язичницького святилища ще більше загострює ситуацію.

Розміщена пам'ятка в східній частині плато Старокиївської гори в сучасному середмісті, у межах вул. Володимирської, Десятинного провулку, умовної прямої лінії між північно-західним кутком будинку № 4 і верхівкою валу, уздовж гребеня цього валу до краю плато Старокиївської гори, звернутого в сторону Андріївського узвозу і далі вздовж краю плато, до вихідної точки на перетині вул. Володимирської та Андріївського узвозу (за матеріалами проекту «Межі та режими використання території пам'ятки археології національного значення “Місто Володимира – дитинець стародавнього Києва з фундаментами Десятинної церкви”» (О. Сердюк, Т. Бобровський). Фундаменти займають площу близько 45 x 30 м. Виявлена потужність культурного шару 1,5–3,5 м.

«Десятинна церква» становить комплекс із археологічного культурного шару, залишків конструкцій культової споруди, господарчих об'єктів, поховань. Комплекс має надзвичайно складну стратиграфічну будову. Церкву заклали наприкінці X ст., на цій території виявлені більш ранні нашарування та об'єкти пізніших періодів. Тому дослідження і будь-яка інша діяльність, що може змінити стратиграфічну структуру пам'ятки, мають бути вкрай обережними. Їх потрібно проводити під постійним контролем відповідних спеціалістів, зрештою – мінімізувати. Рештки Десятинної церкви структурно пов'язані з рядом археологічних об'єктів:

- залишки плінфовипалювальних горнів X–XI ст.;
- потужний шар битої плінфи та цем'янкового розчину X–XI ст., зафіксований у засипці найдавнішого рову;
- уздовж південної стіни Десятинної церкви досліджено залишки храмової огорожі, викладеної із сирцевої цегли;
- фундаменти так званого «Південного палацу» (розміщені поряд з південно-західним кутком церкви, не виключено, що тут містилася резиденція київського митрополита до того, як був зведений Софійський собор).

Руїни Десятинної церкви мають усі ознаки пам'ятки культурної спадщини не тільки національного, але й світового значення [13, с. 169–170]. Комплекс зберігає визначну історичну інформацію, яка може розкрити чисельні аспекти формування, розвитку і занепаду Давньоруської держави, відбиває значні геополітичні події середньовіччя, міжнародні зв'язки середньовічного Києва. У матеріалах досліджень Десятинної церкви представлені побутові умови життя тогочасного суспільства. Символ Десятинної церкви і її матеріальний вияв – у вигляді руїн – значно вплинули на розвиток українського етносу [21, с. 125]. Відчуття спадковості, безперервності роду, сформоване саме комунікацією поколінь, яку забезпечують визначні пам'ятки культурної спадщини [19, с. 44], самоідентифікація народів, зокрема українців, забезпечуються загальними святинами, визначними для всіх соціальних та економічних верств. Такими і виступають руїни Десятинного храму.

Як соціогенетичний фактор [8, с. 14] Десятинний храм має суперечливі властивості. Зокрема, уособлюючи спільну історію народів, які населяють землі давньої Русі,

сприяє духовному їх єднанню. Водночас викликає непримиренну ворожнечу серед цих самих народів із приводу спадковості та першості, викликає міжконфесійну боротьбу як перший християнський храм на Русі. Будучи важливим джерелом історичного пізнання та релігійною святинею, він викликає конфлікт сприйняття – наукового і релігійного осягнення історичного минулого. Головною особливістю в популяризації та розкритті пам'ятки, на наш погляд, має виступати саме історична, героїчна складова розуміння руїн храму. Таким чином, загальнодоступними та активними залишаються етнічні, соціокультурні вияви пам'ятки. Позитивний вплив на розвиток сучасного суспільства не залежатиме від належності до певної групи. Намагання використати її для піднесення впливу того чи іншого сучасного суспільного утворення (конфесії або партії) призведе до викривлення внутрішнього змісту – безперервний розвиток етичних, естетичних, культурних цінностей, утілених в одному об'єкті протягом тисячоліття.

Загрози щодо пам'ятки можна поділити на дві категорії – антропогенні й природні. Окремі, з боку людської діяльності можна очікувати:

- недотримання норм використання пам'ятки і, як наслідок, її пошкодження;
- руйнації під час будівельних, ремонтних чи реставраційних робіт;
- навмисне пошкодження внаслідок вандалізму, зокрема пошуку скарбів, низької культури туризму;

– спотворення зовнішнього вигляду через недотримання обмежень на використання території та зведення споруд, що перекривають можливість огляду, не відповідають тематиці пам'ятки та її культурному оточенню, викривляють її значення зовнішнім виглядом або виконуваними функціями.

До природних факторів загрози можна віднести:

- підмокання частин пам'ятки внаслідок випадання осадків та виступу ґрунтових вод;
- повітряна ерозія поверхні пам'ятки;
- пошкодження внаслідок ураження пліснявою або рослинністю.

У зв'язку з вищевикладеним, спираючись на міжнародні програми збереження археологічної спадщини [7], ми пропонуємо такі першочергові заходи щодо охорони пам'ятки:

– *нормативні* – оновлення облікової документації на пам'ятку; визначення її охоронної зони; видання правових актів на рівні Кабінету міністрів України щодо врегулювання конфліктної ситуації навколо Десятинної церкви; забезпечення дотримання пам'яткоохоронного законодавства щодо пам'ятки шляхом видання уточнюючих рішень на рівні Київської міської державної адміністрації; розробка методичних рекомендацій щодо кожного виду діяльності, які проводять на пам'ятці;

– *наукові* – забезпечення планомірного археологічного дослідження пам'ятки з наступною консервацією чи музеєфікацією; створення каталогу речових матеріалів із зазначенням їх місця перебування; геологічні дослідження та моніторинг стану ґрунту; комплексне вивчення пам'ятки на міждисциплінарному рівні;

– *інші* – винесення в природу меж пам'ятки; постійний моніторинг стану нашарувань геологами, археологами та екологами щодо можливих пошкоджень; установлення охорони на території пам'ятки; нагляд за всіма земляними роботами, які ведуть у безпосередній близькості та на самій пам'ятці; поширення інформації про пам'ятку через науково-популярні видання та ЗМІ, вирішення питання з накріттям та гідроізоляцією фундаментів.

Зазначимо, що більшість запропонованих заходів уже виконують. Однак через неузгодженість дій пам'яткоохоронних установ, брак чітких нормативних актів щодо охорони пам'яток, складність об'єкта охорони частина з них малоефективні, нерегулярні або лише декларативні.

1. *Асеев Ю. С.* Архитектура древнего Киева [текст] / Ю. С. Асеев. – К. : Будівельник, 1982. – 158 [1] с. : іл.
2. *Бирюков Ю. Б.* Церковь Николая в Киеве [текст] / Ю. Б. Бирюков // Реставрация и архитектурная археология: новые материалы и исследования / сб. научных трудов НИИТАГ. – М., 1995. – Т. 2. – С. 77–84.
3. *Горбик В. О., Денисенко Г. Г.* Пам'ятки археології та їх роль в історії стародавнього Києва [текст] / В. О. Горбик, Г. Г. Денисенко // Проблеми збереження історико-культурної спадщини Києва / [В. О. Горбик та ін.] ; НАН України, Ін-т історії України. – К. : Ін-т історії України НАН України, 2009. – С. 74–89.
4. *Гупало К. Н.* Подол в древнем Киеве [текст] / К. Н. Гупало. – К. : Наукова думка, 1982. – 125 [1] с. : іл.
5. *де Боплан Г. Л.* Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансільванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн [текст] / Г. Л. де Боплан ; Кембрідж (Мас.) : Укр. наук. ін-т ; пер. з англ., наук. ред. Я. І. Кравець, З. П. Борисюк. – К. : Наукова думка, 1990. – 256 с. : іл.
6. Енциклопедія етнокulturознавства: понятійно-термінологічний інструментарій, концептуальні підходи [текст] : у 2 ч., 4 кн. Ч. 2 : Культура і мистецтво в етнопонаціональному вимірі. Кн. 2 : М–Р / Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького НАН України, Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв ; редкол. : Ю. І. Римаренко (гол. ред.) [та ін.]. – [2-е вид.]. – К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – 375 с.
7. Європейська конвенція про охорону археологічної спадщини (переглянута) [текст]: Валлетта, 16 січня 1992 року // Охорона культурної спадщини : зб. міжнар. документів / Держ. науково-дослідний ін-т теорії та історії архітектури та містобудування, Київський науково-методичний центр по охороні, реставрації та використанню пам'яток історії, культури і заповідних територій ; авт. вступ. статті Л. В. Прибега ; упоряд. : Ю. Д. Кібальник, Л. В. Прибега, О. М. Сердюк ; редкол. Л. В. Прибега (голова), Ю. Д. Кібальник [та ін.]. – К. : АртЕк, 2002. – 134 [2] с.
8. *Заремба С. З.* Українське пам'яткознавство: історія, теорія, сучасність [текст] / Сергій Заремба ; Центр пам'яткознавства Національної Академії наук України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. – К. : Логос, 1995. – 448 [1] с. : іл.
9. Збірник нормативно-правових актів сфери охорони культурної спадщини [текст] / НДІ пам'яткоохорон. дослідж. ; [авт.-упоряд. : О. М. Сердюк, Т. А. Бобровський, Л. М. Кириленко]. – Чернігів : Деснянська правда, 2011. – 795 с. : табл.
10. Звід пам'яток історії та культури України: [текст] Київ : енциклопедичне видання. Кн. 1, ч. 2 : М–С / редкол. : відп. ред. П. Тронько та ін. ; упоряд. : В. Горбик, М. Кіпоренко, Н. Коваленко, Л. Федорова ; НАН України, Інститут історії України, Інститут археології України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К. : Голов. ред. Зводу пам'яток історії та культури при вид-ві «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2004. – С. 585–1216 : іл.
11. *Ивакин Г. Ю., Елшин Д. Д.* Церковь Рождества Богородицы Десятинная митрополита Петра Могилы (история, археология, изобразительные источники) [текст] / Г. Ю. Ивакин, Д. Д. Елшин // Ruthenica. – К., 2010. – Т. IX. – С. 74–109.
12. История Киева [текст] : в 3 т., 4 кн. Т. 2 : Киев периода позднего феодализма и капитализма / Академия наук Украинской ССР, Институт истории ; глав. ред. : Ю. Ю. Кондуфор ; отв. ред. : В. Г. Сарбей. – К., 1984. – 493 с. : іл.
13. *Ивакин Г. Ю., Титова О. М.* Критерії класифікації та поцінування пам'яток археології [текст] / Г. Ю. Ивакин, О. М. Титова // Пам'яткознавчі студії в Україні : теорія і практика / Ін-т історії України НАН України, Центр пам'яткознавства НАН України та УТОПК ; відп. ред. В. О. Горбик. – К., 2007. – 336 с.
14. *Ивакин Г. Ю.* Историчний розвиток Києва XIII – середини XVI ст. [текст] (історико-топографічні нариси) / Г. Ю. Ивакин ; від. ред. П. П. Толочко ; Інститут археології НАН України. – К. : КМТП «Тираж», 1996. – 271 [1] с. : іл.
15. *Иванцов И. О.* Стародавній Київ [текст] / Иван Овсійович Иванцов ; ред. Ю. В. Павленко ; упоряд. Г. І. Иванцова-Костенко. – К. : Фенікс, 2003. – 367 с. : іл.
16. Історико-містобудівні дослідження Києва [текст] / Мін. культ. України, НДІ пам'яткоохоронних досліджень ; ред. : В. В. Вечерський ; відп. за вип. О. М. Сердюк. – К. : Фенікс, 2011. – 454 с. ; 147 іл. – Бібліогр. : с. 244–277.

17. Каргер М. К. Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города [текст] : в 2 т. Т. 2 : Памятники киевского зодчества X–XIII вв. / М. К. Каргер ; Акад. наук СССР, Ин-т археологии. – М. ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1961. – 660 с. : ил., карты.
18. Килиевич С. Р. Дегинец Кива IX – первой половины XIII в. / С. Р. Килиевич. – К. : Наукова думка, 1982. – 170 [1] с. : ил.
19. Кот С. Теоретичні проблеми пам'яткознавства [текст] / С. Кот // Пам'яткознавчі студії в Україні: теорія і практика / НАН України, Ін-т історії України, Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, Центр пам'яткознавства НАН України та УТОПІК. – К., 2007. – С. 7–64.
20. Прибега Л. В. Охорона та реставрація об'єктів архітектурно-містобудівної спадщини України [текст] : методологічний аспект / Леонід Прибега ; Центр пам'яткознавства НАН України і Укр. т-ва охорони пам'яток історії та культури, Нац. акад. образотв. мистец. і архіт. – К. : Мистецтво, 2009. – 301 с. : ил.
21. Теоретическая культурология [текст] / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Российский ин-т культурологии ; О. К. Румянцев (отв. ред.), ред. А. Ю. Шеманов, кол. авт. : А. В. Ахутин, В. П. Визгин, А. А. Воронин и др. – М. : Академический Проект, 2005. – 623 с. : ил.

## SUMMARY

The problem of archaeological monument *Church of the Tithes* as an object of cultural heritage is discussed in the paper. The sources of the study are the regulatory and accounting documents at all levels of state administration, the theoretical works of prominent experts occupied with the monument conservation in the field of the monuments of archaeology and architecture, as well as the archaeological research papers. The subject of investigation is the processes of destruction and damage of the archaeological monument *Church of the Tithes* and the precautions concerning them. A special attention is paid to the historical context and generally cultural environment in which the monument subsists. The article is conventionally divided into two parts. The first part deals with the history of making of the Church of the Tithes, the completion of its operation and development as a monument. There has been elaborated a periodization of the monument's existence based on the analysis of its reciprocal influences with the environment. The second part is focused on the existence of monument under the current conditions, and there is an exploration of the legal, physical and cultural characteristics of the monument proper and the cultural environment in which it operates. Judged by the results of the research, there have been defined the lists of threats and priority measures for the preservation and use of the monument *Foundations of the Church of the Tithes* in society's cultural life.

**Keywords:** Church of the Tithes, City of Volodymyr, monument, cultural heritage, monument cultural conservation measures, archaeological research, cultural environment.

**СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО:  
КОНЦЕПЦІЇ, ЯВИЩА, ПЕРСОНАЛІЇ**



**Олена Немкович**  
(Київ)

**АКАДЕМІЧНА «УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ»  
ЯК РЕЗОНАТОР ПРОВІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ  
І ЯКІСНИХ ЗМІН В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИКОЗНАВЧІЙ НАУЦІ  
НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ**

Статтю присвячено осмисленню багатотомної академічної «Української музичної енциклопедії» з погляду відображення в ній стану й рівня розвитку української музикознавчої науки на межі ХХ–ХХІ ст. Виявлено специфіку втілення її провідних закономірностей у процесі вирішення практичних і науково-теоретичних проблем укладання цього видання.

**Ключові слова:** українська музична енциклопедія, енциклопедистика, українська музикознавча наука, музична україністика, національна музична культура.

Статья посвящена осмыслению многотомной академической «Украинской музыкальной энциклопедии» с точки зрения отражения в ней состояния и уровня развития украинской музыковедческой науки рубежа ХХ–ХХІ вв. Выявлена специфика претворения ее ведущих закономерностей в процессе решения практических и научно-теоретических проблем создания данного издания.

**Ключевые слова:** украинская музыкальная энциклопедия, энциклопедистика, украинская музыковедческая наука, музыкальная украинистика, национальная музыкальная культура.

The paper is focused on the comprehension of multivolume academic *Ukrainian Musical Encyclopedia* with a view to its representation of the condition and level of development of Ukrainian musicology at the turn of the XXth–XXIst centuries. There has been discovered a specificity of conversion of its leading regularities in the process of solving the practical and theoretical problems of creation of this edition.

**Keywords:** *Ukrainian musical encyclopedia*, encyclopedistics, Ukrainian musicology, musical Ukrainistics, national musical culture.

Відома думка про те, що фундаментальне енциклопедичне видання, створене в середовищі тієї чи іншої національної культури, є перепусткою до кола цивілізованих народів. Адже поява такої праці засвідчує зрілість відповідної культури, у ній підсумовуються конкретно-історичні уявлення про основні надбання, рівень вивченості, особливості концептуально-теоретичного осмислення історико-культурного процесу. Підготовка галузевої енциклопедії – це ознака відносної розвиненості галузі знання, у межах якої вона створена. Отже, узагальнюючий характер є однією з найважливіших «жанрових» ознак будь-якого енциклопедичного видання. Підсумовування нагромадженого фахового досвіду, існуючих на той чи інший момент знань в окремих галузях чи їх сукупності – сенс його появи. Приміром, перші спроби написання лексикографічних праць у сфері українського музикознавства не випадково були здійснені наприкінці першої третини ХХ ст. Одночасно з поступовим збільшенням тиску світоглядної парадигми наступаючої тоталітарної доби на національну культуру впродовж 1920-х років досяг кульмінації процес національного культурного відродження. Він дав українській культурі низку досягнень європейського рівня і європейського резонансу в усіх його сферах. Так, серед провідних здобутків музичної культури – кристалізація національної композиторської, виконавських шкіл, системи фахової музичної освіти тощо. Ці принципові якісні зміни у вітчизняній музичній культурі на межі ХІХ–ХХ ст. потребували свого осмислення й узагальнення, необхідного для її цілісного охоплення. Адже без цього неможливим було теоретичне обґрунтування української музичної культури як суб'єкта світового культурного простору. Як своє-

рідна саморефлексія тогочасного музично-культурного процесу над цими базовими процесами й надбаннями виступило українське музикознавство, що впродовж другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. поступово еволюціонувало від слова про музику до науки. З огляду на вищезазначене характерно, що поміж провідних здобутків останньої у 1920-х роках – спроби впорядкування поняттєво-категоріального апарату, тобто підсумовування в теоретичних конструктах нагромаджених знань про музику [«Словник музичної термінології» (ВУАН, Інститут української наукової мови. – Х. ; К., 1930)], узагальнення знань про українську музичну культуру [насамперед «Історія української музики» М. Грінченка (К., 1922), а також її розширений рукописний варіант (АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 36–3, од. зб. 139), матеріали до «Музичного словника» (АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 36–3, од. зб. 551–561) того самого автора та ін.]. У зазначених працях було цілісно відображено конкретно-історичний стан окресленої галузі знання – рівень емпіричного вивчення музичної культури, особливості її концептуального розкриття тощо.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., на етапі державотворення, українська культура активно входить до світового глобалізаційного контексту як його національно-своєрідна складова, водночас українство усвідомлюється як географічно розгалужений, однак внутрішньоцілісний феномен. У зв'язку із цим присутні прагнення відродити несправедливо забуті й наново осмислити тенденційно витлумачені за радянської доби явища. Водночас відбувається складний діалог тенденцій, властивих модерному й постмодерному, індустріальному й інформаційному етапам розвитку суспільства, цінностей «храму» і «ринку», виявляється закономірне на межі століть і тисячоліть бажання охопити весь набутий культурою людства досвід, осмислити його уроки. Усе це зумовило своєрідний «інформаційний вибух» і разом з тим формування нових концептуальних векторів сучасної гуманітаристики, зокрема українського музикознавства. Відтак на черговому витку історії актуалізувалася необхідність наукового осмислення й узагальнення багатопланових процесів, що нині протікають в українській музичній культурі, у тому числі й музикознавстві. Звідси – створення низки музично-історичних, а також довідкових, зокрема енциклопедичних, видань, присвячених панорамному охопленню різних фрагментів української музичної культури, а також останньої загалом. Розгалужена система дисциплін історичного музикознавства й музична лексикографія утверджуються в статусі пріоритетних розділів сучасної української музикознавчої науки, на які головним чином опирається наймасштабніший сьогодні її розділ – україністика.

Упродовж останніх двох десятиліть з'явилася чимала кількість довідкових видань, присвячених українським композиторам, співакам, піаністам, контрабасистам, трубачам, хорам і хоровим диригентам, виконавцям на академічних народних інструментах, баяністам, бандуристам, фольклористам, хореографічному, джазовому, естрадному мистецтву, грамзапису, музиці українського кіно, музичній культурі різних регіонів України, діяльності на вітчизняних теренах іноземних (чеських, італійських) музикантів, композиторам світу в їхніх зв'язках з Україною, музичній культурі української діаспори тощо. Вихід у світ цих видань водночас був складовою ширшого й потужного процесу створення енциклопедичних розробок у всіх галузях мистецтвознавства, розвитку української енциклопедичної культури, що в раніше згаданих культурологічних умовах останнього двадцятиліття має здобутки більші, аніж за всю радянську добу.

Таким чином, виникненню ідеї створення академічної енциклопедичної праці, присвяченої панорамному охопленню української музичної культури, маємо завдячувати не лише «його величності випадку» (уперше думку про доцільність створення такої енциклопедичної розробки висловив у розмові з колишнім директором ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України академіком О. Костюком відомий український видавець і меценат М. Коць іще в першій половині 1990-х рр.). Підготовку багатотомної «Української музичної енциклопедії», над якою нині триває робота відділу

музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, історично зумовлено. На цей момент опубліковано три томи названої фундаментальної роботи (К., 2006. – Т. 1; К., 2008. – Т. 2; К., 2011. – Т. 3), четвертий том – на стадії завершення. Зі співробітників відділу утворено редколегію кожного тому, більшість із них увійшла й до редколегії видання. Вони також є авторами основного масиву статей УМЕ. Частково матеріали енциклопедії написано запрошеними фахівцями, які мешкають в Україні або за її межами. Здебільшого вони відомі або водночас провідні дослідники обраних тем і проблем національної музичної культури.

Здійснення цього фундаментального багатотомного видання саме співробітниками відділу ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України – закономірне. Адже названий відділ іще з 1950-х років почав утверджуватись як провідний у світі центр наукової музичної україністики. Не випадково, що й на сучасному етапі саме в цьому науковому осередку готують два найфундаментальніші багатотомні українознавчі проекти – «Історію української музики» й УМЕ. Зважаючи на те що остання є єдиною за всю історію України енциклопедичною працею, де цілісно охоплено український музично-культурний процес в усьому його часовому й просторовому діапазоні відповідно до рівня сучасних гуманітарних знань, вона стоїть в одному ряду з небагатьма іншими європейськими довідково-енциклопедичними виданнями, спеціально присвяченими висвітленню здобутків національних музичних культур [наприклад, «Енциклопедия на българската музикална култура» (Софія, 1987), «Canadian Composers Biographies» (Monreal, 1964), «Česko-slovenski hudebni slovník osob a institucí» (Praha, 1963. – 1, 1965. – 2), «Słownik muzyków polskich» (Kraków, 1962. – 1, 1963. – 2)]. Як кожна фундаментальна енциклопедична розробка, вона має загальнокультурне значення, гідно репрезентує українську гуманітарну науку й культуру у світі. Водночас акумуляція і постійний розвиток досвіду, пов'язаного зі створенням такої енциклопедії в згаданому відділі, як утім, і сам факт появи названого видання, виявляють етапну роль зазначеного наукового осередку в становленні музичної лексикографії в Україні, утвердженні музикознавчої гілки української енциклопедичної культури.

У процесі підготовки видання, природно, взаємодіє досвід, запозичений із практики підготовки інших енциклопедій, і оригінальний, набутий під час багаторічної роботи над УМЕ. Перший формувався в результаті вивчення напрацювань інших інституцій щодо створення ґрунтовних енциклопедичних праць [наприклад, Інституту енциклопедичних досліджень НАНУ, Інституту біографічних досліджень НБУВ, опублікованих енциклопедій, як-от уже виданих томів «Енциклопедії сучасної України» (К., 2001–2012. – Т. 1–12), «Музыкальной энциклопедии» (М., 1973–1982. – Т. 1–6) та ін.], другий – унікальний. Звернення до досвіду створення інших енциклопедій, водночас безпосереднє включення наукової діяльності відділу до міждисциплінарної взаємодії в сучасній науці (особливо органічне в результаті комплексної природи ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України), до того ж здійснення низки базових для українського музикознавства наукових надбань відділом музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, стимулювало процес асиміляції багатьох рядів закономірностей у практиці роботи над УМЕ. Вони стосуються типологічних, «жанрових» ознак будь-яких енциклопедичних розробок (приміром, стиль викладу), рис, показових для галузевих енциклопедій (зокрема схильність до більшої деталізації, ґрунтовності викладу матеріалу й, звідси, до більшої масштабності низки статей), сучасних енциклопедичних видань, присвячених українській культурі (насамперед їх концептуальні засади), теперішніх українських музичних довідкових видань (відображення в їх сукупності рівня вивченості української музичної культури й водночас характерних особливостей сучасної української музикознавчої науки).

Усі ці ряди закономірностей різною мірою й по-різному виявляються під час розв'язання редколегією і авторським колективом УМЕ найрізноманітніших проблем, властивих процесу підготовки будь-якої енциклопедії. Умовно окреслені проблеми можна поділити на дві пов'язані між собою групи – *практичні* (охоплюють питан-

ня технології підготовки, проходження видання на всіх етапах, методики здійснення конкретного тексту енциклопедії) і *науково-теоретичні*. Розв'язання сукупності останніх найбезпосередніше спрямовано на якомога повніше відтворення в УМЕ конкретно-історичного стану музикознавчої науки й водночас специфічних для відповідного періоду рис осягнення в її межах музичної культури. У подальшому увагу буде зосереджено на розкритті виявів відображення конкретно-історичного названої наукової сфери на межі ХХ–ХХІ ст. у процесі вирішення зазначених груп проблем під час роботи над УМЕ.

Питання першої групи спочатку видаються мало пов'язаними з такими типово науковими параметрами музикознавства, як наприклад, його структура або концептуальні засади. Однак достатньо переконливо відображають конкретно-історичні особливості названих параметрів. Уже сам факт розробки проблем зазначеної групи під час підготовки УМЕ стосується досягнення сучасною українською музикознавчою наукою якісно вищого, порівняно з попередніми десятиліттями, рівня інтеграції-диференціації. Так, створення на сучасному етапі великого масиву довідкової музикознавчої літератури (що з необхідністю передбачає розробку їх організаційно-технологічних і методичних питань) є виявом стрімкого процесу диференціації теперішнього вітчизняного музикознавства, пов'язаного, зокрема, з потужним процесом розширення його емпіричної бази. Разом з тим однією своєю гранню музична лексикографія належить музикознавству, а другою – енциклопедистиці, отже, активне зростання цієї галузі українського музикознавства є водночас одним зі свідчень провідної сьогодні в науці, у тому числі музикознавчій, тенденції інтеграції. У цьому контексті звернення музикознавців до суто технологічних і методичних проблем створення відповідних праць, які до 1990-х років не вважали сферою компетенції українського музикознавства, є одним з переконливих виявів взаємопроникнення енциклопедистики й музикознавства.

Характерні особливості сучасного етапу еволюції української музикознавчої науки відобразилися у вирішенні низки конкретних питань першої групи. Щоправда, частково в них відображено не стільки сучасний стан української музикознавчої науки, скільки взаємодію типологічного енциклопедичного й специфічного, пов'язаного зі створенням УМЕ фахового досвіду. Саме як конкретизацію думки про характерну в сучасному контексті міждисциплінарних зв'язків взаємодію музикознавства й енциклопедистики наводимо також декілька відповідних прикладів. Отже, поміж багатьох практичних питань підготовки УМЕ:

1. Склад редколегії, до якої, зокрема, увійшли представники української діаспори (М. Коць зі США), що було неможливим за радянського часу. Характерним є і залучення фахівців із суміжних сфер мистецтвознавства, етномузикології, показове з погляду розвинених міждисциплінарних контактів у сучасному науковому знанні, у тому числі музикознавстві [2, с. 2].

2. Принципи відбору матеріалу, створення словника та його обговорення в різних наукових установах, провідних музичних ВНЗ і мистецьких осередках також із залученням фахівців із суміжних галузей знання. У вирішенні цих питань концентровано відображено стан і рівень розвитку сучасного музикознавства. Відтак вони безпосередньо стосуються і другої групи – науково-теоретичних проблем.

3. Побудова типових схем для споріднених за тематикою статей. Наприклад, присвячених іноземним, однак пов'язаним з українською культурою персоналіям, творчим колективам, зосередження в їх висвітленні на вказаних зв'язках, що відображається в композиційно-структурних особливостях таких статей. Отже, ці особливості безпосередньо зумовлені теперішніми концептуальними акцентами українського музикознавства – осягненням національної культури як чинника світового культурного простору, виявленням її розгалужених контактів з культурою різних країн і континентів.

4. Створення схем документальної частини різних за тематикою груп статей. Окрім традиційних інформаційних блоків щодо творчих здобутків особи в усіх сферах її діяльності (з акцентом на музичну) і літератури про обране явище, до цієї частини

статей також уведено (за умови їх наявності) дискографію, фільмографію, не лише опубліковані, але й архівні матеріали. Це зумовлено насамперед нагромадженням великого масиву відповідних відомостей у різних сферах українського музикознавства протягом останнього двадцятиліття. Зокрема, за цей час було вивчено великий обсяг архівних документів, здійснено описи низки архівів, як уже згадувалося, з'явилася довідкова література з дискографії, музики кіно. Отже, включення відповідних даних до УМЕ – реалізація її «жанрової» ознаки, узагальнення і систематизація наявних на певному історичному етапі знань про українську музичну культуру.

5. Визначення обсягів статей, їх співвідношень щодо різних за тематикою статей і меж відхилення від цих співвідношень. У процесі роботи над УМЕ стало зрозуміло, що до кінця уніфікувати такі співвідношення неможливо. Зокрема, у ряді випадків має місце деяке перевищення заздалегідь запрограмованих обсягів у зв'язку з наявністю цінної, часто не відомої раніше інформації. Водночас зауважимо, що цю енциклопедію створює відділ музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, головний сенс існування якого – розвиток українського музикознавства як складової фундаментальної академічної науки. А це також певною мірою позначилося на специфіці видання. Насамперед маємо на увазі особливо чітко виявлення в ньому показової риси багатьох сучасних галузевих енциклопедій – поглиблення власне науково-дослідного начала. Водночас щільна взаємодія музичної лексикографії та інших складових сучасної музикознавчої науки є ще одним виявом потужних синтезуючих процесів в останній. Таким чином, статті УМЕ – це часто своєрідні мінідослідження, у яких вичерпно подано наявний фактичний матеріал, усталені думки, уперше введено до наукового обігу нові емпіричні відомості й концептуальні ідеї. У зв'язку з тим, що багато явищ української музичної культури почали поглиблено вивчати лише на сучасному етапі, у низці статей УМЕ відтворено інноваційні ідеї дисертаційних досліджень, ґрунтовних монографій, напрацювань провідних фахівців з відповідної тематики, що репрезентують найновіші досягнення національної музикознавчої науки. Тому енциклопедія стала не лише цінним джерелом інформації (інша «жанрова» риса енциклопедій – статус поданої в них інформації як «істини в останній інстанції», еталона достовірності), але й вагомим академічним науковим виданням, на статті якого існують численні посилання в наукових музикознавчих розвідках.

6. Написання термінів, прізвищ в УМЕ. У цьому випадку, як і в інших енциклопедіях, враховано рекомендації новітнього українського правопису (зокрема, мала місце співпраця з Інститутом української мови НАНУ) і разом з тим усталені в українському музикознавстві традиції їх написання (наприклад, П. Гіндеміт, але Л. ван Бетховен).

7. Вироблення принципів скорочень слів та створення їх списку, де подано як загальноприйняті в довідкових виданнях (муз. – музичний), так і специфічні для УМЕ (конс. – консерваторія) скорочення.

8. Продиктоване практикою роботи авторів і наукових редакторів УМЕ з великими масивами різномірної літератури формування словничка слів, у написанні яких у різних виданнях особливо часто виникають різночитання, з метою їх уніфікації в УМЕ (приміром, Еввідіка – Еввідіка, Гремін – Гремін).

9. Зумовлена періодичним повторенням ситуацій, пов'язаних з формулюванням «проблемних» дефініцій, фіксація останніх. Приміром, такі випадки можуть стосуватися людини, яка не має фахової музичної освіти, однак написала багато праць про музичну культуру України (музичний письменник), збирила сотні зразків фольклору, але не фахівець-етномузиколог (збирач музичного фольклору). Автори й наукові редактори значну увагу приділили й дотриманню історичної конкретності, отже, науковій коректності у визначеннях одного й того самого фаху щодо різних історичних періодів і культурологічних контекстів (наприклад, співак – півчий).

Значною мірою методичні й організаційно-технологічні напрацювання співробітників відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України щодо під-

готовки УМЕ було узагальнено в окремій розробці (авторка – О. Немкович), яку нині використовують у роботі над черговим томом цієї енциклопедії.

Найбільш концентровано стан і рівень розвитку сучасної української музикознавчої науки й разом з тим музичної україністики, відтак специфічні для теперішнього періоду особливості розкриття національної музичної культури, відобразилися у вирішенні науково-теоретичних проблем у процесі підготовки УМЕ. Так, попри драматичний шлях еволюції цієї наукової сфери впродовж ХХ ст., штучне коригування «згори» її власних закономірностей за радянської доби, об'єктивна іманентна логіка її розвитку остаточно не нівелювалася, у специфічних формах давалася взнаки навіть у роки найжорсткішого тиску ідеології на культуру. У найбільш загальних рисах вона полягає у формуванні музикознавчої науки як складної динамічної розімкненої системи, що має різнобічні, часто двосторонні контакти з багатьма науками, позанауковими галузями культури, породжується й водночас зумовлює дедалі глибше й об'ємніше осягнення музичної культури – у її найрізноманітніших нових аспектах, внутрішніх і зовнішніх взаємозв'язках, масштабніших часових і просторових вимірах [1]. Раніше окреслені нові тенденції національної та світової культури на межі ХХ–ХХІ ст., водночас достатня зрілість іманентного стану української музикознавчої науки, як уже було зазначено, на сучасному етапі зумовили її вихід на вищий рівень. У його основі – досягнення музикознавчою наукою як багатопрофільною і водночас цілісною системою знань нового щабля інтеграції-диференціації при домінуванні останньої. Тим самим названа наукова сфера в мікромасштабі й з певними хронологічними розбіжностями повторює відповідну закономірність еволюції загальнонаукового знання ХХ ст., у якому інтегративні процеси стали переважати ще із середини минулого століття. На сучасному етапі система наукових дисциплін українського музикознавства поступово перетворюється у складнішу систему, різнорівневими елементами якої виступають уже не лише окремі дисципліни, але й міждисциплінарні напрями (насамперед українознавство, а також етнокультурознавство, регіоналістика, медієвістика тощо), підсистеми наукових дисциплін, зокрема історичне музикознавство. Окрім, власне, історії музики, що нині є глибоко розгалуженою галуззю, воно включає також цикл так званих допоміжних, або спеціальних, музично-історичних дисциплін, що також диференціюються не лише на окремі дисципліни, але і їх групи. Досягнення українською музикознавчою наукою такого рівня розвитку означає формування нових рис її предмета, методу, структури, поняттєвого апарату, нової пріоритетної проблематики, зрештою, певного нового «образу» музикознавчої науки, що резонує з провідними тенденціями становлення сучасного наукового знання, культури загалом.

Отже, в УМЕ відображено сучасну структуру українського музикознавства, зокрема, ступінь його диференціації – значно більшу розробленість уже існуючих, наявність сформованих останнім часом напрямів дослідження і наукових дисциплін. Так, уже при першому поверхневому ознайомленні з УМЕ привертає увагу солідний обсяг кожного тому (загалом енциклопедія має складатися із семи томів), що вже наводить на думку про великий масив розглянутого у виданні матеріалу й докладність його розкриття. У них вміщені (або планується вмістити) статті, присвячені різним розділам музикознавства. Це найбільш масштабні його галузі (музична критика й публіцистика), окремі дисципліни (музичні: акустика, естетика, психологія, а також етномузикологія, лексикографія, джерелознавство, текстологія, епістолологія, лібретологія, бібліографія), їх достатньо розвинені складові, міждисциплінарні напрями дослідження (краєзнавство, медієвістика, гимнологія, мелоареалогія, етнофонія тощо), ряд з яких поступово перетворюється на відносно самостійні наукові дисципліни. Усі вони сформувалися на різних етапах або продовжують формуватися й нині. У своїй сукупності зазначені статті дають уявлення про значно диференційованішу, водночас набагато складнішу в аспекті цілісності, аніж у попередні десятиліття, систему знань української музикознавчої науки. Зрештою, в УМЕ вміщено масштабну статтю про українське музикознавство як багатопрофільну галузь. У ній теоретично

осмислено особливості його сучасної структури й водночас процес історичного розвитку «від початків аж до нині» (вислів М. Грушевського).

В УМЕ відтворено різні шляхи синтезу знань, властиві теперішньому етапу історії українського музикознавства. Резонуючи з відповідними показовими для сьогодення тенденціями еволюції не лише музикознавства, але й загальнонаукового знання, цей блок статей засвідчує насамперед зростання теоретичного рівня української музикознавчої науки на межі ХХ–ХХІ ст. Так, у межах відображення в енциклопедії інтегративних процесів перебувають уже вищезазначені статті про окремі музикознавчі дисципліни, більшість із яких є сполучними ланками між музикознавством та іншими науками, а також стаття про українське музикознавство загалом. Поміж характерних виявів синтезу знань у сучасній українській музикознавчій науці також активна розробка її поняттєво-категоріального апарату. У ньому фокусується типова сьогодні взаємодія теоретичного й історичного аспектів розгляду матеріалу, конкретно-, загальнонаукового, філософського рівнів знання, що засвідчує наявність розгалуженої мережі ієрархічних зв'язків з вищими за рівнем узагальнення сферами знання в сучасній українській музикознавчій науці. Відтворюються контакти музикознавства й інших наукових дисциплін, адже багато вживаних у музикознавстві понять водночас функціонує в інших науках. Виявляються зовнішні зв'язки української музичної культури, зокрема музикознавства з іншими галузями й аспектами культурного процесу, у тому числі позанауковими сферами духовного освоєння світу (приміром, богослов'ям). Фокусується сучасна парадигма української культури й водночас відповідний концептуальний стрижень українського музикознавства на межі ХХ–ХХІ ст. Відтак до УМЕ ввійшла достатньо масштабна група статей про усталені базові, а також нові або відроджені (після їх зникнення з наукового обігу на межі 1920–1930-х рр.) категорії і поняття музикознавчої науки. Це музичні: україністика, стиль, жанр, мислення, мова, образ, форма, драматургія, інтерпретація; час і простір у музиці, національний стиль, етнічний звукоідеал, дискурс, інтонація, композиторські техніки (додекафонія, алеаторика, мінімалізм) та ін. У річищі узагальнення знань перебувають підсумкові статті. Зокрема, композиторського процесу стосуються статті про конкретні музичні стилі й неостилі (бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм та ін.), метастилі (наприклад, модернізм), мистецькі течії (як-от: академізм), жанри (зокрема опера, оперета, симфонія, балет, мюзикл, водевіль, кантата, ораторія), галузі композиторської творчості (приміром, вокальна музика, музика для дітей, музика в драматичному театрі, музика кіно, а також електронна, конкретна музика) тощо. У багатьох з них уперше узагальнено відомості щодо їх специфічно українських аспектів.

У процесі дедалі глибшої інтеграції музикознавчої науки в контекст не лише науки, але й інших сфер духовної культури дещо змінюється «образ» цієї наукової галузі, що водночас вписується у відповідну тенденцію загальнонаукового знання. Ідеться про зумовлене соціальними, екологічними та іншими колізіями ХХ ст. посилення гуманістичної спрямованості останнього, зокрема його морально-етичних, естетичних, філософських, екзистенціальних, культурологічних аспектів. УМЕ стала чутливим резонатором зазначених процесів в українському музикознавстві, зокрема формування його культурологічної площини не лише в статусі окремої дисципліни, але й у статусі певного спільного для різних дисциплін сегмента музикознавчої науки, що виразно фокусує в собі синтезуючі процеси в цій сфері знання. Відтак зазначене видання є енциклопедією української музичної культури в усіх її виявах. Відповідно до неї ввійшов солідний масив статей, що стосуються інших, окрім академічної композиторської творчості й фольклору, сфер, аспектів, явищ музичної культури. Отже, вони присвячені: історико-культурним епохам (як-от: Відродження), музичному виконавству як галузі творчої діяльності та його різним галузям (що на сучасному етапі вперше стали предметом масштабного напряму наукових досліджень), окремим творчим колективам та їх видам (як-от: кріпацькі капели й оркестри, науково-етнографічні

ансамблі), мистецьким установам (зокрема театрам, філармоніям), музичному життю (у тому числі на тимчасово окупованих територіях Радянського Союзу під час Великої Вітчизняної війни), музичному побуту, музичній освіті, масовій музичній культурі, балетмейстерському, режисерському мистецтву й сценографії в музичних театрах, музичним конкурсам і фестивалям, музикознавчій думці, науковим установам і осередкам, музичним бібліотекам, музеям, архівам, видавництвам, товариствам, творчим об'єднанням, виданням, сфері звукозапису, музичним фахам і сферам творчої діяльності (звукорежисер, музикознавець, композитор, концертмейстер), персоналіям меценатів, майстрів музичних інструментів, окремим народним і академічним музичним інструментам та їх колекціям, приладам, що використовують у процесі наукових досліджень (наприклад, аудіограф) тощо. Культурологічні аспекти далися взнаки в багатьох статтях, присвячених персоналіям діячів української музичної культури.

З погляду зазначеної тенденції показово, що в УМЕ виявилось властиве нині всім гуманітарним наукам посилення персоналістичного аспекту досліджень, безумовно, пов'язане також із поверненням із забуття або з іншим баченням багатьох діячів української музичної культури. У цьому сенсі характерно й уведення до УМЕ великого масиву статей про сакральну сферу української музичної культури. У ній відображено властиві сучасному вітчизняному музикознавству зв'язки цієї проблемної сфери з богослов'ям, увагу до проблем функціонування музики в межах богослужбової практики, ролі християнських центрів у розвитку української музичної культури, осмислення в сукупності цих статей важливості церковного мистецтва щодо усвідомлення історичного коріння української культури, її національної специфіки. Звідси органічність включення до УМЕ матеріалів, присвячених Літургії (де зазначене явище розглянуто не лише як музичний жанр, але і як головне богослужіння християнської церкви), монастирям, Афону, українським регентам, імена яких раніше не згадували у навчальних курсах і наукових працях (наприклад, М. Литвиненко), жанрам богослужбової практики, богослужбовим книгам, специфічній музичній термінології, що історично сформувалася в цьому контексті (приміром, «лик») тощо.

Вищезазначене свідчить, що істотні зміни, властиві сучасному українському музикознавству, переконливо виявляються в українознавчих дослідженнях. В умовах утвердження вітчизняної культури як рівноправної складової сучасного процесу глобалізації-глокалізації вони є пріоритетними, утворили наймасштабніший, комплексний, такий, що розвивається найінтенсивніше, розділ національної музикознавчої науки – музичну україністику. З огляду на узагальнюючу специфіку енциклопедичного жанру науково-теоретичний аспект УМЕ відображає ці зміни в певному систематизованому вигляді. Так, уже при формуванні словника енциклопедії її творці враховували новий, порівняно з радянським часом, концептуальний вектор сучасного українського музикознавства – історично достовірне, підтвержене даними сучасної гуманітарної науки розкриття справжніх масштабів української музичної культури в часовому й просторовому аспектах, сучасний рівень її диференційованого й водночас цілісного вивчення. Адже ці моменти є засадничими для осмислення вітчизняної музичної культури як суб'єкта світового культурного простору. Принагідно зауважимо, що тенденційна думка про меншовартість української культури, властива радянській історіографії, трималася на штучно створеній фрагментарній, відтак дискретній, звуженій у своїх просторових і часових межах схемі історії України.

Таким чином, в УМЕ відтворено нове розуміння просторових меж української музичної культури, усвідомлення її як географічно розгалуженого й водночас внутрішньо-цілісного явища, її багатовекторне розкриття у світі. У зв'язку із цим до видання ввійшов великий блок статей, присвячених музичній культурі західної і східної української діаспори, українців, які мешкають на своїх етнічних територіях поза межами сучасної України (наприклад, у Перемишлі, на Кубані), інонаціональним музичним діячам (поміж багатьох – Й.-С. Бах, Л. Бетховен, Й. Брамс, Ф. Ліст, Ф. Шопен), життєвий шлях або творчість котрих засвідчує причетність до української культури,

зв'язкам української та інонаціональних музичних культур – країн Європи, Азії, Північної та Південної Америки, Африки, Австралії. Значну частину відповідних матеріалів уведено до наукового музикознавчого обігу в Україні або систематизовано вперше.

Виявом сучасного бачення історичного обсягу української музичної культури стало й засноване на відомостях сучасного українського мистецтвознавства, етнології, етномузикології, органології, антропології, історіографії та інших гуманітарних наук розкриття в УМЕ значно більшої історичної глибини української музичної культури, аніж у музично-історичних дослідженнях радянського часу. Як відомо, у них стверджувалася думка про те, що формування української народності почалося лише після занепаду Київської Русі. На противагу таким поглядам до цієї енциклопедії включено великий масив відомостей, присвячених протоукраїнській (праукраїнській) музичній культурі, архаїчним періодам аж до перших відомих сьогодні з археологічних знахідок на території теперішньої України виявів музичної культури часів пізнього палеоліту (40–15 тис. років тому). І, що важливо у зв'язку з таким історично об'єктивнішим розкриттям хронологічного діапазону національної музичної культури, у розгляді різних її періодів акцентовано моменти історичної спадковості. Поміж багатьох відповідних прикладів – матеріали щодо українських народних музичних інструментів (ліра, бандура тощо) й інструментів, що століттями використовували в музичному житті на території України (наприклад, арфа). Коріння усної дидактичної традиції українського музикознавства сягає перших виявів інструментальної і вокальної культури на території теперішньої України, тобто періоду пізнього палеоліту.

В енциклопедії мають місце нові відомості у висвітленні тем і проблем, які аналізували й за радянського часу, а саме: фактичні матеріали, ракурси розгляду, концептуальні ідеї, різноманітні зв'язки тощо. Відтак окремі явища й цілі галузі музичної культури, відповідні напрями дослідження репрезентовано по-новому як у кількісному, так і в якісному відношеннях. Поміж показових прикладів – раніше вже зазначений блок статей щодо духовної музичної культури. Фактично мінідослідженнями, у яких враховано дані сучасних наукових праць, у тому числі останніх кандидатських і докторських дисертацій, є статті про різні явища українського фольклору (веснянки, колядки, щедрівки, весільні пісні, не аналізовані в радянський період стрілецькі пісні, лірництво, український народний інструментарій тощо) й етномузикологію як галузь фундаментальної науки. Одним з найрозвиненіших сьогодні напрямів в українському музикознавстві є регіоналістика. На відміну від радянського часу, коли вивчали музичне життя переважно найбільших міст України (Києва, Львова, Харкова, Одеси), тепер більш-менш ґрунтовно вивчено майже всі регіони України (Закарпаття, Полтавщину, Сумщину, Чернігівщину, Луганщину, Північне Приазов'я тощо), музичне середовище багатьох провінційних міст. У зв'язку із цим до УМЕ ввійшли серії статей про музичну культуру окремих регіонів України. А це також є принципово важливим для створення цілісної схеми українського музично-культурного процесу. Адже протилежна таким позиціям фрагментарна радянська схема історії української музики ґрунтувалася на вивченні лише її вершинних явищ. Поміж показових прикладів нового осмислення вже відомого – також матеріали, присвячені провідним українським композиторам. Наприклад, у статтю про М. Лисенку введено низку інноваційних, не характерних для лисенкознавчих праць радянської доби, аспектів вивчення його багатогранної творчої діяльності, як-от: генеалогічний, пов'язаний з духовними творами автора. Акцентовано малорозроблені або не розроблені в працях попередніх десятиліть ідеї непересічної ролі Т. Шевченка в процесі становлення національного музичного стилю у творчості композитора, педагогічної діяльності митця для подальшого розвитку цієї галузі української музичної культури, зокрема, формування її національних основ, виняткового значення виконавської діяльності М. Лисенка для українського духовного життя періоду національного культурного відродження. Сучасні концептуальні аспекти стосуються і розкриття його постаті як

одного з найпотужніших синтезаторів української нації, «проростання» його творчих принципів у подальшому становленні української музичної культури, ролі композитора в інтеграції останньої до світового культурного простору. Виявлено характерні для сучасного музикознавства стильові аспекти творчості, подано майже вичерпні відомості про композиторський доробок, систематизовано відомості про дискографію творів М. Лисенка.

Окрім низки раніше названих, в УМЕ відображено й інші нові напрями українського музикознавства, що сформувалися на межі ХХ–ХХІ ст. Вони пов'язані з вивченням питань етнокультурознавства, у тому числі музичної культури різних етнічних груп українців (як-от: лемків) і нацменшин, що проживають на території України [наприклад, караїмів, кримських татар, євреїв (клезмерська музика)], масової музичної культури, процесів проникнення інформаційних технологій в українську музичну культуру (зокрема електронна музика) тощо. В енциклопедії висвітлено чинники і явища, породжені проникненням сучасної науки в глибокі, сутнісні рівні національної духовності й ментальності. Поміж них – знакові для української культури фольклорні образи (наприклад, Мамай).

Однією з найважливіших ознак вищого за рівнем сучасного розкриття української музичної культури є введення в УМЕ статей, що є важливими для цілісного осмислення українського музичного процесу. Це узагальнюючі статті про окремі жанри, сфери (наприклад, інструментальна музика) композиторського мистецтва й загалом української музичної культури (приміром, музична освіта, виконавство, музикознавство), раніше названі матеріали, присвячені таким поняттям, як націоналізм у музиці, національний стиль, типологічним для європейської музики стилям в українській музиці тощо. Зокрема, у стилі охоплено не лише своєрідність мистецьких явищ, але і їх цілісність. Не випадково історія української музики нині значною мірою розкривається як історія стилів.

В енциклопедії розкрито притаманну сучасному українському музикознавству увагу до щільних і розгалужених зв'язків музичної культури з іншими сферами культурного контексту. Звідси – включення у видання низки статей про діячів з інших сфер національної культури, які, однак, зробили внесок у музичну галузь останньої. Це – кінорежисери (В. Лапокниш), радіожурналісти (С. Артеменко, Ю. Лучинський та ін.), фотохудожники (Л. Левіт), учені різних фахів (М. Грушевський), представники української літератури (Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко) та ін.

В УМЕ виявився перерваний на межі 1920–1930-х років і відроджений нині процес осмислення української музичної культури у світовому контексті. Він конкретизується у зверненні до найрізноманітніших питань, більшість із яких можна умовно систематизувати за такими групами: проникнення елементів української культури за межі України, проникнення інонаціональних творчих явищ на українські землі, виявлення українських елементів в інонаціональних музичних культурах. У зв'язку із цим до енциклопедії ввійшли великі групи статей, присвячені раніше згаданим питанням музичного процесу в середовищі української діаспори, міжнародним зв'язкам національної музичної культури, діяльності інонаціональних діячів (чехів, італійців, поляків та ін.) на українських землях, «українським» виявам у житті й творчості представників інонаціональних культур. У ряді статей акцентовано європейський рівень і міжнародний резонанс творчої праці тих чи інших українських діячів.

Зрештою, видані томи УМЕ – естетично красиві, гарно оформлені з поліграфічного погляду книги, що також є виявом типового на сучасному етапі синтезу різних жанрів і галузей мистецтвознавчої продукції.

Вищезазначене дозволяє стверджувати, що, виконуючи певну узагальнюючу функцію щодо сучасної української музикознавчої науки, УМЕ водночас має помітне значення для її подальшого розвитку. Насамперед вона є цікавим і новаторським енциклопедичним виданням, що, подібно до інших фундаментальних енциклопедій, довго не втратить своєї пізнавальної та історичної цінності. Разом з тим узагальнення

в ній усталеного й нового знання, відображення процесу формування нового великого історико-культурного періоду має принципове значення для осягнення «з висоти пташиного польоту» найважливіших тенденцій, здобутків, а також проблем і суперечностей сучасної української музикознавчої науки, отже, відбору найбільш вартісного, збереження й розвитку його в майбутньому.

1. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. – К., 2006.
2. Українська музична енциклопедія. – К., 2006. – Т. 1.

#### Скорочення

АНФРФ ІМФЕ – Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
ВНЗ – вищий навчальний заклад  
ВУАН – Всеукраїнська академія наук  
ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
НБУВ – Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського  
УМЕ – Українська музична енциклопедія

#### SUMMARY

The paper is focused on the comprehension of multivolume academic *Ukrainian Musical Encyclopedia* with a view to its representation of the condition and level of development of Ukrainian musicology at the turn of the XXth–XXIst centuries. It is stated that appearance of this encyclopedia is called forth by the necessity of scientific comprehension and generalization of multidimensional processes that are progressing today in Ukrainian musical culture, including the musical studies. It is pointed out that this work is the only encyclopedia in the history of Ukraine, wherein there has been completely covered the Ukrainian musical and cultural process in all its temporal and spatial range in accordance with a level of contemporary knowledge pertaining to the humanities. Therefore, it ranks with a few other European reference media, specially covering the achievements of national musical cultures. There is a detection of the different groups of problems, which the *UME* editorial staff and composite author are working to solve. These groups can be divided for convenience into two interrelated ones – *practical* (embracing the questions of the techniques of preparation and the methods of accomplishment of concrete encyclopedic text) and *theoretical*. Also there is a disclosure of a specific character of representation of the modern Ukrainian musicology's leading progress trends in process of solving the mentioned problem groups.

**Keywords:** *Ukrainian musical encyclopedia*, encyclopedistics, Ukrainian musicology, musical Ukrainistics, national musical culture.

**Богдана Фільц**  
(Київ)

## РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА СОЛОМІЄЮ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЮ НА СЦЕНАХ СВІТУ

У статті розглядаються триумфальні виступи видатної української співачки Соломії Крушельницької в операх прославлених європейських творців, зокрема таких визначних композиторів XIX ст. – першої половини XX ст., як Дж. Пуччіні, А. Понк'еллі, Р. Штраус та ін., котрі довіряли їй прем'єрні виконання своїх творів на багатьох найкращих сценах світу. Визначаються особливості створених нею сценічних образів і їх індивідуальної інтерпретації, основні риси вокальної та акторської майстерності артистки.

**Ключові слова:** опера, оперні партії, театр, вокал, артистичне товариство, світова культура, акторська майстерність.

В статье рассматриваются триумфальные выступления выдающейся украинской певицы Саломеи Крушельницкой в операх прославленных европейских творцов, в частности таких известных композиторов XIX – первой половины XX в., как Дж. Пуччини, А. Понкьелли, Р. Штраус и др., которые доверяли ей премьерные исполнения своих произведений на многих лучших сценах мира. Определяются особенности созданных ею сценических образов и их индивидуальной интерпретации, основные черты вокального и актерского мастерства артистки.

**Ключевые слова:** опера, оперные партии, театр, вокал, артистическое товарищество, мировая культура, акторское мастерство.

The article looks at the triumphant performances of distinguished Ukrainian singer Solomiya Krushelnytska in the operas of the most eminent European creators, particularly such notable composers of the XIXth – early to mid-XXth centuries as G. Puccini, A. Ponchielli, R. Strauss and others, who have entrusted her with the performances of premières of their works on many best world stages. There is an analysis of the peculiarities of her stage impersonations and their individual interpretations as well as the main features of her vocal and actor's mastery.

**Keywords:** opera, operatic parts, theatre, vocal, artistic society, world culture, actor's mastery.

23 вересня 2012 року виповнилося 140 років від дня народження славетної української співачки, «великої серед великих», «найкращої з найкращих», незрівнянної примадонни багатьох європейських театрів, зірки світового оперного мистецтва Соломії Крушельницької. З нагоди ювілею в місті, де вона прожила останні роки свого життя, відбулись урочистості – у Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької у Львові (23 вересня), у Львівському Національному політехнічному інституті, де, за ініціативою Міжнародного інституту освіти, культури та зв'язків з діаспорою «Львівська політехніка», було проведено спеціальну міжнародну Ювілейну науково-мистецьку академію, присвячену 140-річчю від дня народження прославленої у світі видатної української виконавиці, під назвою: «Соломія Крушельницька у світовій культурі: слідами нащадків» (21 вересня), у Львівському оперному театрі відбулися вистави опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» та балету М. Скорика – Дж. Пуччіні «Повернення Баттерфляй» (22 і 23 вересня). Громадська організація «Інститут Львова» у видавництві «Центр Європи» видала цілу добірку матеріалів про Велику співачку України в газеті «Галицька брама» [3]. 18 листопада 2012 року громадськість Львова вшанувала дату смерті Соломії Крушельницької урочистим вечором пам'яті у Львівському оперному театрі, який носить ім'я співачки. І це не дивно. Адже її чудовим голосом та емоційно виразним співом, могутнім драматичним талантом, витонченим художнім смаком і особливою чарівністю жіночої краси, вишуканою елегантністю манер, величезним темпераментом, щирістю почуттів та простотою поведінки на сцені, що надавали неповторності кожній з її героїнь, захоплювалися на всіх континентах.

Мілан, Неаполь, Парма, Трієст, Рим, Париж, Монте-Карло, Буенос-Айрес, Львів, Варшава, Краків і Вільно, Петербург, Одеса, Сантьяго, Мадрид, Каїр і Александрія, а також Нью-Йорк, Філадельфія, Детройт, Клівленд, Чикаго, Венніпег – ось далеко не весь перелік міст, мешканці й гості яких були свідками блискучих виступів нашої геніальної землячки, що поряд з такими велетнями артистичного світу, як Енріко Карузо, Маттіа Баттістіні, Тітта Руффо, Федір Шаляпін піднеслася на найвищу вершину слави мистецького Олімпу. Про це писав відомий італійський музикознавець Рінальдо Кортопассі, це визнавали музичні критики багатьох країн Європи й Америки, друзі, колеги, очевидці тріумфальних овацій на честь нашої співачки.

Перед мистецтвом Соломії Крушельницької схиляли голови і вважали за щастя працювати з нею найвидатніші музиканти того часу: Джузеппе де Лука, Джузеппе Ансельмі, Ян Решке, Олександр Мишуга, Розіна Сторкіо, Яніна Королевич-Вайдова ушлавлені диригенти Вольф-Феррарі, Джіно Марінуцці, Клефонте Кампаніні, а також Артуро Тосканіні та Леопольдо Муньйоне.

Для виконання оперних партій її запрошували Ріхард Штраус («Соломея», «Електра»), Амількаре Понк'єллі («Джоконда»), Ільдебрандо Піццетті («Федра»), Джакомо Пуччіні («Манон Леско», «Чіо-Чіо-Сан») та ін. З останнім Соломію Крушельницьку поєднувала велика довготривала дружба, скріплена високими мистецькими ідеалами і глибокою повагою до непересічного таланту. Дж. Пуччіні був безмежно вдячний прекрасній українській артистці за тріумфальне «відродження» його опери «Мадам Баттерфляй» («Чіо-Чіо-Сан»), яке відбулось у травні 1904 року в місті Брешия (або Бреша), через три місяці після провалу її в міланському театрі Ла Скала. Недарма маестро, даруючи С. Крушельницькій свій фотопортрет, підписав: «Найпрекрасніший та найчарівніший Баттерфляй, – Джакомо Пуччіні, Торре дель Лаго, 1904».

За участю С. Крушельницької було здійснено багато прем'єр, у яких одна за одною оживали оперні героїні. «Ці давні спогади, що я проніс крізь роки, завжди зберігаючи в душі, – писав 1953 року відомий музикознавець з Італії Гвідо Маротті, – сягають початку нашого століття, коли я вперше почув її голос і побачив на сцені римського театру “Костанці” в образі незрівнянної героїні “Аїди”. Вона скидалась в моїй уяві на царицю Нефертіті, найяснішу дружину Рамзеса II, або на одну з жіночих постатей, що зійшла з древнього барельєфу після тритисячолітнього кам'яного сну, щоб продовжити життя серед людей, вражаючи їх мелодійністю звуків, вогнистими рухами крутих плечей і гнучкістю стану, стилізованими й ефектними жестами рук...» [9, с. 113–114].

У міланському журналі від 5 грудня 1898 року про успіх Крушельницької в опері «Трубадур» на прославленій сцені Ла Скала рецензент писав: «Коли ж у виставі беруть участь Крушельницька, Баттістіні і взагалі весь ансамбль, який ми побачили, приємність перетворюється на захоплення... Крушельницька продемонструвала дивовижну красу свого голосу і надзвичайну майстерність співу... Акторський хист співачки дозволяє їй у кожній виставі так перевтілюватися в театральних героїв, що важко було б казати, яка з партій їй найкраще вдається» [9, с. 24].

Чотири сезони (1898–1902 рр.) артистка співала на сцені Великого театру у Варшаві, де її партнерами були Е. Карузо, М. Баттістіні, А. Дідур, Руссітано, В. Флоріанський та інші ушлавлені виконавці. Репертуар співачки налічував близько тридцяти опер. Згодом на інших сценах він значно поширився і сягнув цифри п'ятдесят і більше. У Польщі С. Крушельницьку вважали неперевершеною у всіх виставах, та особливу любов і пошану вона мала за виконання національних опер.

Про життєві перипетії, творчі випробування і тріумфальні перемоги С. Крушельницької на багатьох сценах Європи, Америки, Канади, Єгипту, Аргентини та інших країн дізнаємося з рецензій у пресі, численних спогадів і листів сучасників співачки, її рідних, друзів, педагогів, видатних композиторів, диригентів, музикознавців, письменників, учнів-співаків, земляків – людей різних професій, вдячних долі за те, що мали щастя долучитися до прекрасного мистецтва співу й щедрості душі Великої артистки.

Попри всі тріумфи і творчі перемоги в далеких світах, вона ніколи не забувала про своє коріння, батьків, які разом із життям вдихнули в її душу глибоку любов до рідної землі та прекрасних українських народних пісень, зокрема мелодій з рідного Поділля, а також виховали в ній неймовірну працездатність, відповідальність за свій талант і обов'язок перед Україною. Вона ніколи не приховувала своєї національності, а, навпаки, всюди гордо заявляла про свою належність до українського народу. С. Крушельницька завжди закінчувала свої концертні виступи співом українських народних пісень у власному супроводі на фортепіано. Робила вона це всюди, на найбільших і найпрестижніших сценах світу. І заворожувала рідними піснями найвимогливіших слухачів різних країн, що за допомогою пісні дізнавалися про її Вітчизну – Україну. До свого концертного репертуару вона включала також оригінальні твори українських композиторів – М. Лисенка, Д. Січинського, С. Людкевича, В. Матюка, В. Барвінського, О. Нижанківського та ін. Вокальні композиції українських авторів виконувала й на численних концертах на батьківщині, куди з радістю приїздила, щоб узяти участь у святах на честь Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка, які відбувалися у Львові, Тернополі, Станіславі, Коломиї, Перемишлі, Чернівцях.

С. Крушельницька народилася 23 вересня 1872 року в с. Білявинці Бучацького повіту на Поділлі. Виростала в с. Біла під Тернополем, куди перебрався її батько Амвросій Крушельницький, – священик, людина висококультурна і прогресивних поглядів, яка зробила все, аби донька могла вчитись і вийти на широку дорогу світового мистецтва. У Білій вона отримала перші мистецькі враження, полюбила на все життя народні пісні.

Мистецьким стартом для співачки був Львів. Тут вона вчилася у прославленого професора співу В. Висоцького, блискуче закінчила консерваторію. За надзвичайні успіхи була нагороджена срібним вінком і дипломом, записи у якому віщували їй найкраще майбутнє в артистичному світі. Згодом – навчання в Італії у знаменитій вчительки, професора Фаусти Креспі, яка зазначала: «Як хотілося мати у школі розумних і здорових духом учениць, схожих на мою улюбленицю Соломею... Та, на жаль, Соломея є тільки одна. Соломея не тільки артистка душею, а й справжня людина, обдарована всім над міру» [2, с. 108; 6, с. 377].

У тяжкі роки лихоліть С. Крушельницька допомагала талановитій молоді «стати на ноги», допомагала своїй родині – і матеріально, і духовно, зокрема, сестрі Анні навчатися співу в Італії. Та згодом стала відомою оперною співачкою. В Італії вчилася співу в Соломії її племінниця Одарка Бандрівська, яка пізніше працювала педагогом у Львівській консерваторії, створила відому вокальну школу, а також стала фундатором заснованого у Львові Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької. У затишний дім С. Крушельницької над Тиренським морем у Віареджо приїздила також її племінниця, відома художниця Ярослава Музика. Вона малювала пейзажі неповторної італійської природи, крім того, оригінальні портрети своєї тітки Соломії. Один із них опублікований 2012 року у згаданій вище газеті «Львівська брама» в спеціальному випуску, повністю присвяченому 140-річчю від дня народження Соломії Крушельницької. Цікаві статті, на основі копійного вивчення й аналізу нових матеріалів, що зберігаються в архівах, написали співробітниця музею, які значно розширили наші знання про події, пов'язані з постаттю співачки. Слід зазначити, що працівникам Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові належить багато добрих справ та ініціатив щодо дослідження й поширення знань про світові здобутки славетної української співачки, а також українського музичного мистецтва в цілому. Починаючи з 1988 року у Львівському оперному театрі майже щорічно проходять фестивалі або конкурси на честь її народження. Вони набули статусу міжнародних форумів оперного мистецтва, стали вже доброю традицією. Директор музею п. Галина Тихобаєва та колектив ентузіастів музею з любов'ю активно працюють над розширенням фондів, пропагують яскраве творче життя прославленої виконавиці, педагога, професора Львівської консерваторії, заслуженої артистки України і пре-

красної людини. Тут вирує творче життя: проходять цікаві наукові читання, наукові конференції про видатних митців, зустрічі з непересічними мистецькими особистостями сьогодення. Працівники музею підготували календар: 1996, «Соломія Крушельницька» та подарунковий набір фотолистівок, які представляють співачку у 27 ролях її італійського репертуару. Чергове видання – Каталог тимчасових виставок із фондів музею, що проводилися тут протягом 1992–1995 років [4; 5]. Спільно зі львівською студією телебачення директор музею п. Г. Тихобаєва, художник Орест Скоп (автор оформлення музею С. Крушельницької) та співачка Наталя Дацко здійснили поїзду до Італії на віллу «Соломея» у Віареджо, яку купив 1910 року чоловік співачки, адвокат Чезаре Річчоне. Згодом музична редакція підготувала глядачам святковий подарунок – документальний фільм «Варіації на італійську тему» (шість півгодинних частин). Автор сценарію і ведуча – Люба Козак (вона – редактор і режисер), режисер – Леся Рибінська, оператор – Мирослав Уханський.

Роксолана Мисько-Пасічник у «Львівській брамі» в хронологічному викладі навила інформацію про вшанування пам'яті Соломії Крушельницької. У 1963 році було відкрито меморіальний музей в с. Біла на Тернопільщині, де минуло дитинство співачки. Цього ж року Тернопільському державному музичному училищу та Львівській спеціальній музичній школі-інтернату присвоїли ім'я С. Крушельницької. У 1977 році на фасаді будинку С. Крушельницької у Львові (скульптор – Е. Мисько) встановили меморіальну таблицю. У 1988 році у Львові відбувся I Фестиваль оперного мистецтва ім. С. Крушельницької. 1 жовтня 1989 року – урочисте відкриття Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові. 1991 рік – I Міжнародний конкурс вокалістів ім. С. Крушельницької у Львові. У цьому місті в 1993 році вулицю Чернишевського перейменовано на честь С. Крушельницької. У 1997 році в Тернополі засновано газету «Соломія». У 2001 році Львівському державному академічному театру опери та балету присвоєно ім'я С. Крушельницької (з 2005 р. – національний). У 2004 році відкрито меморіальну таблицю на фасаді будинку С. Крушельницької у Віареджо (Італія). 22 серпня 2010 року відбулося відкриття пам'ятника Соломії Крушельницькій в м. Тернополі. І, нарешті, 21 липня цього ж року було відкрито бюст С. Крушельницької (скульптор – Руслан Іваницький) в музеї Джакомо Пуччіні в Торе дель Лаго.

Найбільшу роль у поширенні інформації про мистецькі перемоги на найпрестижніших сценах світу С. Крушельницької відіграють друковані джерела, поміщені в багатьох збірниках і книжках, які на основі численних рецензій на різноманітні виступи співачки в багатьох країнах різних континентів світу розкривають безмірну велич її природного таланту (вокального й артистичного), помноженого постійним бажанням великої артистки вчитись і здобувати нові вершини. Це стосується як опанування нею надзвичайно великого й різноманітного щодо стильових і жанрових прикмет світового оперного репертуару, так і її невпинної праці над підвищенням своєї виконавської майстерності, індивідуального відчуття інтонаційного багатства того чи іншого твору, глибини його змісту в цілому і кожної окремої деталі зокрема. Про все це читаємо в низці досліджень про С. Крушельницьку, передусім у захопливих рецензіях багатьох зарубіжних критиків, а також українських митців і шанувальників її таланту.

Крім найбільш знаних книжок про всесвітньо відому українську артистку: «Славетна співачка: Спогади і статті про Соломію Крушельницьку» [8] та «Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування» [9; 10], цінним є довідник «Музею Соломії Крушельницької – 20 років. Бібліографічний довідник» [7]. І, безперечно, надзвичайно цінним є бібліографічний довідник 1952–2006 рр. «Безсмертна слава Соломії» [1].

Нашої теми безпосередньо стосується стаття Ірини Криворучки «У дзеркалі критики», а також Хронологія основних подій життєвого та творчого шляху Соломії Крушельницької, що займає вісім сторінок. Довідник налічує 1136 позицій, куди ввійшли книжкові видання, каталоги, журнальні статті, газетні публікації, видані до

2006 року. Співробітники музею постійно опрацьовують нові матеріали, про що свідчать їхні численні публікації в пресі. Вони виступають у своїй «рідній хаті» перед відвідувачами музею і на різноманітних вечорах.

Я особисто також мала честь виступати в музеї Соломії Крушельницької, де ознайомила слухачів «Наукових читань» з родинними фотографіями, що, попри воєнні лихоліття, збереглися у великому альбомі нашої родини. Річ у тому, що дідуньо співачки Григорій Савчинський, священник і письменник із Звенигорода, був моїм прапрадідом, а мати співачки Теодора Савчинська – рідною сестрою моєї бабуні Ольги Рудницької. У нашому родинному альбомі збереглося багато фотографій майже всіх дітей Григорія Савчинського, а їх було дев'ятеро, а також їхніх дітей, онуків та правнуків. Особливо цінними є старі фотографії кінця XIX-го та початку XX ст. Багато фотографій перезняли в музеї, і вони також поповнили фонди цього славного мистецького закладу.

Мені пощастило брати участь у відкритті науково-мистецької академії, присвяченої 140-річчю від дня народження Соломії Крушельницької, яка відбулася 20 вересня 2012 року в політехнічному інституті «Львівська політехніка», виголошувати першу доповідь на цьому науково-мистецькому зібранні та поділитися спогадами про зустрічі зі славною співачкою як її внучата племінниця.

Як і багато із членів великої родини Соломії Крушельницької, я пишаюся тим, що належу до неї. Моє серце переповнене гордістю за Велику артистку, за те, що вона прославила на весь світ нашу культуру і нашу Україну.

1. Безсмертна слава Соломії. Бібліографічний довідник. Музично-меморіальний музей С. Крушельницької у Львові / упоряд.: М. Зубеляк, Р. Мисько-Пасічник ; вступ. ст. І. Криворучки. – Л., 2007. – 244 с., 16 с. іл.
2. Віночок Соломії. – Тернопіль, 1992.
3. Галицька брама. – 2012. – № 7–9. – Липень – вересень. – 36 с.
4. Каталог тематичних виставок (1997–2001). Музично-меморіальний музей С. Крушельницької у Львові / упоряд. Д. Білавич; редкол. : Г. Тихобаєва, І. Лужецька. – Л., 2002. – 169 с.
5. Каталог тимчасових виставок із фондів музею, що проводилися тут протягом 1992–1995 рр. – Л., 1996.
6. Лист Фаусти Креспі до Амвросія Крушельницького // Соломія Крушельницька. Матеріали. Листування / упорядкув. і прим. М. Головащенко. – К., 1979. – Ч. II.
7. Музею Соломії Крушельницької – 20 років. Бібліографічний довідник. Музично-меморіальний музей С. Крушельницької у Львові / упорядкув. М. Зубеляк ; вступ. ст. Г. Тихобаєвої. – Л., 2009. – 132 с.
8. Славетна співачка: Спогади і статті про Соломію Крушельницьку» / упорядкув. і вступ. ст. І. Деркача. – Л., 1956.
9. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. / вступ. ст., упорядкув. і примітки М. Головащенко. – К., 1978. – Ч. I. – 398 с.
10. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. / вступ. ст., упорядкув. і примітки М. Головащенко. – К., 1979. – Ч. II. – 447 с.

## SUMMARY

The originality of emotionally expressive singing of world-known distinguished Ukrainian singer Solomiya Krushelnytska, her unimpeachable delicate sensitivity to art, temperament and persuasiveness in disclosure of figurative meaning of music – all these thrilled the audience in numerous cities on different continents during each performing of operatic parts and chamber works of the greatest European artists as well as the Ukrainian folk songs sung to her own accompaniment. It is testified by a large list of cities, where her high vocal has always been a triumphal success and has charmed her supporters with a distinctive singing and a strong dramatic flair. The article outlines a circle of prominent artists – opera singers, especially Enrico Caruso, Mattia Battistini, Titta Ruffo, Feodor

Chaliapin, whose level of a peak of artistic Olympus has been achieved only by Krushelnytska, just one woman in the vocal history. Moreover, there is a whole number of other greatest brilliant musicians of those days who considered it an honour to cooperate with our singer of genius. Among those musicians were the conductors Ermanno Wolf-Ferrari, Gino Marinuzzi, Cleofonte Campanini as well as Arturo Toscanini and Leopoldo Munione.

This article touches upon the main artistic events in her hometown Lviv, which were associated with a celebration of the 140th anniversary of birthday of Solomiya Krushelnytska in September 2012. Particularly, a list of principal editions dedicated to S. Krushelnytska are submitted, including a number of the bibliographical reference books about her prepared by the staff of the Lviv Musical Memorial Museum of Solomiya Krushelnytska for publication and published not long ago, already in the 3rd millennium.

**Keywords:** opera, operatic parts, theatre, vocal, artistic society, world culture, actor's mastery.

**Володимир Романко**  
(Київ)

### **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ Ф'ЮЖН-ФЕЄРІ ІВАНА ТАРАНЕНКА «МАЙСТЕР СНІВ»**

Стаття присвячена окресленню жанрових ознак і стилістики нового твору сучасного українського композитора Івана Тараненка – вокальної сюїти «Майстер снів».

**Ключові слова:** вокальна сюїта, вокальний цикл, джаз, ф'южн, фольклор.

Статья посвящена определению жанровых черт и стилистики нового произведения современного украинского композитора Ивана Тараненко – вокальной сюиты «Мастер снов».

**Ключевые слова:** вокальная сюита, вокальный цикл, джаз, фьюжн, фольклор.

The article deals with defining the genre and stylistic features of a new work of modern Ukrainian composer Ivan Taranenko – a vocal suite *Master of Dreams*.

**Keywords:** vocal suite, vocal cycle, jazz, fusion, folklore.

Сучасна художньо-естетична ситуація спонукає митців до найактивніших пошуків нових виражальних засобів та залучення всіх можливих та ефективних чинників мистецького простору. У творчості українських композиторів давно спостерігається прагнення до переосмислення традиційних жанрів, у тому числі вокального циклу, і на початку нового тисячоліття цей процес помітно активізувався.

Наполегливе прагнення проникнути в духовний світ поета, передати музичними засобами його почуття, особистість, світогляд найчастіше приводить композитора до форми монографічного циклу, до створення своєрідного «музичного портрета» митця. Проте не тільки особистий світ поета загалом прагнуть охопити композитори, їх хвилюють також окремі теми й образи, особливо ті, що є співзвучними їхнім власним уявленням, відчуттям, прагненням, спогадам та мріям. У результаті такої співпраці виникає якісно новий твір, де поєднання поетичного слова й музики приводить до взаємного виявлення глибинних сенсів обох чинників.

В останні кілька десятиліть вокальний цикл набув таких особливостей, що помітно вирізняють його на тлі більш традиційних зразків жанру. Співпраця двох творчих особистостей – поета й композитора – виявлялася в різних співвідношеннях: від домінування музики над поезією – до їх повністю рівноправного звучання. Однією з найважливіших ознак вокального циклу (що не заперечує винятків) нерідко було певне переважання поетичного чинника над музичним, свідоме підпорядкування компози-

тором своєї музики поетичному слову, що зумовлене прагненням музичними засобами підкреслити його зміст, сенс, інтонаційний та ритмічний стрій. При цьому музика не набувала значення фону, а радше переводила до іншого, власне, музичного виміру звучання поетичного слова.

Найчастіше вокальний цикл є самостійним закінченим твором, у якому всі частини й розділи тісно пов'язані між собою не тільки спільними ідеєю, сюжетом та змістом, але й драматургією, міцними інтонаційними зв'язками. За цими ознаками вокальний цикл дедалі більше тяжіє до камерно-інструментальних жанрів, а в деяких випадках – і до симфонічного та оперного.

Прикметним явищем другої половини ХХ ст. став помітний вплив (прямий або опосередкований) інструментальної музики та крупних вокально-інструментальних форм (опери, кантати, ораторії) на камерно-вокальні жанри.

Упродовж десятиліття потому з'являлися камерні вокальні твори, у яких автори використовували інструментальний і вокальний компоненти не тільки як взаємодоповнюючі, але і як взаємозамінні, такі, що міняються традиційними ролями. Інструменти перебирають на себе важливу зображальну функцію, а вокальна партія несподівано набуває інструментального характеру, надаючи вокальному циклу звучання здебільшого інструментальної сюїти. Протягом останніх десятиліть відбувається ще більше зрощення вокального циклу із суміжними жанрами і, як наслідок, – поступове стирання жанрових меж. Цей процес констатується не за зовнішніми прикметами (авторське визначення жанру та збільшення кількості виконавців), а насамперед за іманентними жанровими ознаками – єдністю окремих частин, тематизмом, сюжетною визначеністю. Зрештою, і лаконічні за масштабами й виконавськими засобами (голос і фортепіано) цикли набувають цих нових ознак. З іншого боку, розширення жанрових меж і кола виразових засобів зумовлене тими новими впливами, що їх виявляють жанри й засоби із числа так званих легких. Адже впродовж другої половини ХХ ст. відбувалося стрімке зростання естрадної музики, джазу й рок-музики, у поле зору яких потрапили майже всі жанри академічної музики, що народжувалися, зростали та розвивалися протягом принаймні попередніх двох століть. Композитори сучасної академічної школи під впливом популярної, естрадної та джазової музики мимовільно або свідомо використовують співзвучні їхньому світобаченню жанри й форми, прагнуть звертатися до слухача зрозумілою йому мовою, застосовують ті засоби й можливості втілення задуманого, які відповідають духові та вимогам сучасності.

Традиція єдності частин і сюжетності, що сформувалася ще на початку ХІХ ст. у вокальних циклах Р. Шумана й Ф. Шуберта і стала, зрештою, характерною ознакою жанру, знайшла своїх послідовників у наступні десятиліття в європейській (зокрема російській – М. Мусоргський, С. Рахманінов) музиці. Згодом, у 1960–1970-х роках, особливий інтерес до вокального циклу як найулюбленішої жанрової форми камерної вокальної музики виявили Д. Шостакович і Г. Свірідов. Одночасно з'являлися співзвучні цій тенденції «неакадемічні» цикли, – записані на грамплатівки, – аудіоальбоми Д. Тухманова («Как прекрасен мир», 1972 р.; «По волне моей памяти», 1975 р.) й О. Градського («Русские песни», 1980 р.; «Сатиры», 1980 р.) та ін.

Відмінною рисою, властивою багатьом сучасним вокальним циклам, стає наближеність до сюїти, невідривність окремих номерів від цілого. Найчастіше такий цикл задумується та виконується як цільна композиція, розділи (частини) якої скріплені наскрізним сюжетним розвитком, чітко регламентованою конструкцією форми, безперервним розгортанням – такі особливості властиві для симфонічної, кіно- й театральної музики, камерної опери.

Новій роботі І. Тараненка складно дати однозначне вичерпне жанрове або стильове визначення; «Майстер снів» (2007 р., друга редакція – 2012 р.) – це насамперед відображення романтичної сторони світогляду сучасного композитора-виконавця, масштабний цикл, що складається з дванадцяти частин-пісень і має виразні ознаки сюїти. Автор у дусі часу назвав свій твір «ф'южн-феєрією на вірші Валентини Да-

виденко». Засоби втілення задуму є надзвичайно різноманітними – у всіх частинах наявне доречно й урівноважене у взаємодії поєднання стильових ознак джазу, року, фольклорної та академічної музики з виразним і сповненим глибокого змісту й сенсу поетичним словом.

На жанрову належність «Майстра снів» І. Тараненка вказує також звернення до текстів ліричної збірки одного автора. Окремі номери циклу відтінені не лише змінами ладу й тональності, але й більш виразними стильовими засобами. Вплив на стилістику циклу сучасної масової культури очевидний, як і те, що автор використовує її засоби на якісно новому рівні, доречно поєднуючи ладо-гармонічні звороти й ритми популярних жанрів з народнопісенними інтонаціями в мелодичних побудовах. На спорідненість із народною піснею вказує також застосування як домінуючого композиційного принципу частин циклу послівкового варіативного розгортання мелодії – ознаки, що притаманна однорядковій пісенній формі. Але у взаємодії з віршем та з огляду на прагнення композитора до реалізації виражальної функції власне музичного тексту ця форма набула ознак куплетної. Тональності, що їх використовує автор, komponуючи окремі частини циклу, – це ще один із засобів досягнення контрасту: у чотирьох із дванадцяти композицій використано мі-мінор, ще у двох ця тональність з'являється як помітний засіб зіставлення. Подаємо повний перелік тональностей пісень циклу:

1. Майстер снів	f-moll
2. Зеленаві Твої небеса	cis-moll – e-moll – f-moll (F-dur)
3. Синій купол капели	g-moll – e-moll – g-moll
4. Сон піраміди	c-moll
5. Вже давно ця зима без зірок	c-moll
6. У дюнах піщаних	a-moll
7. Хто відкриє ці двері	e-moll
8. Назавжди не твоя	e-moll
9. Звір	a-moll
10. Золота свіча	e-moll
11. Ми колись тут були	e-moll
12. P. S. Лет	fis-moll – a-moll

Цікавим видається використання мі-мінору в другому і третьому номерах: мало-терцієве висхідне зіставлення тонік cis – e (у № 2) урівноважене в наступному номері нисхідним g – e із заключним поверненням до g. Тональність c-moll відтіняє зміну емоційного забарвлення з наближенням до середини циклу (№ 4–5). Далі – через тональність a-moll – наближаємося до кульмінаційної зони циклу (№ 7–8 – тональність e-moll). Це тональне зіставлення ефективно використано в тому самому порядку ще раз: № 9–10–11 (a-moll – e-moll – e-moll). Остаточна, фінальна, «тиха» кульмінація циклу – авторська післямова (P. S.), яка лаконічними виразовими засобами (голос і фортепіано) й організацією тонального плану (fis – a) створює максимум драматичного напруження, а доступними за таких умов простими та доречними прийомами (поступове «розчинення» фактури реєстровими й динамічними відтінками) констатує завершення циклу.

Коло засобів, що сприяють єднанню окремих частин, є доволі різноманітним: звертає на себе увагу калейдоскоп кольорів, відображених як у назвах пісень, так і в їх текстах; це своєрідна сюїта кольорових фантазій-снів: «Синій купол капели», «Золота свіча», «Зеленаві Твої небеса», «фіолетова куля» («Назавжди не твоя»), «срібний змії... білих гірлянд... лілія падає» («Майстер снів»), «квітка шипшини (рожева)» («Ми колись тут були»), «жовта спрага» («Сон піраміди») тощо.

Порівняння теситури вокальної партії різних номерів також дає цікавий результат – здебільшого вокальний діапазон становить майже півтори октави й перебуває в безпосередній залежності від емоційного тону того чи іншого номера. «Назавжди не твоя» реалізована, наприклад, в обсязі септими, а «Звір» охоплює дві октави.

Спільними для всіх частин циклу є також принципи формотворення. У всіх випадках автор не виходить за межі простої дво- або тричастинної форми. Контраст між частинами досягається зіставленням тональностей і особливостями будови вокальної партії. Мелодекламація, наявна епізодично в більшості розділів, є цілком природною у втіленні поетичних текстів. В окремих частинах циклу вона застосовується не тільки як ефективний виражальний, але й формотворчий засіб, зокрема в № 3 («Синій купол капели»), де крайні розділи, мелодичний діапазон яких охоплює півтори октави, відтінені середнім – речитативним. Варто зауважити, що характер мелодекламації тут особливий: тон її поступово підвищується, пульсація тонічного звука (g) «розгойдується» від секунди до кварта й наприкінці розділу підноситься ще на кварту, охоплюючи в такий спосіб октаву.

Подібними засобами досягається контраст між заспівом і приспівом у № 8 й 9 («Назавжди не твоя» і «Звір»). У всіх випадках прийоми, використані автором, не відображають значних коливань емоційного забарвлення образного змісту циклу, а навпаки, підкреслюють найтонші відтінки змальованих настроїв та почуттів.

Застосування засобів формотворення, що підпорядковані поетичним конструкціям, характерні для всіх частин циклу. Поезія має складну ритмічну організацію, але композитор знаходить можливість вкладати її в рамки варіантно-куплетної форми. Побудова мелодичних фраз на основі мотивного розвитку та їх інтонаційний стрій указують на безпосередні зв'язки з народною піснею, хоча прямих цитат або навіть алюзій немає. Ці зв'язки виявляються тільки на рівні типів мотивних одиниць та способів їх варіювання. Спорідненість інтонаційних мотивів з народнопісенними витоками очевидна й легко встановлюється як на слух, так і за нотним матеріалом твору, а сучасного звучання вони набувають за рахунок особливостей аранжування.

Інструментальний супровід сприяє перетворенню окремих частин циклу на виразні змістовні монологи, дуети й навіть ансамблі, що виникають як результат поєднання вокальної партії з інструментальними голосами. Засоби, до яких звертається композитор упродовж усього циклу, охоплюють простір від оркестрового до сольного звучання. В окремих епізодах ми чуємо типове джазове «комбо» – ансамбль солістів; в інших – до нього приєднується струнна група, і в поєднанні широкого спектра тембрів виникає справді оркестрове звучання. З одного боку, виражальні засоби обираються відповідно до найменших змін в інтонаційному строї поетичного слова. З другого, – композитор, звертаючись до доступних йому засобів, відображає власне бачення поетичних настроїв та образів. Взаємодія слова й музики стає майже візуально відчутною.

Перша композиція не тільки дає назву циклу, але й слугує своєрідним ключем, емоційно-образним стрижнем до розуміння його цілісності. «Майстер снів» з перших звуків занурює нас у світ настроїв і образів, у сприйнятті яких межа між реальністю та фантазією тонка й невловима, як у сновидіннях. І так само, як у сновидіннях, ці образи видозмінюються з легкістю небесних мандрівниць-хмаринок. Зачаровує і темброве розмаїття (бандура, акордеон, вібрафон, перкусія, струнні), і вибаглива ритміка (зокрема ритмічні формули танго), і довільні метричні побудови, що підкреслюють значимість поетичного слова, і мінливість фактури музичної тканини, яка спонукає до постійної активізації слухачької уваги.

Наступна пісня, «Зеленаві твої небеса», – запрошення розгледіти за пеленою буденності красу довкілля, відчутти різницю між звичайним і дивовижним. На це спрямовані засоби контрастного зіставлення ритмічної стилізації шлягеру з красивими мелодичними лініями та їх вишуканим фактурно-тембровим оздобленням.

«Сон піраміди», згідно із задумом композитора, – відтворення відчуття спустошеності, розгубленості перед нескінченністю часу і простору, виснаженість, що виникає

після подолання важкого шляху й водночас спонукає до нових прагнень і звершень. Однак слухачька уява допомагає змалювати також інші образи й картини. Автор цих рядків, приміром, сприйняв «Сон піраміди» як екзотичну замальовку, такий собі пустельний пейзаж із пірамідами та караванами, де зі спекотного марева пісків виринає казкова життєдайна оаза – привітна свіжість джерел і прохолода затінку замріяних пальм, а вже за мить ця ілюзія змінюється наступною – блюзові інтонації знову повертають мандрівника під невмолиму спеку сонця в zenіті, сяйво якого сліпить аж до дзвону у вухах. У мандрівника попереду довгий шлях, і тільки наполегливий здолає його.

Одна лише назва композиції «У дюнах піщаних» мимоволі викликає спогади про ті щасливі дні, коли із цікавості блукав малим чи то морським узбережжям, чи то десь озерними берегами, а може, – дніпровими схилами поміж піщаних барханів. І бачилися вони тоді величними й неприступними, як гори, і як гори вабили романтикою підкорення вершин...

У кожній наступній пісні циклу виявляються нові сторони змісту, виникають нові асоціації, враження та настрої, між окремими частинами вибудовуються нові зв'язки, що розкривають саму суть сюїти, – перехід від настрою до настрою, від образу до образу відбувається динамічно, з калейдоскопічністю перебігу сновидінь. І неважливо, чи свідомо композитор досягав цього ефекту, чи керувався винятково мистецькою інтуїцією.

Стилістичні алюзії виникають абсолютно природно, залежно від образного змісту, що його передає нам автор: яскравий фольклорний зачин відкриває композицію «У дюнах піщаних»; роковий драйв виникає в перших тактах пісні «Хто відкриє ці двері...»; ритми самби наповнюють композицію «Назавжди не твоя...»; буги становлять основу ритмічного пульсу «Звіра».

В останній частині циклу, що позначена як «P. S. Лет», темброве багатство клавішних ніби накриває слухача справжнім, але неосяжним небесним склепінням, а під його блакитним куполом злітає в пташину вись голос композитора-співака, правдивий і зворушливий, сповідально щирий, як у відвертій розмові віч-на-віч, – можливо, це саме той важливий висновок, до якого автор вів нас поступово, ненав'язливо спонукаючи до роздумів про найважливіші речі в житті кожної людини...

Усі розглянуті чинники разом зі спробою інтерпретації образного змісту твору достатньо переконливо вказують на його сюїтні ознаки. Ф'южн-феєрія «Майстер снів» є яскравим утіленням авторського стилю й водночас відображає природний процес впливів сучасних неакадемічних жанрів (рок-музики, джазу) на жанрово-стильові особливості твору.

## SUMMARY

The article deals with defining the genre and stylistic features of a new work of modern Ukrainian composer Ivan Taranenko.

The appearance of fusion-extravaganza *Master of Dreams* (2007, second version – 2012) is quite natural in context of modern artistic and aesthetic situation characterized by intention of the artists to re-examine the traditional genres, search for new expressive means and involve all possible and efficient factors of artistic space. All this particularly becomes apparent in synthesis of music and poetry. The striving for penetration into mental world of a poet, conveyance of his feelings and rendering of his individuality and outlook by means of music usually lead a composer to a monographic cycle form and to creation of original *musical portrayal* of an artist. As a result of such cooperation, a completely new work arises where a combination of poetry and music results in mutual exposure of the underlying meanings of both these factors.

The vocal cycle is mostly an independent complete work in which all parts and chapters are closely mutually related not only by common idea, subject and content, but also by

dramatic concept, strong intonational ties. According to these features the vocal cycle is increasingly drawn towards the chamber and instrumental genres, and occasionally to the symphonic and opera ones.

The extension of a range of genres and a scope of expressive means of modern chamber vocal works is caused, among others, by those new impacts which are manifested by the so-called *easy* genres. Under the influence of popular, variety and jazz music the composers of modern academic school unwittingly or deliberately make use of the genres and forms that are in keeping with their outlook. Aiming at appeal to the listeners in understandable language they use such means and resources to realize their conceptions that conform to the spirit and demands of the times.

The proximity to suite, inseparability of the single numbers from the whole becomes a distinguishing feature peculiar to many modern vocal cycles. Such a cycle is usually conceived and performed as a single composition, the chapters (parts) of which are fastened together with through subject continuation, accurately adjusted form construction and incessant development: such features are typical of symphonic, cinema and theatre music, chamber opera.

*Master of Dreams* – a large-scale cycle consisting of twelve parts-songs and bearing the significant marks of suite – has received the author's genre definition: *fusion-extravaganza to the poetry of Valentyna Davydenko*. Every part of the work is notable for appropriateness and steadiness in interaction of stylistic features of jazz, rock, folk and academic music with expressive poetry full of meat and sense.

The article characterizes the factors of consonance and contrast in *Master of Dreams*: a selection of poetic texts, tonality means, forming principles, peculiarities of structure of vocal part and melody in whole, a role and specificity of instrumental accompaniment, and a nature of poetry and music interaction.

The figurative and dramaturgic functions of each part of the cycle have been analyzed in the article. It is emphasized that in every successive song, the new aspects of content come to light, the new associations, impressions and moods make their appearance, the ties revealing the core of the suite are formed between the separate parts – replacement of one mood by another, change of one figure by another happens dynamically like a kaleidoscopic flow of dreams. The stylistic allusions come into existence as absolutely natural depending on figurative meaning which is rendered by the author: a composition *In the sand drifts* starts with a brilliant folkloric opening; a rock drive springs up through the first measures of *Who will open this door...*; the next composition *Forever not yours...* is filled with the samba rhythms; a boogie forms the rhythmical pulse in *The Beast*.

All the factors considered along with an attempt to interpret the figurative meaning of the work denote quite convincingly its suite characteristics. The fusion-extravaganza *Master of Dreams* is an outstanding realization of auctorial style which at the same time reflects the natural process of impacts of modern non-academic genres (rock music, jazz, etc.) on the work's genre and stylistic peculiarities.

**Keywords:** vocal suite, vocal cycle, jazz, fusion, folklore.

**Надія Яковчук**  
(Київ)

**ФОРТЕПІАННЕ ТРІО ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА  
«МІСЯЧНЕ СВІТЛО»:  
ДО ПИТАННЯ СТВОРЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

У статті розглядаються особливості композиції твору, характеризується образний зміст, аналізуються проблеми виконавського прочитання тріо О. Яковчука «Місячне світло».

**Ключові слова:** українська камерно-інструментальна музика, фортеп'янное тріо, інтерпретація.

В статье рассматриваются особенности композиции произведения, характеризуется образное содержание, анализируются проблемы исполнительского прочтения трио А. Яковчука «Лунный свет».

**Ключевые слова:** украинская камерно-инструментальная музыка, фортепианное трио, интерпретация.

The article examines the specifics of the *Moonshine* composition, describes a figurative content and the musical means of its expression, and analyzes the problems of performing reading of the O. Yakovchuk trio *Moonshine*.

**Keywords:** Ukrainian chamber-instrumental music, piano trio, musical interpretation.

Розвиток камерно-інструментальної музики в Україні – досить тривалий і складний процес. З давніх-давен інструментальна музика була невід'ємною складовою життя кожного українця, незважаючи на його соціальний стан: це й розкішні (до 200 учасників) оркестри високопрофесійних музикантів-кріпаків, і прості тріости музики на селянських вечірках. Творчість видатних українських композиторів М. Березовського та Д. Бортнянського сягала вершин еволюції камерно-інструментальної музики наприкінці XVIII – на початку XIX ст. Широкої популярності в XIX ст. набули п'єси-варіації, а також аранжування народних пісень і танців для скрипки, гітари, фортепіано, флейти – таких улюблених в Україні інструментів. Здавалося, що є всі сприятливі умови для розквіту камерно-інструментального жанру. Проте, як цілком справедливо зауважив А. Калениченко, «в Україні становлення камерно-інструментального жанру в силу шовіністичної політики царату почалося тільки в другій половині XIX – на початку XX ст., тоді як у Росії він уже пройшов тривалий шлях розвитку» [2, с. 266].

Важливу роль для утвердження жанру камерного ансамблю мала діяльність М. Лисенка. Як виконавець – соліст і ансамбліст – він популяризував музику в найвищому її естетичному значенні, прагнув розкриття найглибшої суті мистецтва й ніколи не йшов на поталу низьким смакам публіки. У камерно-інструментальному доробку М. Лисенка немає фортеп'янного тріо, але своєю невтомною композиторською та виконавською діяльністю він зробив непересічний внесок у створення передумов для появи перших українських творів цього жанру.

На початку XX ст. остаточно сформувалася професійна українська камерно-інструментальна музика, її основні жанри, зокрема жанр фортеп'янного тріо. З'явилися перші твори, написані для традиційного складу (скрипка, віолончель, фортепіано). Це – два тріо В. Барвінського (*a-moll* та нині втрачене *es-moll*, обидва написані в 1910 р.) і тріо С. Людкевича «Ноктюрн» (1914). В. Барвінський і С. Людкевич – композитори-послідовники М. Лисенка, провідні діячі українського мистецтва. У 1920-х роках стався нечуваний спалах композиторської активності. З'явилася ціла низка класичних творів: тріо В. Косенка, Перше тріо Б. Лятошинського, тріо С. Людкевича, М. Скорульського. «Мобільність і традиційна спрямованість на пошуки як-

найбільше відповідали прагненню митців виробити нові засоби та прийоми, необхідні для правдивого відбиття тієї гами настроїв, що була б співзвучна бурхливим перетворенням суспільства» [2, с. 265]. До світової скарбниці камерно-інструментальної музики, без сумніву, увійшло Друге тріо Б. Лятошинського (1942), яке й сьогодні є найяскравішим і значущим українським твором означеного жанру. Пізніше, у повоєнні роки, істотним внеском стали фортепіанні тріо Д. Клебанова, В. Фемеліди, І. Шамо та А. Штогаренка.

Весняна молода енергія відлиги 60-х років ХХ ст. розквітла новими іменами В. Бібіка, В. Сильвестрова, Ю. Іщенка, М. Скорика, В. Губи, В. Годзяцького та ін.

У другій половині 70-х років ХХ ст. до активного творчого процесу преднався український композитор Олександр Яковчук. У 1976 році він закінчив Київську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського по класу композиції в. о. професора А. Коломійця, учня славетного Л. Ревуцького. До випуску юнак підійшов уже зі значною кількістю творів, що засвідчили його яскраву обдарованість. Це – «Народна сценка» для квартету дерев'яних духових інструментів (1972), Партита для струнних (1972), Диптих для скрипки соло (1973), Дві п'єси для флейти і кларнета (1973), «Зоряна прелюдія» для флейти і фортепіано (1973), Соната-поема для альту і фортепіано (1974), «Арія та fuga» для струнних (1974), «Триптих» для мішаного хору *a cappella* (1975), кантата № 1 «Осінь» для сопрано та струнних, слова автора (1975), симфонічна поема «Подвиг» (1975).

Етапним у творчості молодого митця став твір «Метаморфози» для струнного квартету, у якому він використав додекафонну техніку в стилі композиторів нововіденської школи. Цей твір прозвучав 1974 року в Мінську на Всесоюзному семінарі творчості молодих митців і здобув схвальні відгуки музичної критики.

Найголовнішим на той час (дипломним) твором постала одноактна опера на дві картини «Незабутнє» за мотивами повісті О. Довженка (лібрето – власне). До речі, за всю 100-літню історію консерваторії це був єдиний випадок, коли студент-композитор закінчив навчання написанням опери, яку відразу поставили і взяли до репертуару Оперної студії Київської консерваторії (сезон 1976/1977 років).

У 1983 році був закінчений фортепіанний цикл «12 прелюдій та фуг» у двох зошитах, своєрідний застосуванням модальної техніки, що в українській фортепіанній музиці і, зокрема, у поліфонічному циклі було зроблено вперше. «Митець обрав... нетрадиційний принцип циклічності дванадцяти прелюдій і фуг – сім по білих клавішах та п'ять – по чорних. Оригінальною є ідея використання модальної техніки в кожній із поліфонічних пар, зі спіранням на народно-ладову основу (фрігійський лад – прелюдія і fuga C, лідійський – E). Широко трактується й жанровий діапазон прелюдій: жига (B), буре (FIS), токато (A). У циклі є двоголосні fugи (ES, A), чотириголосна (FIS), чотириголосні подвійні (F, B), решта – триголосні.

<...> Для циклу в цілому характерна насиченість звукової палітри, звучання якої подеколи наближається до оркестрового. Використана складна піаністична техніка, що підпорядкована втіленню глибокого образного змісту» [4, с. 9].

«Прелюдії та fugи» ввійшли до виконавсько-педагогічного репертуару консерваторій і музичних училищ України та Росії (зокрема, професор Московської консерваторії М. Воскресенський включив їх до свого репертуару, студенти його класу вивчали ці твори).

У 1986 році у творчому доробку композитора з'явилася симфонія «Біоритми Чорнобілля», як відгук на страшну трагедію нашого народу.

Наступного (1987) року було створено Другу симфонію, художні якості і здобутки якої відзначив М. Гордійчук: «Написана симфонія людиною обдарованою, здатною на щось значне й вагоме, людиною працелюбною, котра збагатить рідну культуру ще не одним талановитим твором» [1, с. 5]. Того ж року з великим успіхом відбулася прем'єра Симфонії (Донецьк, Огляд творчості молодих композиторів України, оркестр Донецької філармонії ім. С. Прокоф'єва, диригент В. Куржев). Симфонію

назвали художнім відкриттям Огляду. Прозвучала вона й на Пленумі Київської організації Спілки композиторів України (СКУ), а в 1989 році нею відкривали З'їзд СКУ (Державний симфонічний оркестр, диригент – І. Блажков).

Водночас зі зверненням до симфонічного жанру О. Яковчук успішно працює в хоровому. На сьогодні у творчому портфелі митця тільки обробок українських народних пісень для різного складу хорів *a cappella* є 252!

«Яковчук належить до числа небагатьох (на жаль) митців, які поглиблено студіюють народнопісенну культуру свого народу, хочуть проїнятися специфічними її особливостями, засвоїти головне з творчого методу старших колег. Основне в цьому – не цитувати якісь канонічні національні мотиви, а розмовляти зі слухачами музичною мовою, котра протягом сторіч складалася й кристалізувалася в художній практиці народу.

Композитор передусім зважав на фольклорні інтонації і ритміку, на багатоголосся наспівів, переосмислював їх у своїй свідомості, ставив за мету освоїти їх у такий спосіб, щоб вони сприймалися як власні, індивідуальні виразові засоби. Звичайно, процес такого роду тривалий і вельми трудний» [1, с. 4].

Як бачимо, композиторська творчість О. Яковчука є різновекторною з жанрового погляду. Зупинімося на одному із творів у жанрі камерно-інструментальної музики – фортепіанному тріо «Місячне світло», цікавому з погляду реалізації композиторського задуму та збагачення жанру.

Твір був написаний у 2010 році на замовлення канадського камерного ансамблю «Moonshine» у складі: скрипка – Наталі Вонг, віолончель – Махса Мадахян, фортепіано – Надія Яковчук. У репертуарі виконавського колективу були твори Л. Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Шопена, П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Скорика, Є. Станковича. Тому вимоги, поставлені замовниками, були високими: це має бути твір, написаний за канадською тематикою, цікавий за змістом, складний за виконанням, а за рівнем композиторської техніки таким, щоби ввійти до класичного репертуару їх ансамблю. Так з'явилося тріо «Місячне світло», назване на честь колективу виконавців. Твір програмний, кожна із частин має свою назву: I частина – «Місячна стежка на озері Онтаріо», II частина – «Річка Ніагара вночі», III частина – «Схід місяця на озері Маскока».

Слід відзначити, що в українській музиці програмність у жанрі фортепіанного тріо – рід поодиноким («Музика рудого лісу» Є. Станковича, «Межі» Л. Мельника). Твір О. Яковчука збагачує цей напрям жанру залученням пейзажної програмності. У своєму задумі композитор бачить замальовки канадської природи в імпресіоністичному річищі: це – статичне споглядання місячного світла, що злегка торкається водяної поверхні озера Онтаріо (I частина), енергії стихії річки Ніагари в нічну пору (II частина), сходу місяця в чарівному куточку природи – місцевості Маскока (III частина). Відтак виростає і плин музичної тканини, не обтяженої канонічністю класичного формоутворення, а такої, що підпорядковується композиторській рефлексії. Ми бачимо вічну таїну краси природи.

До оспівування та зображення водної стихії в музиці зверталися композитори різних часів. Можна згадати твори Г. Ф. Генделя («Музика на воді»), Ф. Ліста («На Валленштадському озері», «Фонтани вілли д'Есте»), М. Равеля («Гра води», «Ундіна» – з фортепіанного циклу «Нічний Гаспар»), К. Дебюссі (три симфонічні ескізи «Море», ноктюрн для оркестру «Сирени»).

Насолоду від споглядання за грою ніжних прозорих барв, мінливого світла, мерехтливого гоїдання хвиль композитор О. Яковчук передав у музиці тріо. Українська прем'єра твору відбулася в листопаді 2011 року в Малому залі Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Виконавці: скрипка – доцент кафедри скрипки НМАУ ім. П. І. Чайковського Ніна Сиваченко, віолончель – викладач Київського Інституту музики ім. Р. М. Глієра Ольга Заяць, фортепіано – викладач кафедри камерного ансамблю НМАУ Надія Яковчук.

У I частині («Місячна стежка на озері Онтаріо») звуки немовби виринають з тиші й водночас перетворюються на довгоплинну лінію *ostinato* на секундовому інтервалі, що стає фоном у партії фортепіано протягом усієї частини. Домінуючим фактором є статичність розгортання матеріалу, незважаючи на ознаки тричастинності. «Музична матерія розгортається “непередбачено” – імпровізаційно, ніби адекватно плинові думок-мрій; власне, це – форма-стан, коли милування “зупиненою миттю” обирається основним принципом розвитку» [3, с. 22]. Ефекти мінливості спочатку вносить партія скрипки, її тематизм будується досить своєрідно. Мелодична лінія неквапливо розбруньковується на обидва боки від свого ядра, приходячи до тимчасового устою «*b*». Згодом цю ж статичну, з ледь помітним рухом, тему проводить віолончель, але вже в насиченому, завдяки хроматичним подвійним нотам, дуеті зі скрипкою. У цифрі 2 музичний матеріал повністю переходить до партії фортепіано, прикметної експресивними репліками верхнього регістру та ефектами *glissando*. Варіантні зміни тематичного матеріалу створюють відчуття безкрайнього розгортання мелодії, надають їй широти та об'єму. У партії фортепіано автор зовсім не позначив педалювання. Є тільки бас, виписаний на кілька тактів, і це вказує на досить густу педалізацію.

Середній розділ виконують лише струнні, причому віолончель, завдяки прийому *sul ponticello*, динамічному відтінку *mp*, авторській ремарці *dolce*, має певний звукозображальний ефект. Створюється враження водяних легеньких брижів. Натомість партія скрипки, зіткана з тріольного руху, віддалік навіює вальсові асоціації, репрезентуючи кульмінаційну фазу частини, що приводить до репризи. Особливістю репризи є те, що основна тема охоплює широкий діапазон, лишаячись у тому самому ритмічному обарвленні, яке було напочатку. Це викладено в дуеті скрипки з віолончеллю й мелодичною лінією октав, що звучать із запізненням у нижньому регістрі партії фортепіано. Велике регістрове охоплення та тембральна різноплановість надають музиці об'ємності простору. Завершення I частини є поступовим згасанням пульсуючого *ostinato* і сповільненням темпу.

Необхідно відзначити своєрідність авторського бачення темпових співвідношень між частинами: *Andante* – *Allegro* – *Andante*, оскільки в традиційному розумінні жанровий різновид камерно-інструментальної музики – тріо – передбачає інакше зіставлення темпів: *Allegro* – *Andante* – *Allegro*.

II частина («Річка Ніагара вночі») дає значний темповий і фактурний контраст. Її образ асоціюється з могутністю водяної стихії Ніагари. У темпі *Allegro* музика розпочинається віолончельним *solo*, зітканим з коротких мотивів ямбічного спрямування на активному цілеспрямованому штриху *staccato*. Цю саму тему підхоплює скрипка, її мелодичний розвиток приводить до утворення енергійного фону для появи іншої за характером теми у фортепіано. Тут активність інакшого роду – зіткана з широких інтервалів *legato*. Залученням запитальних інтонацій, розвиваючись поступово – з першого мотиву досягаючи у своєму обсязі діапазону двох октав ( $d^1 - es^3$ ), – ця тема є показником неоромантичної складової твору. Її образне спрямування несе в собі риси могутньої ріки в повному своєму плінні. Одночасно в нижньому регістрі фортепіано звучить остінатне утворення на основі ініціального ямбічного мотиву теми цієї самої частини. Розділ є досить складним для всіх виконавців і потребує віртуозності, майстерного володіння колористичними можливостями інструментів.

Середній розділ II частини – це враження від бурхливих темних вод, що загадково мерехтять при місячному сяйві, раптово міняються, згасають.

Водночас це й підсвідомі глибокі переживання людської душі. Цікавою є з'ява в партії фортепіано поліритмічного малюнка, на тлі якого відбувається діалог струнних: скрипка веде вже відому «неоромантичну» тему, а віолончель продовжує лінію ініціального мотиву.

Ідея фугатності залишається і в заключному розділі частини, де ми бачимо її не тільки між учасниками тріо, а навіть усередині самої фортепіанної партії (тт. 77–87).

Це – зображення стрімкої течії та гомону водної стихії. Виконавцям слід бути точними у виконанні артикуляційних різноманітностей – *legato*, *staccato*, *tenuto*, акцентів. Цілісності твору надає також залучення матеріалу з I частини – раніше згадуване секундове *ostinato* (тт. 64–77).

Нічні фантастичні пейзажі, поезія та краса нічної природи захоплювали композиторів давно. Це й К. Дебюссі («Місячне світло» для голосу та фортепіано на слова П. Верлена, Прелюдія для фортепіано «Тераса, яку відвідує місячне світло», II частина фортепіанної Бергамаської сюїти – «Місячне світло»), і наш український композитор, тонкий лірик Ф. Якименко (фортепіанні цикли «Зоряні мрії» та «Сторінки фантастичної поезії»), і Б. Лятошинський (цикл романсів «Місячні тіні» – на слова П. Верлена, І. Северянина, К. Бальмонта, О. Уайльда, та два романси на слова П. Б. Шеллі – «Місяць» та «Озимандія»).

III частина («Схід місяця на озері Маскока») змальовує провіщення сходу нічного світила. Таємничий пейзаж овіюється тихим, ніжним смутком. Дієвості тут немає, натомість чітко окреслений стан передчуття природного дива. Композитор використовує надзвичайно економну звукову палітру. Починається частина зі вступу: соло скрипки *con sordino non vibrato* створює образ нічної, неначе завороженої, природи. Тема є 12-товою, з елементами додекафонії, вона звучить *pianissimo legato* й викладена половинними та половинними з крапкою тривалостями. Потім до партії скрипки долучаються витримані в класичній тональній системі акорди *arpeggiato* в партії віолончелі. Вони з'являються на сильну першу долю на органному пункті зі зміною гармонії й надають зримості образу місяця, який сходить. Композитор ніби звертається до чистоти істин бахівського мистецтва.

Партія фортепіано тематично пов'язана з I частиною своїм остінатним фоном вібруючої секунди. Світ безтурботного пейзажу водночас змінюється і вже сповнений експресії. З'являється нова тема (цифра 3), викладена спершу в партії скрипки, яка переростає в пристрасний діалог з віолончеллю. Музична тканина цього восьмитактового дуету є однією з найбільш виразних і проникливих у всьому Тріо і вводить нас у світ магічних заклинань, ритуалів.

У партії фортепіано композитор, подаючи цікаві фонічно квартові співзвуччя, ніби створює алюзію на відомий в українській музиці твір «місячної тематики» – вокальний цикл Б. Лятошинського «Місячні тіні», де квартовість у побудові співзвуч є одним із провідних елементів творення вертикалі. Суцільна лінія шістнадцяток у партії фортепіано переходить до *pizzicato* струнних у т. 75 і перетворюється на тему фугато з II частини, дещо змінену. Фортепіано грає легким *staccato*, імітуючи звучання *pizzicato* у струнних. Композитор будує лінію генеральної кульмінації твору на мінливості мінорного й мажорного забарвлення тем віолончелі і скрипки (тт. 85–105).

Заклучна частина повертає настрої пастельних звучань із тембровою зміною тем: додекафонну тему доручено партії фортепіано в кришталево-прозорій 3-й октаві на *pp*, скрипка веде флажолети *sul tasto*. Незмінною лишається віолончельна партія з послідовністю акордів *arpeggiato*. У заклучних восьми тактах музики панує мінорний тризвук із секстою, але останній акорд є мажорним. Ця кода (з т. 118) ставить крапку високого духовного очищення після складних внутрішніх переживань, колізій попереднього розвитку. I крапка ця мажорна. Поступово все затихає.

Фортепіанне тріо О. Яковчука «Місячне світло» в галузі камерно-інструментальної музики відкриває нові можливості трактування жанру.

По-перше, залученням програмності, а виходячи з програмності – оновленим розумінням циклічності, де повільні частини стають обрамлювальними, а швидка частина – середньою. Сильова означеність твору наближається до неоімпресіоністичної тенденції в українській музиці, про що свідчить статичність розгортання музичного матеріалу, надання семантичної ваги фоновим структурам, прийом ладової мінливості (чергування мажоро-мінору у фіналі), досягнення просторових ефектів завдяки розширенню регістрових меж, специфічні прийоми гри на струнних *sul tasto*, *non*

*vibrato, con sordino*, градація динамічної шкали в межах *ppp-mf* з короткими, нетривалими виходами на *f*.

Аналізований твір, представляючи зрілий період творчості О. Яковчука, водночас долучається до неоромантичної тенденції української музики, що яскраво себе зарекомендувала ще від початку 70-х років ХХ ст. й існує до сьогодні, є перспективною для подальшого розвитку. Ця тенденція в музичному мистецтві відверто відображає типовий для ментальності української нації ген чуттєвості, душевності й духовної чистоти – власне для чого й покликане до існування музичне мистецтво.

1. Гордійчук М. Інструментальна повість // Музика. – 1988. – № 5. – С. 4–5.
2. Калениченко А. Камерно-інструментальні ансамблі // Історія української музики : в 6 т. / ред. колегія тому: Л. Пархоменко, О. Литвинова, Б. Фільц. – К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4. – С. 265–286.
3. Кушнірук О. Український імпресіонізм // Музика. – 1995. – № 2. – С. 22–23.
4. Тарасова Т. Утверджуючи індивідуальність // Музика. – 1984. – № 5. – С. 9.

### SUMMARY

The article is devoted to musical and performing analysis of piano trio *Moonshine* by Ukrainian composer Olexandr Yakovchuk. The composer's concept of interpretation and its content are outlined.

Olexandr Yakovchuk is an author of many compositions in different musical genres: six symphonies for a symphony orchestra, opera *The Unforgettable*, ballet *The Adventures in Emerald City*, oratorio *Scythian Pectoral*, seven instrumental concertos with a symphony orchestra, choral works (Liturgy, Psalms, folk song arrangements – about 270 pieces), piano works, instrumental compositions (sonatas for violin, viola, cello, six string quartets, piano trio, four suites for the wood).

The trio for violin, cello and piano was written in 2010 to order of Canadian chamber ensemble *Moonshine*. Music of this composition is a programme music and consists of three movements: the first one is named *Moonlight on Lake Ontario*, the second one – *Niagara River at Night*, and the third one – *Moonrise on Lake Muskoka*. The composer's vision of tempo correlations between movements is peculiar (Andante – Allegro – Andante) because traditionally trio as a genre of instrumental music provides another sequence: Allegro – Andante – Allegro.

The music of night nature poetry and beauty thrills the listeners through slow movements by sound of long-stretched lines of soft ostinato and by open melody development. The second movement is a significant tempo and texture contrast: it is an image of the mighty Niagara River.

Many composers all over the world have been delighted with the fantastic night landscapes and picturesque water reflections. We can name G. F. Handel, F. Liszt, M. Ravel, C. Debussy as well as our Ukrainian composers F. Yakymenko and B. Liatoshynskyi.

Thus, the piano trio *Moonshine* by Olexandr Yakovchuk opens up new possibilities of genre interpretation in the field of instrumental music: firstly, by means of involving the programme music, and secondly, by a renewed understanding of cycle conception.

**Keywords:** Ukrainian chamber-instrumental music, piano trio, musical interpretation.

**Оксана Бойчук**  
(Кременець)

## **КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ХОРОВИХ ДИРИГЕНТІВ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ (друга половина ХХ – початок ХХІ століття)**

Стаття присвячена дослідженню хорового жанру в творчому доробку тернопільських композиторів В. Подуфалого, М. Малиборського, Я. Смеречанського, які керували хоровими колективами і здебільшого для них писали свої композиції. Проаналізовано їхні твори, частина яких зберігається у приватних архівах митців.

**Ключові слова:** хорова музика, композиторська творчість, Тернопільщина, музична діяльність.

Статья посвящена исследованию хорового жанра в творчестве тернопольских композиторов В. Подуфалого, М. Малиборского, Я. Смеречанского, руководивших хоровыми коллективами, для которых преимущественно и создавались их произведения. Анализируются их произведения, часть из которых находится в частных архивах композиторов.

**Ключевые слова:** хоровая музыка, композиторское творчество, Тернопольщина, музыкальная деятельность.

The paper is focused on research of choral genre in work of Ternopil composers: V. Podufalyi, M. Maliborskyi, Ya. Smerechanskyi who have been in charge of choruses and have written their compositions predominantly for them. There is an analysis of creative heritage of these composers, part of which is found in the private archives of various artists.

**Keywords:** choral music, composer's creative work, Ternopilshchyna, musical activity.

Початок ХХ ст. на Тернопільщині ознаменований відродженням національної свідомості населення та появою низки українських товариств: «Боян», «Міщанське братство», «Просвіта», «Рідна Школа», «Союз Українок» та ін., при яких згодом засновувалися мистецькі осередки (хорові, театральні, інструментальні), що своєю чергою були потужним засобом об'єднання нації. Активізація музично-концертного життя та пошук культурно-освітньої роботи сприяли розвитку композиторської творчості в керівників гуртків, зокрема – хорових диригентів, серед яких були здебільшого аматори (Й. Вітошинський, І. Левицький, І. Недільський, Є. Турула, К. Цепенда). З іншого боку, неабияка популярність хорової музики спричинилася до того, що ціла генерація уродженців Тернопілля, здобувши професійну освіту, долучалася до розвитку національного хорового мистецтва не лише композиторською творчістю, але й активною практичною діяльністю з провідними українськими колективами. Приміром, С. Стельмащук – відомий фольклорист і педагог – у 1962–1989 роках був керівником чоловічого хору «Бескид» Дрогобицького педагогічного університету; у 2001–2003 роках – чоловічого хору «Прометей» Львівського національного університету тощо. Творчою лабораторією для Д. Січинського та першими виконавцями його хорових творів були очолювані ним колективи «Боянів» у містах Коломиї (1893–1894), Перемишлі (1895–1896), Станіславові (1899–1902), Бережанах (1908–1909). Педагогічну, композиторську та хормейстерську діяльність у своїй творчості поєднує А. Кушніренко, з 1962 року – художній керівник та головний диригент Буковинського ансамблю пісні і танцю України, що під його орудою досяг визначних успіхів, ставши одним із провідних творчих колективів України. У композиторському доробку А. Кушніренка – одноактна опера «Буковинська весна» (1968), вокально-хореографічна сюїта «Зелен край наш Буковина» (1985), кантати на власні слова «Молось до тебе, Україно» (1993), а також понад 100 аранжувань для мішаного хору а capella та в супроводі фортепіано чи оркестру та ін.

Не менш відомою є постать *Б. Дерев'янка*, який у 1970–1981 роках обіймав посаду художнього керівника Гуцульського ансамблю пісні і танцю Івано-Франківської обласної філармонії, а в 1981–1988 роках – диригента студентського хору Рівненського інституту культури. У композиторському доробку переважають хорові та камерно-інструментальні твори, найбільш відомими серед яких є вокально-хореографічні композиції «Гуцульський рік у гуцульських обрядах», «Зелений мій краю!» тощо.

Яскравими постатями українського хорового мистецтва є *М. Вериківський*, який крім суто композиторської діяльності в жанрі хорової музики був з 1920 року керівником Українського національного хору, а в 1921–1928 роках – хорової студії при Товаристві ім. М. Леонтовича (м. Київ), та *Б. Антків* (1969–1984 роки – хормейстер капели «Думка», від 1984-го – художній керівник та диригент Державного чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького, м. Київ). Поряд із вищезгаданими постатями митців існує ціла низка хорових диригентів, чия творча діяльність зосередилася виключно на місцевому рівні та не була об'єктом окремого наукового дослідження.

Тенденція поєднання композиторської та хормейстерської діяльності збереглася і після приєднання тернопільських земель до Радянського Союзу. Передумовою подальшого розвитку цієї грані мистецької діяльності став розквіт художньої самодіяльності, найбільше репрезентований у хоровому жанрі. Поява великої кількості хорових колективів та потреба в оновленні їхнього репертуару була тим чинником, що спричинив активізацію композиторської творчості хорових диригентів.

Одним із перших музичних керівників на Тернопіллі, який оновлював репертуар хорових колективів авторськими творами, був *Ярослав Смеречанський*. Дієвим чинником, що сприяв формуванню особистісних рис митця, стало навчання у Заліщицькій учительській семінарії (1923–1928), а згодом у Львівській консерваторії. Це дало змогу не лише вдосконалити виконавську майстерність гри на скрипці, але й розвинути пристрасний потяг до хорового співу. Трудова діяльність Я. Смеречанського розпочалася у музичній школі с. Городенка (нині – Івано-Франківської обл.), а згодом м. Заліщиків, що на Тернопільщині. Однак, найважливішою для молодого вчителя стала співпраця з хорами навколишніх сіл, репертуар яких композитор-аматор часто доповнював оригінальними творами та гармонізаціями народних пісень. У його творчому доробку близько 500 опусів, серед яких – камерна інструментальна музика, твори для духового оркестру, скрипки, фортепіано, вокальні ансамблі, солоспіви, а також хорові аранжування народних пісень.

Як хоровий диригент, Я. Смеречанський заявив про себе на Першому крайовому конкурсі хорів Галичини з колективом м. Заліщиків<sup>1</sup>, що проходив у 1942 році у Львові та був приурочений 100-річному ювілею з дня народження М. Лисенка. В альманасі конкурсу читаємо: «із справжньою овацією публіка прийняла мішаний хор Заліщик <...> винятково гарні з темною відтінню заліщицькі строї і вдатний виступ хору захопили глядачів» [1, с. 22]. У номінації «містечкові хори» колектив посів шосте місце. Як дізнаємось зі спогадів Я. Смеречанського, у період 1942–1950-х років його композиторський доробок обмежувався аранжуванням українських народних пісень для мішаного та чоловічого складу [5, с. 42].

Перші авторські твори з'явилися у період творчої співпраці з мішаним хором с. Добровляни (1950–1963). Так, деякі з композицій Я. Смеречанського були виконані колективом під час участі в VI Всесвітньому фестивалі молоді та студентів, що проходив 1957 року в Москві (за результатами конкурсу хор був нагороджений бронзовою відзнакою) [5, с. 43].

Обираючи літературну основу для своїх хорів, композитор звертався до творчості різних поетів: О. Маковея, А. Малишка, М. Рильського, В. Сосюри, В. Ткаченка, І. Франка, М. Шашкевича, Т. Шевченка та ін. Однак найбільш поширеними були пісні на вірші галицьких поетів: В. Вихруща («Земля пахне чебрецем»), П. Голубничого («Сади розквітають»), В. Даниленка («Нескорені серця»), Р. Лубківського («Ой у полі три дороги биті»), Я. Рудневої («Перші квіти»), Г. Ткачук («Літа молодії»).

Цілком закономірною була наявність у композиторському доробку творів радянської тематики, серед них – «Пісня про возз'єднання», «Ранок у колгоспі», «Будівники», «Не допустимо війни» та ін.

Важливою гранню хорової творчості Я. Смеречанського є написання Святої Літургії для мішаного складу, що була впродовж 1990–2000-х років у репертуарі церковного хору м. Заліщиків. Через багаторічні ідеологічні заборони значна частина церковної музики композитора випадала з поля зору виконавців та дослідників, і лише у 2006 році було здійснено перший аудіозапис Святої Літургії Я. Смеречанського у виконанні хору «Оранта» Дрогобицької духовної семінарії.

Творчі напрацювання композитора в жанрі хорової музики отримали схвальні відгуки М. Колесси та А. Кос-Анатольського. Зокрема, у статті С. Павлишин читаємо: «Досить послухати його вірші, написані до своєї ж музики, прочитати уривок його прози, подивитися на своєрідні малюнки і картини, щоб побачити всебічно обдарованого митця. Те, що він зробив для свого краю, є щирим і переконливим» [11]. Деякі пісні Я. Смеречанського увійшли до збірок хорових творів композиторів України: «Нісся місяць» і «Веснівка», а також до великої писемної антології «Збірник музичних творів на слова М. Шашкевича», що вийшли друком 1992 року в м. Вінніпезі (Канада). Частина хорових композицій друкувалася у періодичних виданнях «Вільне життя» [3; 4; 6; 9; 10] та «Колос» [12; 13]. Усі твори маестро пройняті інтонаціями народного мелосу, захоплюють мелодійністю та оригінальністю гармонії. За багаторічну творчу діяльність Я. Смеречанському присвоєно звання «Заслужений працівник культури» (1969).

Ще одним хоровим диригентом та композитором, уродженцем Тернопілля (с. Вишгородок Лановецького р-ну) є *Микола Маліборський*. Як слушно зауважує у своїй статті М. Дремлюга, «доля цієї людини унікальна і водночас типова для частини української інтелігенції, яка, долаючи перешкоди, присвятила своє життя розбудові національної музичної культури <...> Він є композитором, котрий поєднує глибинні традиції української співочої культури з сучасними засобами хорового письма» [2].

У творчому доробку М. Маліборського особливо численними є хори на слова Т. Шевченка. В авторських творах використовувалися галицькі пісенні наспіви, що культивувалися в місцевій традиційній практиці. Саме такими є «В своїй хаті своя правда», «Учітеся, брати мої», «Дивлюся – аж світає». Створюючи свою музику на вірші Кобзаря, композитор мав намір писати нескладні композиції, призначені для виконання мішаним хором а capella з легкою та доступною фактурою. Крім того, ряд хорів написані на слова П. Воронька, С. Галябарди, Олександра Олеса, Лесі Українки, М. Філянського, І. Шайнюка та ін. У різні роки твори М. Маліборського виконували професійні та аматорські хорові колективи в Україні та за її межами. Церковний обряд був добре відомий композитору ще з дитинства, оскільки у його родині культивувались українські традиції. Саме тому важливе місце у творчості М. Маліборського займає Свята Літургія Іоанна Золотоустого.

Співпраця композитора з численними колективами спонукала звернути увагу на проблеми інтонування, що знайшло своє висвітлення у його кандидатській дисертації «Закономірності звуковисотного музичного мислення і їх вияв у процесі співу з нот» (1980). На думку М. Маліборського, спів з нот, як і будь-яке інтонування – активний процес музичного (ладового) мислення, що базується на емоційно-слуховому усвідомленні логіки складних і різноманітних висотних та ритмічних співвідношень звуків і звукових комплексів у музиці. У процесі інтонування потрібно опиратися не лише на лади як суцільні системи, а й на невеликі організовані побудови, що є ладо-інтонаційними осередками ладових систем [7].

Основні положення свого дослідження автор обґрунтував у статті «Ладові основи сольфеджіо», де узагальнюється досвід багатьох відомих хормейстерів та подається ряд інтонаційних вправ, які, на думку дослідника, «активізують уявлення інтервалів та інтервальну основу інтонування». Так, аналізуються вправи, що використовую-

валися у практичній роботі з хором І. Гриневецьким, Й. Йорсільдом, К. Пігровим та ін. [7, с. 23]. Практична апробація дослідження відбувалася в процесі співпраці з хоровими колективами та педагогічної діяльності у Вінницькому педагогічному університеті. Таким чином, наукова діяльність М. Маліборського стала природним продовженням його творчості.

Не менш відомою на Тернопільщині є композиторська творчість *Василя Подуфалого* (1941–2000), уродженця с. Жуків (нині – Бережанський р-н Тернопільської обл.) Він є автором близько трьохсот пісень, а також упорядником понад двадцяти пісенних збірок. Перші його публікації про зібраний ним різножанровий фольклор опубліковані в журналі «Народна творчість та етнографія» (1963). У 1990 році в Тернополі вийшли друком впорядковані ним одразу три збірки стрілецьких пісень Р. Купчинського «Як з Бережан до кадри», Л. Лепкого «Чуєш, брате мій...», М. Гайворонського «Повік не зів'яне»; у 1991 році – збірка Б. Лепкого «До волі з неволі», з передмовою В. Подуфалого «Богдан Лепкий і музика». З нагоди святкування 50-річчя УПА упорядковано ще чотири збірки пісень «Повстанська муза» [14, с. 37].

Перші оригінальні твори В. Подуфалого з'являються у кінці 1980-х років – це пісні на слова В. Вихруща («Син Опілля»), В. Залізного («Слава героїв жива»), Б. Лепкого («Понад полем вітер віє»), П. Тимочка («Молитва»). Завдяки простій хоровій фактурі твори і сьогодні присутні в репертуарі аматорських хорів Тернопільського краю. Аналізуючи поетичні тексти, що привертали увагу композитора, можемо виокремити закономірність: у ранній період творчості його приваблювали образи природи, особливо весняної (поезія В. Залізного); а в зрілий панівною була любовна лірика (поезія Й. Мартинюка та В. Вихруща). Переважній більшості творів композитора притаманні мініатюрні масштаби (16–25 тактів), прості структури та нескладна фактура викладу. В аранжуваннях народних пісень домінує мішаний хор, зате в оригінальних – переважає жіночий, оскільки з такими хорами композитор неодноразово мав справу у своїй диригентській практиці.

Активна педагогічна діяльність на посаді вчителя музики (у селах Бережанського та Козівського районів Тернопільської обл.) дала привід для поповнення авторськими творами пісенного репертуару дитячих хорів. Серед них – «Найкраще місто в світі», «Перше причастя», «Пісня першокласників», «Прощальний вальс» та ін. Як і весь пісенний доробок композитора, вони відзначаються яскравою образністю, мелодійністю, дохідливістю музичної мови та щирістю почуттів.

Музичні твори В. Подуфалого друкувалися у збірниках «Берег моєї любові» (Бережани, 1995), «Лисоня» (Бережани, 1996), у збірках Б. Демкова «Квіти Романа» (Тернопіль, 1995), Я. Тучапського «Вистраждане на паростках надії» (Тернопіль, 1996), Т. Федорів «Я до вас ще повернуся» (Тернопіль, 1993) тощо [14, с. 46–47].

Таким чином, композиторська творчість хорових диригентів була помітним явищем у розвитку хорової музики краю. У їхній творчості фольклорні мотиви посідають одне з чільних місць. Серед хорових диригентів Тернопільщини, у творчому доробку яких є авторські твори, можемо також згадати В. Вернея, М. Вороняка, Б. Іваноньківа, І. Левенця, М. Облещука, Т. Хмурича та ін. Своєю музичною діяльністю вони пропагували українську пісню та самобутню обрядову культуру галичан, збагачуючи таким чином виконавську палітру колективів. Дослідження може мати подальшу перспективу через вивчення диригентсько-хорової творчості інших митців Тернопільщини, їхніх творчих та культурних здобутків у проєкції на загальну картину історичного буття українського хорового мистецтва.

---

<sup>1</sup> У конкурсному репертуарі хору були аранжування народних пісень «Та нема гірш нікому», «Козацьке прощання», «Туман хвилями лягає» [1, с. 22].

1. Альманах Першого Краєвого конкурсу хорів у Галичині: у сторіччя народин Миколи Лисенка. – Л., 1943. – 63 с.
2. *Дремлюга М.* Митець незвичайної долі / М. Дремлюга // Музика. – 1995. – № 4. – С. 18.
3. Земля пахне чебрецем / муз. Я. Смеречанського ; сл. В. Вихруща // Вільне життя. – 1970. – 24 трав.
4. Знайома дорога / муз. Я. Смеречанського ; сл. А. Малишка // Вільне життя. – 1962. – 24 січня.
5. *Каспрук В.* Історія Добровлянського хору (1947–2010) / Віталій Каспрук // Гомін віків : науково-краєзнавчий літописний збірник Заліщанщини. – Заліщики, 2011. – Вип. 2. – С. 42–48.
6. Літа молодії / муз. Я. Смеречанського ; сл. Г. Ткачук // Вільне життя. – 1965. – 31 січня.
7. *Маліборський М.* Ладові основи сольфеджіо / М. Маліборський // Музика. – 1977. – № 3. – С. 22–24.
8. *Маліборський М.* Хорові твори / Микола Маліборський – Тернопіль : Горлиця, 2000. – 71 с.
9. Нескорені серця / муз. Я. Смеречанського ; сл. В. Даниленка // Вільне життя. – 1966. – 22 січня.
10. Ой у полі три дороги биті / муз. Я. Смеречанського ; сл. Р. Лубківського // Вільне життя. – 1968. – 17 березня.
11. *Павлишин С.* Невсипущий музичний діяч / С. Павлишин // Колос. – 1988. – 28 травня.
12. Перші квіти / муз. Я. Смеречанського; сл. Я. Рудневої // Колос. – 1978. – 8 березня.
13. Сади розквітають / муз. Я. Смеречанського ; сл. П. Голубничого // Колос. – 1968. – 21 квітня.
14. *Ярема К., Кусень Б.* Василь Подуфалий. Життя і творчість / К. Ярема, Б. Кусень. – Тернопіль : Тернограф, 2005. – 360 с.

## SUMMARY

The article covers the creative heritage of the Ternopilshchyna composers-practitioners of the second half of the XXth century who have been in charge of choruses and predominantly have written their works for them. For the first time, there has been carried out a system analysis of the composer's creative work of Vasyl Podufalyi, Mykola Maliborskyi and Yaroslav Smerechanskyi. The flowering of the amateur art activities represented for the most part in choral genre was a precondition of development of this facet of their creative activity. It is proved that a key aspect of their individual styles' specificity was a close relationship with regional folklore.

It is ascertained that the choral works of Ya. Smerechanskyi are characterized by dominance of regional patriotic themes and appeal to the texts of local poets (V. Vykhruhch, P. Holubnychi, V. Danylenko, R. Lubkivskyi, H. Tkachuk).

M. Maliborskyi conceived his composer's creative work and conductor's work in correlation with the theoretical research. For the analysis, there have been selected the original compositions to words from the various Ukrainian poets and the Holy Liturgy of John Chrysostom.

By elucidating the creative heritage of V. Podufalyi, a considerable attention is given to the works for a children's choir. In his work, the composer appeals to interpretation of the verses of local poets – his contemporaries. The vast majority of his works are distinguished by tiny scale, simple structure and easy expositive texture.

It is proved that the active musical activities of the above-mentioned artists have contributed to professionalization of the choral movement in Ternopilshchyna. The objectives of the research are also in the analysis of a number of works of these composers, part of which has been in the private archives. Also the article introduces a few of new facts from the musical life of Ternopilshchyna.

**Keywords:** choral music, composer's creative work, Ternopilshchyna, musical activity.

**Олексій Бойко**  
(Київ)

## ЕТНОФЕСТИВАЛИ І СУЧАСНА МОЛОДІЖНА МУЗИКА

У статті досліджується українська масова музика в контексті етнофестивалів – культурно-розважальних заходів, спрямованих на поширення й розвиток народних традицій у рамках масово-культурної парадигми. Визначаються пріоритети дослідження української масової музики як аудіального (звукового) мистецтва, серед яких першочергове завдання – визначення зв'язків її музичного мовлення та засобів виразності з українською народною музикою. Описується поява та розвиток руху етнофестивалів в Україні, специфіка та спрямованість їх творчої концепції, провідні виконавці та виконавські колективи (гурти), що беруть участь у таких акціях. Аналізуються та висвітлюються способи інтеграції елементів українського музичного фольклору в тканину композицій масової музики, їхня взаємодія і взаємовплив у системі масового музичного мистецтва.

**Ключові слова:** масова музика, популярна музика, рок-музика, етнофестивали, фольклор.

В статье исследуется украинская массовая музыка в контексте этнофестивалей – культурно-развлекательных мероприятий, направленных на распространение и развитие народных традиций в рамках массово-культурной парадигмы. Определяются приоритеты исследования украинской массовой музыки как аудиального (звукового) искусства, среди которых первоочередная задача – определение связей ее выразительных средств с украинской народной музыкой. Описывается появление и развитие движения этнофестивалей в Украине, специфика и направленность их творческой концепции, ведущие исполнители и исполнительские коллективы (группы), которые участвуют в таких акциях. Анализируются и освещаются способы интеграции элементов украинского музыкального фольклора в ткань композиций массовой музыки, их взаимодействие и взаимовлияние в системе массового музыкального искусства.

**Ключевые слова:** массовая музыка, популярная музыка, рок-музыка, этнофестивали, фольклор.

The paper investigates the Ukrainian mass music in the context of ethnofests – cultural events aimed at the dissemination and development of folk traditions within mass-cultural paradigm. There have been defined the priorities of researching the Ukrainian mass music as a sonic art, and among them is a primary task of determination of the relations between its musical language and means of expression and the Ukrainian folk music. Also there have been described the emergence and development of the Ukrainian ethnofest movement, its specifics and creative concept orientation, as well as the key performers and performing groups (bands) involved in such actions. We have a coverage and analysis of integration methods of the Ukrainian folk music elements in the texture of mass music compositions, their interaction and mutual influence in the mass music art system.

**Keywords:** mass music, pop music, rock music, ethnofests, folklore.

За розповсюдженістю та інтенсивністю впливу масова музика значно перевищує академічну й народну, які потребують чітко детермінованої культури сприймання, виконання певних умов і традицій. Суспільні якості масової музики є одним із найбільш розроблених аспектів проблемного блоку, пов'язаного з цією тематикою. Добре представлено в науковій думці такі проблеми, як наприклад, вплив масової музики на слухача (особливо на молодь) [1; 2; 3], функції масової музики в суспільстві [4], її культурологічні, економічні та соціологічні аспекти тощо. Значно менш досліджено музичний матеріал масової музики, хоча й тут є суттєві зрушення. З огляду на значущість масової музики в контексті інших типів культури та очевидну перевагу її над академічною в кількісному плані, не викликає сумніву необхідність дослідження масової музики в музикознавчому аспекті.

Серед пріоритетних завдань музично-теоретичних студій масової музики є, на нашу думку, виявлення музичних елементів, у яких найповніше розкривається специфічність української народної музичної культури, її національно-виражена художня самобутність. Це елементи музичної виразності, мовлення, мислення, виконавства, композиції, ефекти звукорежисури та інші чинники, в яких на фоні прогресивної західної стилістики відчувається яскраво виражений зв'язок із українським фольклором.

Слід відзначити, що тяжіння до національних музичних джерел і фольклору (особливо архаїчних його пластів не англійського або не афроамериканського походження) є поширеною тенденцією світової масової музики вже понад два десятиліття. Від кінця 1980-х – початку 1990-х років етнічні мотиви широко представлені в електронній, електронно-танцювальній (у тому числі т. зв. world music), рок-, поп-музиці, авангардному джазі та інших популярних музичних стилях. Як показує досвід, серед вітчизняних продуктів масово-музичної індустрії інтерес західного глядача викликають напрями, в яких сполучаються глибинна українська національна визначеність музики й виконання та найсучасніші музичні технології. Як приклад, наведемо тут гастролі переможців Всеукраїнського фестивалю сучасної пісні та популярної музики «Червона рута» в Канаді та Європі, перемогу Руслани на Євробаченні, контракти Каті Chilly або рок-гурту «Гайдамаки» та інших артистів із провідними світовими продюсерськими компаніями на запис і виконання композицій в оригінально-народному стилі.

У цьому контексті доречно розглянути один із провідних способів існування й виконання масової музики, а саме – фестивальний рух, точніше етнофестивалі. Саме в етнофестивальному русі, який бурхливо розвивається в Україні від 2000-х років, активно впроваджуються ідеї розбудови національної культури на ґрунті народної творчості.

Фестиваль (від лат. festivus – святковий) – масове святкування, що включає в себе показ досягнень у галузі музики, кіно, театру, народної матеріальної та духовної культури тощо. Особливістю вітчизняних етнофестивалів є проведення, окрім, власне, музичної шоу-програми, різноманітних розважально-просвітницьких заходів на підтримку народної культури – продаж виробів народного мистецтва, етнічної кухні, майстер-класи народних ремесел, танців або співу, виставки народно-ужиткового мистецтва тощо. Музика в контексті етнофестивалів добирається народна (у виконанні фольклорних, непрофесійних або дитячих колективів) чи масова, але з елементами народної. Останні включають напрями масової музики, до назв яких входять «етно-», «фолк-», – зокрема фолк-рок, етно-джаз та ін., або просто виконавці, у творчості яких відчутний зв'язок із фольклором. Найпопулярнішим способом проведення етнофестивалю в Україні та світі є формат open air (просто неба).

В Україні музично-фестивальний молодіжний рух розпочався з проведення першого фестивалю сучасної пісні й популярної музики «Червона рута» в м. Чернівцях у 1989 році. Цей фестиваль можна віднести до розряду «етно» в сучасному розумінні, хоча він ще тоді так не називався. Поміж супутніх заходів були виступи представників автентичного фольклору, містечко народних майстрів тощо. А його провідна ідея розвитку національної культури шляхом поєднання прогресивних західних і національних вітчизняних музичних засад залишається актуальною й сьогодні та слугує орієнтиром у формуванні естетичних концепцій сучасних українських етнофестивалів. На «Червоній руті–2011» уперше було запроваджено конкурс виконавців автентичного музичного фольклору з досить розлогим розгалуженням на категорії. Цей конкурс охоплював половину всього фестивалю.

Сучасні етнофестивалі в Україні, на сценах яких виконується масова (популярна) музика, це: «Країна мрій» (заснований лідером рок-гурту «В.В.» О. Скрипкою, щорічно відбувається в Києві з 2004 р.), «Шешори» (с. Шешори Івано-Франківської обл., з 2003 по 2006 роки, у 2007-му його було перенесено в с. Воробіївка Вінницької обл.), «Трипільське коло» (м. Ржищів Київської обл., з 2008 р.), «Підкамінь» (с-ще Підка-

мінь Львівської обл., з 2007 р.), «Етноеволюція» та ін. Серед інших музичних заходів open air в Україні, які до своєї програми включають масову музику етнічного або патріотичного спрямування, слід назвати фестивалі «Захід» (різні міста Львівської обл.), «Мазепа-Фест» (Полтава), «Тарас Бульба» (м. Дубно Рівненської обл.), «Рок-екзистенція» (Київ) та ін.

Виконавці-учасники цих фестивалів, які належать до категорії «масова музика», намагаються, залишаючись у межах відповідного жанру (наприклад рок- або поп-музики), звертатися до українського фольклору. Серед таких артистів на українській сцені виділяються гурти «Воплі Відоплясова» та його соліст Олег Скрипка, «Гайдамаки» (KOZAK SYSTEM), «Вій», «Мандри», «Перкалаба», «Карпатіяна», «The Carpatians», «Воанергес», «Оркестр Янки Козир», «Очеретяний кіт», «КораЛЛі», «Інкунабула», «Пан Пупец», «Пропала грамота», «ТаРута» (рок-музика), гурти та виконавці «Стелсі», «Ойра» та Андрій Кириченко, «Бадьян саунд систем» (електронна танцювальна та експериментальна музика), «Танок на майдані Конго», «Тартак», «Хорта» (гіп-гоп, репкор), співачки Катя Chilly (денсова музика), Іларія та багато ін.

Залучення фольклорних елементів до композицій зазначених гуртів відбувається на рівні ладу, гармонії, фактури, тембру, метроритмічних особливостей та інших музичних чинників. На композиційному рівні інтеграція фольклорного матеріалу у твір може відбуватись у вигляді неповного, варійованого або повного цитування (обробка народної пісні чи мелодії), застосування зазначених вище музичних елементів, а може виходити за рамки конкретних звукомузичних параметрів, здійснюючись у вигляді національного способу музичного мислення.

Серед ладових особливостей масової музики етнофестивалів України досить поширеними є ладові будови, притаманні західно-українському фольклорові – двічі-гармонічний мінор з пониженим VI щаблем, як у дорійському ладу. Таким прийомом користуються рок-гурти «Гайдамаки» (композиції альбомів «Гайдамаки», 2001 та «Богуслав», 2004, «В.В.» (композиція «Полонина») та ін.

Поширеним способом надання масовій музиці народного колориту є включення до інструментарію гурту або аранжування традиційних українських музичних інструментів: струнних (бандура, кобза, цитра, народна скрипка, колісна ліра); духових – сопілка-денцівка; ударних – цимбали; самозвучних (дримба) та ін. Використання народного інструментарію органічно застосовується на різноманітному жанровому підґрунті. Приміром, гурт «Хорта» у композиції «Небокрай» (альбом «Пісні острова волі», 2006 р.) сполучає тембр народної скрипки й сопілки з аранжуванням у стилі гіп-гоп та притаманними йому звуками скретчів та бітбоксінгом; гурт «Пан Пупец» (композиція «Свист гір», альбом «Пан Пупец», 2006 р.) застосовує зазначені інструменти на фоні традиційної гард-рокової та пост-панкової фактури (електрогітари дисторшн, потужні ударні у швидкому темпі), так само гурт «Гайдамаки» додає сопілку до своїх композицій у стилі ска, а гурт «КораЛЛі» – у стилі ф'южн і джаз-рок (композиція «Поза наших хатов», альбом «Є!», 2011 р.); у творах «Колядка» та «Ой літав орел» гурту «Воанергес» вступне соло сопілки-дводенцівки виконує функцію вступу до основного матеріалу, виконаного в стилях фанк і гард-рок; метал-гурт «Тінь сонця» використовує бандуру разом із сопілкою (композиція «Козаки», альбом «Полум'яна рута», 2006 р.); подібним чином відбувається синтез традиційного народного та актуального для масової музики інструментарію у творчості багатьох інших гуртів та виконавців.

Важливим фактором втілення особливостей народної музики в музиці українських етнофестивалів є звернення до метроритмічних особливостей фольклору. Розповсюдженим є використання віршового розміру коломийки (вже згадувана композиція «Свят-вечір» гурту «Гайдамаки», композиція «Сонце» з альбому «Є!», 2011 р., у якій текст складено за принципом коломийки – дворядкова строфа з чотирнадцятьма складами в кожній), композиція «Народна» гурту «Інкунабула» (альбом «Невидане», 2007 р. та ін.).

Дуже характерним засобом для підкреслення української національної своєрідності музики, що виконується, є застосування автентичного народного способу співу. Серед українських популярних артистів є справжні майстри автентичної народної манери співу – співачки Катя Chilly, Іларія, Росава, солістка гурту «Ойра» Галина Бреславець (викладачка автентичного вокалу в Харківській державній академії культури), вокалісти гурту «ТаРута», колишні учасники фольклорного ансамблю «Гуртоправці» Євген та Олена Романенко, солістка «Салома-гурту» Соломія Мельник (співала в дитячому фольклористичному гурті «Дай Боже»), солістки електронного гурту «Фактично самі» з першого складу Ніна Остяк та Віта Бирчак, соло-вокалістка гурту «Оркестр Янки Козир» Яна Козира та багато ін. Досить популярним є включення народної пісні в автентичному звучанні до тембрової палітри твору. Зазвичай таке включення передбачається на місці приспіву (практично всі копозиції альбому «Гуляйгород» гурту «Тартак», виконані ним у співпраці з фольклорним гуртом із Кіровограда «Гуляйгород») і можливе як у «живому» виконанні (під час аудіозапису), так і у вигляді семплу.

Безпосереднє цитування матеріалу народних пісень є найулюбленішим засобом виконавців, що виступають на музичних етнофестивалях. Окрім згаданого вже альбому гурту «Тартак», до аранжування українських народних пісень у певному стилі масової музики вдаються гурти «Воанергес» («Ой літав орел»), «ТаРута» («Журавка», «Купайло», «Синя хмара»), «КораЛЛі» («Поза наших хатов»), «Пропала грамота» («Чайка», «Кармалюк», «За сибіром сонце сходить», «Приймак», «Майстровая», «Ой коло броду», «Да чумаки»), «В. В.» («Катерина», «Горіла сосна палала»), «Мандри» («Коло млину, коло броду», «Орися», «Ой чий то кінь стоїть») та багато ін.

Важливим аспектом втілення українського колориту є позамузичні фактори виконання – антураж, костюми, елементи сценічних рухів виконавців, імідж, а також тематика, лексика та зміст пісень.

З огляду на зазначене, можна відзначити важливу роль етнофестивалів як основного сценічного майданчика для виконання національно-визначеного відгалуження масової молодіжної музики різних жанрів, а також відзначити їх роль у популяризації народної культури засобами, доступними для широких верств населення й актуальними в сучасному культурному просторі.

1. Голубев В., Цыбин Ю. Молодежь. Досуг. Музыка. – Минск : Университетское, 1988. – 125 с.
2. Ковалева Н. И. Музыка в массовой молодежной культуре // Музичне мистецтво і культура: зб. наук. праць / гол. ред. О. Сокол; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової . – О. : Астропринт, 2000. – Вип. 1. – С. 74–80.
3. Орлова И. В. В ритме новых поколений. – М. : Знание, 1988.
4. Сохор А. О массовой музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. ст. / сост. Ю. Капустин. – Ленинград : Сов. композитор, 1980. – Т 1. – С. 234–264.
5. Ухов Д. Вокруг рок-музыки : додаток до кн.: Конен В. Третий пласт – новые музыкальные жанры в музыке XX века. – М., 1994.
6. Tagg Ph. *Kojak*. Fifty seconds of television music. Towards the analysis of affect in popular music: Academic dissertation / Historical-Philosophical Faculty Department of Musicology. – Goteborg, 1978 ; New York, 2000.

## SUMMARY

The mass music is one of the most influential factors in the modern culture. The need for scientific investigation of mass music (including its youth offshoot) is caused, firstly, by the prevalence of this phenomenon in the society; secondly, by its national originality and peculiarities in the global culture. The article suggests an overview and specification of the Ukrainian mass music in the context of ethnofests – cultural events aimed at the dissemination and development of folk traditions within mass-cultural paradigm. Having gone the long historical way, the Ukrainian mass music formed its own expressive means

system that distinguishes its genres from similar patterns in the global mass-musical practice. The works with a distinct *national singularity* are more valuable for the development of national culture and, as experience shows, are more promising in the global mass culture, which one of the most urgent trends is an interest in local and archaic cultural practices. The Ukrainian ethnofestive music programme shows a lot of material for the description and analysis of expressive folklore-influenced mass music. The analysis of ethnofestive musical compositions permits identifying the Ukrainian ethnically-defined mass music formation mechanisms based on the integration of tonal and harmonic, melodic, metre and rhythmic, and timbre peculiarities of the Ukrainian folk music into the expressive means system of actual mass music.

**Keywords:** mass music, pop music, rock music, ethnofests, folklore.

**Анастасія Кравченко**  
(Київ)

### ДИРИГЕНТСЬКА ТА ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ГАЙДАЯ: ЖИТОМИРСЬКИЙ ПЕРІОД

Михайло Петрович Гайдай – український хоровий диригент, етномузиколог, педагог і композитор. Плідну музичну діяльність розпочав у Житомирі як диригент і викладач. До цього ж періоду відносяться його перші композиторські спроби і перші записи народних пісень. Насичена творча діяльність характеризує роки роботи в Житомирі як період становлення М. Гайдая як музиканта.

**Ключові слова:** хор, диригентське виконавство, музичне життя Житомира, концертна діяльність, музична освіта.

Михаил Петрович Гайдай – украинский хоровой дирижёр, этномузиколог, педагог и композитор. Плодотворную музыкальную деятельность начал в Житомире как дирижёр и преподаватель. К этому же периоду относятся его первые композиторские попытки и первые записи народных песен. Насыщенная творческая деятельность характеризует годы работы в Житомире как период становления М. Гайдая как музыканта.

**Ключевые слова:** хор, дирижёрское исполнительство, музыкальная жизнь Житомира, концертная деятельность, музыкальное образование.

Mykhailo Petrovych Haidai is a Ukrainian choral conductor, ethnomusicologist, teacher and composer. He has started his fruitful musical activity in Zhytomyr as a conductor and teacher. His first attempts in composition as well as the folk songs recording date back to the very same period. The eventful creative activity characterizes the years of his work in Zhytomyr as the period of formation of M. Haidai in the capacity of musician.

**Keywords:** chorus, conductor's performance, musical life in Zhytomyr, concerts, musical education.

Серед видатних митців України, діяльність яких пов'язана із хоровим мистецтвом, почесне місце посідає Михайло Гайдай (1878–1965). Він пройшов шлях від звичайного хориста до диригента, знаного як на Батьківщині, так і поза її межами. Іншим важливим аспектом його діяльності був науковий, а саме – фольклористична та етнографічна робота, якій присвячені публікації М. Гайдая [1; 2], Л. Єфремової [4], О. Юзефчик [16]. Суто музична діяльність М. Гайдая (диригентське виконавство та композиторська творчість) є в українському музикознавстві малодослідженою. Метою статті є висвітлення саме цієї діяльності митця, розпочатої ним у Житомирі.

На початку ХХ ст. Житомир, тоді адміністративний центр Волинської губернії, був значним культурним осередком Правобережної України. Упродовж кількох десятиріч у місті діяла досить розгалужена мережа освітніх закладів, працювали театри та концертні зали, професійні та аматорські творчі колективи. Насичене театральне та концертне життя, діяльність загальноосвітніх та спеціалізованих навчальних закладів, що концентрували педагогів-музикантів високої кваліфікації, ще живі на той час традиції домашнього та салонного музикування формували музичний смак та естетичні потреби житомирян, а головне – створювали своєрідне культурне середовище міста. Формуванню мистецької атмосфери Житомира сприяли місцеві представники інтелігенції, громадські діячі, літератори, театральні та музиканти, які жили та працювали в місті на межі ХІХ–ХХ ст. Назвемо лише кілька вельми відомих імен: органіст і піаніст Теофіл Ріхтер, батько славетного Святослава Ріхтера, письменники Михайло Коцюбинський, Олександр Купрін, Григорій Мачтет, поет Саша Чорний, художник Олександр Канцеров, етнолог Василь Кравченко, викладач та громадський діяч Микола Лятошинський, батько композитора Бориса Лятошинського. Трохи згодом до цієї славної плеяди митців додадуться імена драматурга Івана Кочерги, кінорежисера та письменника Олександра Довженка, композиторів Віктора Косенка та Михайла Скорульського.

Саме в таку мистецьку атмосферу занурився Михайло Гайдай, який, за спогадами свого сина Михайла Михайловича, двадцятилітнім переїхав з Києва до Житомира у зв'язку зі службовим призначенням: через матеріальну скруту йому довелося працювати тут поштовим урядовцем [1, с. 4]. Згодом він працював у поштово-телеграфній конторі в Тамбові, а в 1908 році, вийшовши у відставку, разом із сім'єю повернувся до Житомира [8, с. 99], де зміг продовжити розпочате в юні роки служіння музиці і присвятити їй усе своє життя.

Початкову музичну освіту М. Гайдай здобув у відомій на той час хоровій капелі Якова Калішевського<sup>1</sup>, що працювала при Софійському соборі. Маючи виняткові природні музичні здібності (зокрема й абсолютний слух), юний Гайдай не лише був солістом (другим тенором), але й часто замінював регента на кліросі собору. Водночас серед його юнацьких захоплень важливе місце посідало пластичне мистецтво: він ретельно відвідував рисувальну школу Миколи Мурашка [1, с. 3].

Навички роботи з хором, отримані в капелі Я. Калішевського, Гайдай розвивав та вдосконалював у Житомирі, керуючи у різні роки колективами різного складу та призначення: світськими та церковними, учнівськими та професійними. Диригентську освіту М. Гайдай здобув у музичному училищі Херсонського відділення Імператорського Російського музичного товариства, де в 1912 році закінчив регентські вчительські курси.

Хорова культура Житомира початку другого десятиліття ХХ ст. відзначалася високим рівнем. Традиційний для українського музичного мистецтва хоровий спів був розповсюджений серед усіх верств населення і активно впливав на становлення культурно-мистецького життя міста. Хори працювали при церквах різних конфесій, у всіх навчальних закладах. Аматорські хори діяли при різних громадських товариствах.

Приміром, народний хор, заснований артистом російської опери Д. Чебановим-Лавровим, діяв при міському комітеті тверезості. Хор мав великий успіх у слухачів, про що писала місцева газета «Вольнь» у 1901 році: «хор настільки добрий за підбором голосів та художньому виконанню пісень, що навіть співанки стали привертати масу публіки до зали будинку працелюбства» [13, с. 2]. Нечисленний у той час хор (35 осіб) складався лише з чоловіків через брак місця в репетиційному приміщенні та у зв'язку з іншими організаційними труднощами. Однак, планувалося розширювати його склад за рахунок залучення жіночих голосів.

Житомир був багатонаціональним містом. Тому поряд з українськими товариствами тут діяли й численні польські, німецькі та інші громадські об'єднання. При них теж діяли хори, що брали активну участь у культурному житті міста. Так, популяр-

ним колективом був хор польського співочого товариства «Лютня», організований Едуардом Валеком<sup>2</sup>. У газеті «Волынская жизнь» знаходимо рецензію на концерт цього хору: «Загальне враження приємне, бо учасники, хоча і дилетанти, мабуть, доклали усіх зусиль, щоби не осоромитися» [5, с. 3].

Диригентську діяльність Михайло Гайдай розпочав у житомирських навчальних закладах. Спершу він викладав співи в Першій чоловічій гімназії, учні якої були учасниками церковного та світського хору. У 1910-х роках М. Гайдай керував хором Волинської духовної семінарії. Відомості про його диригентські успіхи знаходимо в місцевій пресі. Окрім службового співу, церковні хори брали участь також і в публічних концертах. Так, 9 лютого 1914 року в залі депутатського зібрання виступили архієрейський та семінарський хори, а також колективи чоловічого та жіночого духовних училищ. Загальна кількість учасників концерту сягала двох сотень. Програма складалася з двох відділів, майже половину її номерів виконував зведений хор, яким керував М. Гайдай. Цікавою й складною була програма концерту. Прозвучали старовинні православні розспіви, авторські духовні твори. Зокрема, зведений хор виконав такі масштабні твори, як «Благообразный Иосиф» та «Задостойник в Великую Субботу» О. Гречанинова, «Вечери Твоея тайныя» О. Львова, «Хвалите Господа» з грецької літургії. Кульмінацією виступу стало виконання «Реквієму» В. Моцарта (чотири частини). Зацікавленість житомирян виступом хору була настільки великою, що невдовзі програму довелося повторити. Критика відгукнулася на цю подію в рецензіях, де особливо відзначалася диригентська робота Михайла Петровича: «Він зумів злити хори в один легкорухомий матеріал, яким п. Гайдай розпоряджався за своїм художнім смаком», – писала газета «Жизнь Волыни» [12, с. 3].

Син М. Гайдая згадує, що в цей самий період (1910–1914) Михайло Петрович почав гармонізувати народні мелодії та церковні наспіви. Спочатку він не підкреслював свого авторства, підписуючи твори трьома зірочками. Згодом у рукописах знаходимо його прізвище, а саме у творах: «Херувимська», «Отче наш», «Вірую», «За Україну», «У перетику ходила», «Ой що ж то за шум учинився», «На давній могилі» [1, с. 4].

Після Лютневої революції 1917 року в Житомирі активізувалася робота товариства «Просвіта», заснованого ще в 1907 році, але згодом закритого цензурою в 1912 році за національну пропаганду. Так, у 1910 році після концерту хору «Просвіти», що відбувся на користь спорудження пам'ятника Тарасові Шевченку, волинський генерал-губернатор звинуватив диригента М. Гайдая у «хитро замаскованій “мазепинській демонстрації”» [1, с. 4] і наполягав на засланні його до Сибіру.

Метою відновленої в період національного відродження «Просвіти» була допомога розвитку української культури, поширення на Волині української мови. До її діяльності у сфері музики входило влаштування літературно-музичних вечорів, концертів, театральних вистав тощо. У 1918 році при артистичній секції Товариства було вирішено створити «Український Національний хор». У протоколах засідань зазначалося, що майбутній репертуар «ні в якому разі не повинен бути “малоросійсько-гопацьким”», натомість рекомендувалося виконувати твори «переважно ідейних авторів» [7]. Відзначимо, що в організації подібного хору було зацікавлене і Міністерство народної освіти УНР, про що свідчать листи до «Просвіти» з рекомендацією щодо його створення, а також із обіцянкою подальшої фінансової допомоги [11].

Хор, створений у 1918 році, став активним учасником концертів та музичних вечорів «Просвіти». Але з черговою зміною влади він, на жаль, розпався. Просвітяни, усвідомлюючи необхідність поновлення колективу, у серпні 1919 року в листі до Підвідділу позашкільної освіти просять допомогти в його відновленні, наголошуючи на важливості колективу, «який став би зразковим хором на Волині, головним розповсюдником української народної пісні і заснований на міцних підвалинах, якими повинні бути курси нотної грамоти для майбутніх хористів» [10]. Невдовзі хор відновив свою роботу. До його керівництва знову запросили Михайла Гайдая. Він працював також завідувачем курсів нотної грамоти й викладав там хорознавство. Курси розра-

ховувалися на два місяці навчання і включали вивчення елементарної теорії музики, сольфеджіо, постановки голосу, хорових вправ, історії музики та української народної пісні [9].

Невдовзі сформувалося ядро репертуару новоствореного колективу. До нього входили насамперед твори українських композиторів, а також народні пісні. Зазначимо високий виконавський рівень хору, що засвідчує його репертуар. Так, у концерті «Просвіти» для козаків, що відбувся 31 серпня 1919 року, було виконано кантату М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая» та інші хорові твори композитора, обробки народних пісень «Ой летіла горлиця», «Ой, гай мати», «Щигликове весілля», а також «Живи, Україно» та «Заповіт» К. Стеценка, гімн «Ще не вмерла Україна» [6, с. 2].

У 1919 році в Житомирі було створено Перший волинський радянський хор, керувати яким запросили Михайла Гайдаю. У цьому колективі співали також його дочка, майбутня оперна співачка, народна артистка СРСР Зоя Гайдай, син Олександр, а також Микола Хомичевський – відомий перекладач та письменник, якого ми знаємо під псевдонімом Борис Тен [14]. Саме зі спогадів М. Хомичевського дізнаємося про репертуар хору: це були масові революційні, а також народні пісні в обробках О. Кастальського, М. Леонтовича, М. Лисенка, П. Ніщинського, М. Римського-Корсакова, К. Стеценка, Я. Степового, П. Чеснокова, композиції класиків української, російської та зарубіжної музики – хори з опер О. Бородіна, К. Вебера, М. Глинки, С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, С. Монюшка, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, Б. Сметани, П. Чайковського та інших композиторів. До репертуару входили також такі монументальні хорові композиції, як «Урочиста меса» Л. Бетховена, кантати «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка, «Весна» і «Дзвони» С. Рахманінова, «Іоан Дамаскін» С. Танєєва, частини з «Реквієму» В. Моцарта. Активну участь у роботі хору брала сім'я Віктора Косенка: двоє його братів були співаками, а сам композитор часто виступав у ролі акомпаніатора [15, с. 27].

На початку 1920-х років хор активно популяризував хорові твори на Житомирщині. Часом він давав по два десятки концертів на місяць, велика кількість яких припадала на виїзні концерти у найближчих містечках та селах (зокрема, у Бежеві, Денишах, Кодні, Котельні, Троянові, Черняхіві) [8, с. 101]. Репертуар таких концертів переважно обмежувався революційними та народними піснями. У гастрольних подорожах на музикантів чекала велика кількість організаційно-побутових проблем. Нерідко мешканців сіл не попереджали про концерти, відповідно, для музикантів не були заздалегідь приготовлені місця для ночівлі, їжа, транспорт і навіть приміщення для концерту. У багатьох селах були відсутні необхідні музичні інструменти: фортепіано або фісгармонія. Як правило, у таких незручних ситуаціях хорові допомагала місцева інтелігенція, зокрема вчителі, але загалом зазначені поїздки ставали тяжким фізичним та моральним випробуванням для учасників колективу. Про це пізніше згадувала тодішня солістка хору Зоя Гайдай: «Хор жив дружно, як велика сім'я. Час був досить скрутний – голодний і холодний. Ми їздили по селах Житомирщини, допомагали збирати продподаток, їздили возами, саньми, часто страшенно мерзли. Проте жарти, веселощі ніколи не залишали наш молодий, життєрадісний гурт» [8, с. 102].

Під час подорожей Михайло Гайдай записував українські народні пісні, хоча ще не мав необхідних знань та навичок. Пізніше він згадував: «спочатку було чимало помилок: пісні записував без зазначення варіацій мелодій, часом хапався за ті пісні, які лише були фрагментами тощо, [...] і лише коли я почав працювати у Києві, користуючись цінними порадами видатного вченого К. В. Квітки, я поступово дійшов до певних досягнень у важкій справі наукового запису народних мелодій» [2, с. 12].

Тоді ж, у 1920-х роках, артистами київського «Молодого театру» С. Бондарчуком, С. Мануйловичем й О. Перегудою у Житомирі був організований музично-драматичний «Незалежний театр». Борис Тен згадує, що «це був театр новаторських творчих шукань і боротьби з театральними штампами» [15, с. 27]. Головною «кузнею мистецьких кадрів» була створена при ньому театральна-музична студія, учасниками

якої переважно були студенти Житомирського інституту народної освіти. Музичною частиною театру керував М. Гайдай. Він писав музику до вистав, залучав до роботи театру співаків Волинського хору. Автор статті серед вистав «Незалежного театру» особливо відзначає пленерну інсценізацію поеми І. Франка «Похорон», яку було вирішено у формі масового музично-театрального дійства, що відбулося на центральній площі Житомира вночі напередодні 1-го Травня 1920 року [15, с. 27].

Багатий хормейстерський досвід, отриманий М. Гайдаєм у роки перебування у Житомирі, відображений у його неопублікованій статті «Праця з хором над музичально-фольклорним матеріалом», де автор викладає свої методологічні засади щодо організації роботи з аматорськими хоровими колективами і, зокрема, підготовки до виконання складних академічних творів. У статті зазначається, що «головним матеріалом для [...] продуктивної роботи є дорогоцінний народний скарб: українська народна пісня. З неї й треба розпочинати працю в хоровому колективі; це полегшить справу, бо всі учасники колективу ніби підготовлені до цього [...] і любов їх до рідної пісні буде стимулом для більш свідомого вивчення не тільки всіх її властивостей, але й дасть поштовх до студіювання за тою ж методичною основою інших музичних форм» [3, арк. 3]. При цьому підкреслено, що професійний керівник повинен насамперед сам добре знати історію розвитку народної пісні, розуміти всі її характерні риси як з боку мелодійно-гармонійної, так і словесно-ритмічної побудови. Але, незважаючи на важливість роботи з народними піснями, автор радить зі зростанням професіоналізму хористів, переходити до складніших форм [3, арк. 10].

У Житомирі М. Гайдай розпочав і свою педагогічну діяльність. Закінчивши учительську семінарію, отримав спеціальність учителя церковно-приходської школи. Згодом у різні роки викладав спів у місцевих загальноосвітніх закладах: Першій чоловічій та Маріїнській жіночій гімназіях, Землемірному та Комерційному училищах. На початку 1920-х роках працював у Інституті народної освіти та в Першій музичній школі.

У Житомирі Гайдай провів, з перервами, понад 20 років. Пізніше він керував капелю «Думка» в Києві (1924–1927), українськими хорами у Москві (1928–1932), студентським хором Київського художнього інституту (1935–1939) та митрополичим хором Володимирського собору (від 1947 року). Диригентську роботу поєднував із фольклористичною: з 1920 років працював у Кабінеті музичної етнографії ВУАН, а з 1936 року – старшим науковим співробітником відділу музичного фольклору Інституту українського фольклору АН УРСР, записуючи народні та робітничі пісні. Результати своїх досліджень друкував у журналах «Український фольклор» та «Народна творчість».

Міцним підґрунтям для професійного зростання М. Гайдая стали його знання та досвід, накопичені саме під час тривалого творчого життя у Житомирі. Тут започаткувалася його диригентська та педагогічна діяльність, з'явилися перші власні музичні композиції, розпочалося захоплення національним музичним фольклором та збирання народних пісень. Житомирський період був ключовим для становлення Михайла Гайдая – диригента, педагога, композитора та фольклориста.

---

<sup>1</sup> Калішевський Яків Степанович (1856–1923) – оперний і хоровий співак, хоровий диригент. Працював із церковними та світськими хорами.

<sup>2</sup> Валек Едуард Павлович (1873–1915) – композитор, диригент, музичний критик. До 1910 року керував Артистичним товариством у Житомирі.

1. *Гайдай М. М.* Народознавча спадщина Михайла Гайдая / М. М. Гайдай // Народна творчість та етнографія. – 2003. – №4. – С. 3–12.
2. *Гайдай М. М.* Передмова / М. М. Гайдай // Українські народні пісні в записах Михайла Гайдая / гол. ред. Г. А. Скрипник; наук. ред. і упор. М. М. Гайдай; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2010. – С. 12–16.
3. *Гайдай М. П.* Праця з хором над музикально-фольклорним матеріалом / М. П. Гайдай // Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. – Ф. 8, од. зб. 58, 10 арк.
4. *Єфремова Л. О.* Мелодії українських народних пісень у записах М. П. Гайдая: [передмова] / Л. О. Єфремова // Українські народні пісні в записах Михайла Гайдая / гол. ред. Г. А. Скрипник; наук. ред. і упор. М. М. Гайдай; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2010. – С. 17–22.
5. Кома [О концерте в пользу римско-католического благотворительного общества] // Вольнская Жизнь. – 1906. – 21 нояб.
6. [Концерт «Просвіти» для козаків] // Громадянин. – 1919. – 2 вер.
7. Копія постанови № 2 12 січня 1918 р. «Артистичного гуртка» // ДАЖО. – Ф. 560, оп. 2, с. 7, арк. 3.
8. *Костриця М. Ю., Карагедова О. Г.* Зоя Гайдай: нові факти до життєпису співачки / М. Ю. Костриця, О. Г. Карагедова // Архіви-скарбниця людської пам'яті: наук. зб. «Велика Волинь». – Житомир: Волинь, 2002. – Т. 26. – С. 99–103.
9. Кошторис товариства «Волинська Просвіта» на останні 4 місяці (вересень–грудень) 1919 р. // ДАЖО. – Ф. 560, оп. 1, спр. 14, арк. 25.
10. [Лист до Підвідділу Позашкільної Освіти] // ДАЖО. – Ф. 560, оп. 1, с. 16, арк. 10.
11. [Лист Музичного відділу Міністерства Народної Освіти УНР] // ДАЖО. – Ф. 560, оп. 1, с. 16, арк. 1.
12. [Местная жизнь] // Жизнь Волини. – 1914. – 14 февр.
13. [Местная хроника] // Волинь. – 1901. – 22 июля.
14. Список сотрудников Первого Советского Хора, работающих с 9 июля 1920 г. // ДАЖО. – Ф. Р-31, оп. 1, с. 1, арк. 224–224-зв.
15. *Хомичевський М.* Естафета з незабутніх двадцятих / М. Хомичевський // Музика. – 1978. – № 2. – С. 27–28.
16. *Юзефчик О. Л.* Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті розвитку української музичної фольклористики кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. / О. Л. Юзефчик. – К., 2004. – 200 с.

## SUMMARY

Mykhailo Petrovych Haidai is a Ukrainian choral conductor, ethnomusicologist, teacher and composer. He started his fruitful musical activity in Zhytomyr as a conductor and teacher. His first attempts in composition as well as the folk songs recording date back to the very same period.

The paper is focused on M. Haidai's practice of conducting at the First Men's and Mariinska Women's gymnasia, Geodetic and Commercial colleges as well as at the First Musical School. A special attention is paid to his conduct of the *Prosvita* chorus and the First Volyn Soviet Chorus. The information on large repertoire, concerts and famous participants of these ensembles is submitted.

The consideration of M. Haidai's creative activity during his residence in Zhytomyr permits us to describe this period as a key stage of the artist's personality development in the different aspects – as a conductor, teacher, composer and ethnomusicologist. The knowledge and experience acquired by him have provided a firm basis for further professional development within these fields of musical activity.

**Keywords:** chorus, conductor's performance, musical life in Zhytomyr, concerts, musical education.

**Віктор Сподаренко**  
(Івано-Франківськ)

## **ФОЛЬКЛОРНІ Й НЕОФОЛЬКЛОРНІ ТЕНДЕНЦІЇ АКОРДЕОННО-БАЯННОЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

У статті визначено фольклорні та неофольклорні тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів. На основі аналізу музичних творів охарактеризовано їхню специфіку та особливості, а також звернено увагу на нові підходи в сприйнятті архаїки й можливості формування тематизму на фольклорній основі, що значною мірою визначають спадкоємність національних традицій та закономірності розвитку акордеонно-баянної творчості українських композиторів.

**Ключові слова:** неофольклоризм, тенденція, основа мелодичного розвитку, музичний тематизм, паралельно-ладова змінність, діатонізм і хроматизм, співомовні інтонації.

В статье определены фольклорные и неофольклорные тенденции акордеонно-баянного творчества украинских композиторов. На основе анализа музыкальных произведений дана характеристика их специфики и особенностей, выявлены новые подходы в восприятии архаики и возможности формирования тематизма на фольклорной основе, что в значительной мере определяют преемственность национальных традиций и закономерности развития аккордеонно-баянного творчества украинских композиторов.

**Ключевые слова:** неофольклоризм, тенденция, основа мелодического развития, музыкальный тематизм, параллельно-ладовая переменность, диатонизм и хроматизм, речевое начало.

The article determines folkloric and neofolkloric trends in the accordion and button accordion's creative work of the modern Ukrainian composers. Based on analysis of the musical works, there have been revealed their specificity and features. Also there has been paid an attention to the new approaches in perceiving antiquity and the possibilities of forming the musical thematics on basis of folklore, which largely define the continuity of national traditions and the regularities of development of the accordion and button accordion's creative work of the Ukrainian composers.

**Keywords:** neofolkloric trends, trend, fundamentals of melodic development, musical thematics, parallel-tonal mutability, diatonicism and chromatics, recitative intonations.

Значну увагу в сучасному мистецтвознавстві науковці надають вивченню фольклорних явищ. Дослідження означеної проблематики здійснюється в кількох напрямках. Один з них – це безпосереднє теоретичне осмислення онтологічних основ функціонування фольклору, його семантики, структури, народної музики й музичного побуту в історичному розвитку, що в основному перебуває в контексті проблематики музичної фольклористики (Е. Алексєєв, Ф. Колесса, В. Гошовський, Ф. Рубцов, К. Квітка, М. Гордійчук, А. Горковенко, В. Гусєв, С. Грица, А. Іваницький, І. Юдкін).

Інший напрям наукових інтересів учених спрямований на дослідження взаємозв'язків між фольклором і композиторською творчістю (Н. Юденич, І. Земцовський, Н. Шахназарова, Л. Христиансен, Л. Іванова, Г. Головінський, І. Ляшенко, О. Козаренко, Г. Григор'єва, С. Павлишин, Н. Горюхіна, А. Гончаров, А. Сташевський, Я. Сорочер, О. Дерев'янченко). У контексті цього напрямку актуальним є вивчення особливостей переосмислення і застосування фольклорних елементів в акордеонно-баянній творчості українських композиторів. Це зумовлено специфікою та закономірностями розвитку інструментальної творчості зазначеного виду мистецтва, яка, починаючи з ХІХ ст., пройшла шлях від елементарних фольклорно-побутових мелодій до великих, масштабних циклічних творів із симфонічними принципами розвитку. Окрім того, стильова основа музичних композицій також зазнала чималих змін, починаючи з прямого, цитатного використання фольклорних елементів в обробках народних пісень і

завершуючи їх утіленням у модерністичному інтонаційно-ритмічному середовищі звукового фонізму з переосмисленим сприйняттям архаїки, що супроводжується ускладненням ладо-гармонічної основи (синтезом діатоніки й хроматики), застосуванням модальних і полімодальних систем, активізацією вільнометричної ритмічної організації та ретельною роботою композитора з інтонаційно-конструктивними одиницями, які становлять основу архітектоники музичного твору.

Для осмислення сутності означеного явища в сучасному мистецтвознавстві послуговуються такими термінами, як «фольклоризм» і «неофольклоризм», кожен з яких вирізняється не лише музично-естетичними умовами свого виникнення, але й підходом до використання та переінтонування фольклорних джерел народної музики у творчості композитора. Якщо поняття «фольклоризм» пов'язують з ХІХ ст., епохою романтизму (позначеною розвитком національної самосвідомості, що супроводжувалася збиранням, вивченням та публікуванням матеріалів пісенно-народної творчості, а відтак і відтворенням певних особливостей народної музичної мови, її мелодики у творах професійних композиторів), то термін «неофольклоризм» яскраво виражає ті тенденції, що відображають зміну естетичного підходу композиторів ХХ ст. в тлумаченні автентичних джерел народної музики та архаїчної культури загалом. Таким чином, нове тлумачення фольклору зводилося не лише до розвитку фольклорної теми та її ладо-гармонічного оформлення (найчастіше в жанрових, фактурно-гармонічних варіаціях), але й до створення оригінальних ритмо-інтонацій, у яких очевидно є відмова від внутрішньо-завершеної і конструктивно замкнутої мелодії-теми, що у творчості І. Стравинського й Б. Бартока приводить до розвитку інших можливостей формування тематизму на фольклорній основі. З огляду на вищесказане в естетиці неофольклоризму, на відміну від фольклоризму ХІХ ст., важливого значення отримують (з позиції тематизму) *мотив, фраза, наспів* фольклорного типу, *ритм* і *мовленнєві інтонації*, що перебувають на межі співу й мовлення.

Здійснюючи дослідження акордеонно-баянної творчості українських композиторів ХХ ст., укажемо на фольклорні витoki оригінальних композицій, у яких основою музичного тематизму виступає фольклорна тема.

Одним з перших оригінальних творів є варіації на тему української народної пісні «Дощик» М. Різоля. В основі твору – тематичний матеріал танцювально-побутової пісні, жанрова природа якої зумовила особливості інтонаційного розвитку музичного твору. Зокрема, характерними ознаками основної теми є: паралельна змінність, централізуюча роль основного устою, секвентні звороти, квадратність як принцип побудови структури, регулярна акцентна ритміка, що притаманна українській народній пісенно-танцювальній культурі. З огляду на ладові особливості народної пісні виклад теми твору М. Різоля здійснив у змінному діатонічному ладі, де відбувається чергування іонійського й еолійського ладів. Така паралельна ладова змінність фольклорної мелодії-теми в її натуральному вигляді відбувається на основі спільності звукового складу та рівноправності тонічних центрів, які «в паралельному зіставленні об'єднуються в одну ладову систему» [5, с. 70].

Значне місце в акордеонно-баянній літературі належить музичним композиціям, фольклорним джерелом яких є пісні календарно-обрядового циклу. До них належить твір В. Гальчанського – варіації на тему української народної пісні «Подоланочка». У порівнянні з «Дощиком» М. Різоля композиція В. Гальчанського також характеризується варіаційним принципом розвитку зі збереженням діатонічної основи фольклорної теми. Означена тема в кожній варіації отримує різне гармонічне забарвлення, в основі якого – хроматизовані мелодичні лінії з альтерацією окремих шаблів, що є очевидним у другій та п'ятій варіаціях (тт. 29–32, 53–56). Зауважимо, що така хроматизація мелодичних ліній не впливає на ладові особливості фольклорного першоджерела, за винятком одного з проведень першої фрази теми веснянки, де її інтонаційний вплив зумовлює появу дорійського ладу – підвищеного VI шабля в одному з тематичних елементів (тт. 66, 67).

Таким чином, звернення до фольклорної теми, її обробки шляхом мелодичного, гармонічного, фактурного варіювання та використання типових ритмічних одиниць, притаманних українській народній пісенно-танцювальній культурі, перебуває в контексті фольклорних тенденцій, що спостерігаються у творах М. Різоля і В. Гальчанського.

Співвідноситься із цими тенденціями і творчість професійного композитора К. Мяскова. Яскравим прикладом є його твір «Український танець», в основу якого покладено тематичний матеріал хороводної пісні-веснянки «Подоряночка», ладо-інтонаційні особливості якої зосереджені на діатонічному звукоряді. Діапазон між крайніми звуками мелодичної лінії фольклорної теми лежить у межах великої сексти, однак основним опорним інтервалом, як і для багатьох веснянок, є квінта і кварта. З огляду на ці особливості фольклорного джерела К. Мясков перше проведення теми залишає інтонаційно незмінним, однак фактура твору досить хроматизована. Наприклад, у вступі (тт. 1–8), що побудований на основному тематичному матеріалі, звуки музичної фактури в їх лінійному русі охоплюють усі 12 тонів звукоряду, це саме стосується і супроводу основної теми веснянки (тт. 9–16). Таким чином, незважаючи на діатонічний виклад фольклорної теми на початку твору, що є природним для народного першоджерела, композитор активно застосовує розширену ладогармонічну систему, основу на використанні повної хроматичної гами. Означена тенденція зберігається впродовж усього твору, оскільки фольклорна тема перебуває в межах діатоніки з можливими ладо-тональними змінами її основних структурно-тематичних елементів.

Окрім вищезгаданого, у творі К. Мяскова тематичне першоджерело представлене в контрастному співставленні зі створеною темою, побудованою на основі інтонаційних елементів веснянки. Незважаючи на те, що метро-ритмічна трансформація досить значна, основа архітектоніки мелодії – незмінна (шаблі I–III–V | IV–V–VI–V || IV–III–II–I–III); зберігаються опорні звуки фольклорного першоджерела, а саме:  $h^1 - f^2$ ,  $e^2 - h^1$ , що виявляють близьку семантичну єдність із темою хороводної веснянки. Таким чином, характерною новизною в роботі композитора з народно-музичним першоджерелом є формування оригінального тематизму на фольклорній основі, що яскраво виявляється у творчості К. Мяскова.

Означений метод роботи із фольклорним матеріалом певною мірою притаманний творчості В. Власова. Однак в окремих творах автор не тільки трансформує фольклорне першоджерело, але й створює оригінальні мелодії з вираженим індивідуальним тлумаченням народного колориту. До таких композицій належить твір «На ярмарку», що виявляє атмосферу народно-масової жанрової сцени. У творі спостерігаємо інші підходи в тлумаченні народного, що не цілком співвідносяться з естетикою фольклоризму, оскільки окремі засоби і прийоми художньої виразності (домінування остинатності, речитативності, зміщення ритмічних формул та акцентів, використання сонористичних акордових співзвуч у гармонічній вертикалі) межують з неофольклорними рисами.

Інший твір В. Власова – «Веснянка» – більш наближений до естетики неофольклоризму. Важливого значення у формуванні тематичного матеріалу композитор надає діатонічним ладам, які в мелодико-тематичних лініях представлені у вигляді тетра- і гексахордів, що зумовлено широким використанням пісенно-інтонаційних елементів, мотивів і наспівів фольклорного типу.

Музична тема «Веснянки» наближена до пісень весняно-календарного циклу і викладена в еолійському ладі з діапазоном квінти, що є її основним опорним інтервалом. Вихідний тематичний елемент, який використаний для створення в музичному творі наспівів фольклорного типу, – перший такт основної теми. Означений елемент повторюється в різних фактурних, ладових і гармонічних умовах з незначною інтонаційною, а іноді ритмічною зміною. Наприклад, він звучить у дорійському (с-moll; тт. 24, 25), міксолідійському ладах (Es-dur; тт. 26, 27), у мелодичному мажорі<sup>1</sup> (C-dur; тт. 28, 29).

Важливого значення для розвитку музичного тематизму композитор надає наспівам та інтонаційним елементам, джерелом яких є основна тема «Веснянки». Однак, згідно

з першоджерелом, ці мелодичні лінії трансформовані в ритмічному й інтонаційному планах, а відтак їм властиве інше семантичне навантаження з іншим художньо-образним змістом. Окрім цього, такі наспіви супроводжені ладогармонічними ускладненнями та характерною артикуляцією, що спрямовані на вираження інтонаційного ядра основної теми музичного твору. Одним з яскравих прикладів трансформації основної теми з метою створення образної картини архаїчного дійства є її виклад паралельними квартами (тт. 46–49). У цьому епізоді композитор зіставляє два інтонаційно самостійні, але функціонально не замкнені мотиви, які, з одного боку, виявляють ступінь інтонаційної трансформації основного тематичного елемента зі збереженням його ритмічної формули, з другого, – визначають ладову спорідненість із весняними наспівами календарно-обрядового циклу. У контексті вищезгаданого прикладу лежить також тритоновий висхідний звукоряд з характерним чергуванням мелодичних інтервалів малої і великої секунд на тлі акцентованих акордових співзвуч, що створює емансипацію консонансу між попередньою і наступною мелодичною лінією наспіву та посилює відчуття образів стихійної сили, які до цього моменту втілювались як у хроматизованій фактурі, так і в остинатному тремоло кварт верхнього регістру. Таким чином, хроматизація звукової тканини (яка особливо виявляється в паралельних терціях і тритонах) дозволяє з огляду на відсутність ладово-функційної ієрархії між щаблями створювати своєрідні інсталяції інтонаційно розімкнених мелодико-тематичних елементів та наспівів фольклорного типу, що в образному відношенні характеризуються проникненням пісенного начала веснянки в архаїку стихії обрядового дійства.

У контексті трансформації інтонації основної теми вкажемо і на зміну її жанрової природи, що виявляє оригінальність авторської концепції музичного твору. Показовим у цьому відношенні є епізод *Andante cantabile*, де основна тема «Веснянки» змінює свої жанрово-фольклорні риси – з пісенно-танцювальної, хороводної на протяжну, лірико-епічного характеру. Окрім цього, основний мелодико-тематичний матеріал епізоду побудовано на інтонаційно й ритмічно трансформованому матеріалі головної теми «Веснянки», тематичні елементи якої звучать уже не в еолійському, як на початку твору, а в дорійському ладі з опорним інтервалом кварта (тт. 75, 76).

Значну увагу композитор надає *мовленнєвим інтонаціям*, що перебувають на межі співу та мовлення і представлені в музичному творі у вигляді інструментально виражених вигуків, скоромовок, що асоціюється з давніми весняними обрядами. Важлива функція у створенні таких мовленнєвих інтонацій належить артикуляції та інтервальному секундовому співвідношенні між звуками, що яскраво виражає декламаційно-речитативну природу архаїчної культури: здебільшого – це остинатні чергування, або низхідні акордові комплекси, наближені до інструментально імітованого гуртового співомовлення (тт. 50, 51, 214–217).

Особливе значення у творі належить метро-ритму. Активна динаміка ритму в контексті драматургії форми визначає його як важливого носія і виразника музичного тематизму. У процесі змінності образно-інтонаційних сфер музичного матеріалу зазнає трансформації і ритм, який є одним з художніх засобів створення образів стихійної архаїчної сили, а в третьому епізоді (тт. 146–213) відбувається згущення ритміко-структурних одиниць вакханалії весняно-календарного свята. Для їхнього створення В. Власов використав нерегулярні, раптові й акцентовані ритмічні формули, іноді зміщує наголоси в сильних і слабких долях такту, що разом з артикуляцією та гармонією посилюють сугестивну властивість емоційно-сміслових та інтонаційно-конструктивних елементів музичного тематизму. Окрім того, в окремих епізодах (тт. 30, 31, 39–41, 142–145, 206–209) саме ритміка є визначальним фактором формування художніх образів (тт. 38–41).

З огляду на вищевикладене можемо стверджувати, що твір В. Власова «Веснянка» визначає нові шляхи розвитку оригінальної акордеонно-баянної музики в осмисленні взаємовідношення композитора з фольклором. Характерними рисами неофольклоризму в означеній композиції є: використання діатонічної основи для створення тематич-

ного матеріалу, елементи якого звучать в еолійському, дорійському, міксолідійському ладах; своєрідне поєднання архаїчного музичного тематизму фольклорного типу з ускладненою, хроматизованою гармонічною мовою, що зумовлює поєднання діатоники і хроматики; звернення до різноманітних артикуляційних засобів (*sforzando*, *glissando*, акцентів, прийомом «подвійного рикошету»), задіюючи їх в імітуванні співомовних інтонацій, інструментально виражених вигуках з асоціативним зв'язком весняно-календарного дійства, які виявляють скрупульозну роботу композитора з невеликими інтонаційно-конструктивними одиницями (наспівами, мотивами) фольклорного типу; активна динаміка ритму як носія і виразника музичного тематизму; «синтетичний» характер мелодизму, що визначається поєднанням кантиленності в яскраво виражених фольклорних інтонаціях та речитативу для створення образів архаїчної культури.

Розвиток нефольклорних тенденцій яскраво виражений у «Карпатській сюїті» В. Зубицького, характерними рисами якої є відтворення етнофонічних особливостей карпатського регіону шляхом використання сучасних засобів композиторської техніки. Композицію становлять чотири частини, кожна з яких наділена своєрідним образно-інтонаційним змістом. На основі аналізу означеного твору виокремимо найбільш характерні засоби вираження нефольклорної естетики.

Важливе значення в контексті створення етнофольклорного звучання відіграють *ладо-інтонаційні особливості* твору, оскільки саме на ладовій основі відбувається організація тематичного матеріалу й створення функційно-гармонічних і мелодичних взаємозв'язків між звуками й акордами. У творі композитор широко використав елементи діатонічних ладів народної музики, що властиві культурі карпатського регіону, зокрема дорійський з підвищеним IV щаблем та лідійсько-міксолідійський мажор. Для створення етнічного колориту композитор застосував опорний інтервал (квінта і кварта) та обіграв альтеровані щаблі означених ладів засобами мелодичної орнаменталізації (форшлаг, трель) із залученням близьких неакордових звуків з метою загострення ввідного тону. Наприклад, у III частині сюїти наголошення опорного інтервалу супроводжене звучанням остинатних ритмічних формул на одному звуці у вигляді тріолей, що у творі є найбільш характерним для інтонаційно-конструктивних побудов, які завершуються на I, IV (підвищеному), V або VII (підвищеному) щаблях. Таким чином, якщо I і V щаблі створюють гармонічну основу, то IV і VII забарвлюють її етнічним колоритом. З огляду на мінорну чи мажорну природу кожного з ладів В. Зубицький в окремих епізодах сюїти (II ч.) зіставляє їх, що зумовлює виникнення образно-інтонаційного контрасту, який посилений зміною регістру, штрихів, темпу й динаміки.

Однак етнофольклорне звучання не обмежується тільки ладовими особливостями. Активна функція в цьому належить *гармонії*. Найбільш дієвими гармонічними засобами є: використання сонорних ефектів, кластерів (для вираження суворо-загадкових, грізних і монументальних образів вступу I ч.); інтервальне переміщення паралельними квінтами, квартами (іноді тритонами); використання ефекту бурдону, що досягається шляхом звучання мелодії на витриманому тоні, органному пункті квінт і застосування на цьому фоні елемента співомовних інтонацій, з повторенням окремого звука (I ч., тт. 29–31, де завершення фрази збігається з наголошеннями тонічного звука «g»).

Значну увагу В. Зубицький спрямував на детальну роботу з невеликими інтонаційно-конструктивними одиницями – наспівами і мотивами фольклорного типу. Наприклад, у II частині сюїти композитор окремі фрази зконструював із декількох інтонаційно-незамкнених мелодичних побудов (розділених паузами) з діатонічною основою звукоряду; в іншому епізоді зіставив наспіви лірико-споглядального характеру з раптовими, акцентованими звуковими пасажами (тт. 80–90); у IV частині ввів кілька мелодико-тематичних елементів повільно-пісенного і танцювально-швидкого характерів, кожен з яких виражає етнічний образно-інтонаційний колорит карпатського регіону.

Одним із засобів створення архаїки, образів стихійної сили є *артикуляція*, яка у творі пов'язана з музичним образом, звуковим контекстом, процесуальною природою інтонаційного розвитку, що виявляє її аксіологічну роль у системі засобів художньої виразності «Карпатської сюїти» В. Зубицького. Таким чином, диференціація артикуляційно-штрихових засобів у взаємозв'язку з образно-інтонаційним аспектом музичного твору характеризується умовним розподілом на кілька груп: засоби вираження грізних, суворо-монументальних образів стихійної сили, до них належать акценти, штрихи стакато, маркато, мартеле, сфорцандо, рикошет міха; артикуляційні засоби для створення лірико-пісенних інтонацій та наспівів фольклорного типу – лігато, портаменто.

Разом з артикуляційними засобами значна роль у переінтонуванні фольклорних елементів належить *ритму* і *метру*. Зокрема, часто відбувається зміна розміру (наприклад, у II частині сюїти 77 разів). Одним з яскравих епізодів щодо цього є потактова зміна чотиридольного розміру на дводольний, п'ятидольний (3+2) і тридольний (II ч., тт. 49–52), що зумовлює зміщення сильних і слабких долей такту, відповідно і згущення ритмічних структур, яке завершується кульмінаційним звучанням (динамічний нюанс *fortissimo* з акцентами) в дев'ятидольному розмірі. Така зміна метричних структур має безпосередній зв'язок із драматургічним та інтонаційним розвитком твору, логікою музичного тематизму, в основі якого спостерігаються співставлення повільного та швидкого темпів, речитативного і кантиленного типу викладу матеріалу, а відтак і художньо-образних планів частини сюїти. З огляду на це ритміка твору характеризується поєднанням різних ритмічних ліній, об'єднаних у поліритмічні конструкції (II ч., тт. 21–23), що підпорядковані художній меті – вираженню образів архаїчної стихійної сили.

Таким чином, у контексті розвитку акордеонно-баянної творчості виникає нове тлумачення фольклорного, що пов'язано із зміною художньо-виражальних (конструктивних) можливостей інструмента, а відтак його інтеграцією в загально-естетичний контекст професійного академічного мистецтва з адекватним вираженням стильових орієнтирів і тенденцій, притаманних музиці ХХ ст. На основі аналізу окремих музичних творів М. Різоля, К. Мяскова, В. Гальчанського, В. Власова, В. Зубицького виявлено спільні риси у зверненні до фольклорних джерел народної музики і разом із цим індивідуальні підходи їхнього осмислення у творчості кожного з композиторів. Якщо творчість М. Різоля, К. Мяскова, В. Гальчанського перебуває в контексті традиційної фольклорної естетики, то в композиціях В. Власова і В. Зубицького спостерігаються тенденції неофольклоризму. Однак вважаємо за необхідне вказати і на своєрідність вияву цих тенденцій, а саме: у проаналізованих творах В. Власова тлумачення народного не цілком співвідносяться з естетикою фольклоризму, оскільки окремі засоби та прийоми художньої виразності межують з неофольклорними рисами, тому естетика розглянутих творів балансує на межі «фольклоризм-неофольклоризм» з домінантою останнього. Більш характерно неофольклорну естетику спостерігаємо у творчості В. Зубицького.

Узагальнюючи образно-інтонаційний аспект проаналізованого твору В. Зубицького та окремих композицій В. Власова, зазначимо типові риси осмислення і тлумачення фольклорного, що відповідають характерним ознакам неофольклоризму з притаманним йому втіленням «стихії варварсько-драматичної експресії, емоційної безпосередності, які поєднуються з моментами витончено-колористичної споглядальності» [6, с. 199]. Такими ознаками є поєднання двох образних типів викладу матеріалу – активно-динамічного з експресивним вираженням неспокою і хвилювання, іноді монументальними епізодами та кантиленного, лірико-споглядального. У контексті окреслених художньо-образних співставлень значна роль належить використанню діатонічних і синтетичних ладів (поєднання двох ладових ознак у межах єдиної ладової структури – лідійсько-міксолідійський мажор і дорійський з підвищеним IV шаблем); гармонії (поєднання діатоніки і хроматики, паралелізми, сонорні ефек-

ти, відтворення бурдонного звучання); застосуванню техніки обмеженої алеаторики; метро-ритму (зміщення метричних структур, відповідно й співвідношення наголошених і ненаголошених долей такту, постійна зміна розміру, що зумовлюють поєднання різних ритмічних ліній та згущення ритмічних структур з метою вираження стихії варварсько-драматичної експресії); уведенню широкого спектра артикуляційних засобів, що в окремих епізодах беруть участь в імітуванні співомовних інтонацій, інструментально виражених вигуків.

Така зміна в тлумаченні народно-етнічних першоджерел українськими композиторами свідчить про появу нових підходів у сприйнятті архаїки й можливості формування тематизму на фольклорній основі, що значною мірою визначають спадкоємність національних традицій та закономірності розвитку акордеонно-баянної творчості.

---

<sup>1</sup> Оскільки тематичний елемент розміщено на I–V щаблях, то альтерація мелодичного мажору на нього не вплинула, однак її вплив відчутний у гармонічному фоні, який, починаючи із цього такту, перестає бути лише звуковим середовищем, де розвивається тема, а перетворюється на дієвий образотворчий засіб.

1. Глушко М. Фольклор: початок вживання терміна в українській науці та його значення / М. Глушко // Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 6. – С. 12–23.
2. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков / Г. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.
3. Гончаров А. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Анатолій Гончаров. – К., 2005. – 193 с.
4. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. Дерев'янченко. – К., 2005. – 22 с.
5. Правдюк О. Ладові основи української народної музики / О. Правдюк. – К. : Друкарня видавництва АН УРСР, 1961. – 196 с.
6. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» / Л. Христиансен // Проблемы музыкальной науки. – М., 1972. – Вып. 1. – С. 198–218.

## SUMMARY

The article determines the neofolkloric trends in the accordion and button accordion's creative work of the modern Ukrainian composers. Based on analysis of the musical works, there have been revealed the features of the mentioned trends, notably: a usage of parallel-tonal mutability, natural diatonic tonality; an active dynamics of rhythm as an important bearer of musical thematics; an appeal to various means of articulation assisting in imitation of recitative intonations, instrumentally expressed exclamations; a composer's elaboration of small tonal and structural elements of folk type (melodies and motifs); and lastly, a synthetic character of melody, which is defined by combination of the qualities of cantilena and recitative. These trends reveal the new approaches in perceiving antiquity and the possibilities of forming the musical thematics on basis of folklore, which largely define the continuity of national traditions and the regularities of development of the accordion and button accordion's creative work of the Ukrainian composers.

**Keywords:** neofolkloric trends, trend, fundamentals of melodic development, musical thematics, parallel-tonal mutability, diatonicism and chromatics, recitative intonations.

**Костянтин Черемський**  
(Харків)

## **ВИКОНАВСТВО НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ І ПОДОЛАННЯ ПОСТТОТАЛІТАРНОГО СИНДРОМУ В НАРОДНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ**

Подолання наслідків тоталітаризму є болісною проблемою сучасної української народної музичної культури, яка потребує новітнього переосмислення й реформування згідно з традиційними еталонами. У ситуації, що склалася, вірогідний поштовх до змін (революційних чи еволюційних) можуть надати процеси, що спонтанно відбуваються в стихійних творчих колах, зорієнтованих на природний розвиток традиційної культури. З-поміж таких модельних середовищ визначне місце посідає Кобзарський цех – мистецький рух виконавців на автентичних співоцьких (кобзарських) інструментах.

**Ключові слова:** кобзарство, традиційний, автентичний, виконавство.

Преодоление последствий тоталитаризма является болезненной проблемой современной украинской народной музыкальной культуры, которая нуждается в новейшем переосмыслении и реформировании согласно с традиционными эталонами. В возникшей ситуации вероятный стимул (революционный или эволюционный) могут дать стихийные процессы, происходящие в творческих кругах, ориентированных на естественное развитие традиционной культуры. Среди таких модельных сообществ видное место занимает Кобзарский цех – репродуктивное движение исполнителей на аутентичных певческих (кобзарских) инструментах.

**Ключевые слова:** кобзарство, традиционный, аутентичный, исполнительство.

The overcoming of the consequences of totalitarianism is a painful problem of the modern Ukrainian folk musical culture, which requires a newest reinterpretation and reformation according to traditional standards. In the present situation, a likely stimulus to changes (revolutionary or evolutionary) can be given by the processes that take place spontaneously in unorganized artistic circles which are oriented to the natural development of traditional culture. Among these model surroundings, the Kobzar guild – an artistic movement of authentic singing (kobza playing) performers – ranks high.

**Keywords:** Kobzar movement, traditional, authentic, execution.

Кожна держава, яка дбає за гідний поступ свого народу у світі, в умовах глобалізації виробляє власну систему збереження його національно-культурної самобутності. Зазвичай у цій системі стратегічна роль завжди *відводиться інституціям*, що плекають вербальні й невербальні складові повноцінного життєзабезпечення національного організму. Разом із захистом і розвитком державної мови визначальним є плекання не менш важливого для нації невербального начала – її етнічного звукоідеалу, збереження і розвиток властивої їй музичної мови. Оберегом музичних еталонів нації є традиційна народна музика. Впливаючи на людину еволюційно давнішими, структурно глибшими та фізіологічно потужнішими за слово важелями, автентична музика лишається важливим для народу консолідуючим, активуючим і коригуючим чинником. Саме тому державна політика кожної самодостатньої країни важливу роль приділяє збереженню й розвитку традиційної музики, ретельному вихованню й високоякісній спеціалізованій підготовці її виконавців.

В Україні ХХ ст. історично склалися несприятливі умови для збереження й розвитку традиційної музики народу. Репресивна машина, запущена від початку встановлення Радянської влади, фізично винищувала кращих представників народних виконавців, дослідників і популяризаторів народної музики. Одночасно набувала обертів також інша стратегія влади, яка йшла ламінарно й за крок після репресій.

Ідеться про ретельно сплановану роботу влади щодо деградації національної, у тому числі музичної культури, її переродження до уніфікованого національно-культурного відбитку соціалістичної матриці. Під прицілом опинилися сокровенні константи – етнічний звукоідеал українців, традиційна музична мова, стиль музичного мислення. Режимом започаткувалася послідовна й системна робота щодо якісного змінення сприйняття традиційної музики в колах, що її плекали. Паралельно ідеологічний прес торкнувся музично-мовного середовища споживачів традиційної музики, яке генерувало й утримувало етнічні музичні константи. Для України, як зрештою і для всіх республік СРСР, режим застосовує стандартизовані заходи в жорсткому переломлюванні традиційного стрижня національних музичних культур [1, с. 390–403, с. 456–467; 3, с. 125–126; 4, с. 27–29; 7, с. 229]:

- як еталон нав'язано заідеологізовану модель європейської музичної інтонаційної системи;

- ветовано дослідження, розробки й методики, присвячені органічним системам національного музичного мислення;

- у суспільстві демотивовано сприйняття класичної народної музики до рівня «непрофесійної», аматорської, фольклорної, яка могла претендувати лише на роль сировини для професійних композиторів і мусила розчинитися у формах мистецтва новітньої тотальної соціалістичної культури;

- вінцем «народного професіоналізму» було оголошено оркестри народних інструментів, зі штучно підібраними інструментами-симулякрами, специфічним репертуаром для відтворення й тиражування офіційно затверджених звукоідеалів так званої радянської культури;

- стереотипне навчання в системі музична школа – училище – ВНЗ за уніфікованими програмами вкорінювало у свідомості майбутніх музикантів тоталітарну фейк-систему української народної музики й спрямовувало їхню творчу енергію тільки в русло підтримки цієї системи.

Усі варіативні відхилення від усталених параметрів функціонування народної музики в українському радянському суспільстві оголошувалися «класово ворожими» й репресувалися. Оминаючи хрестоматійні приклади нищення традиційної музичної культури, доречно навести випадки переслідувань навіть цілком толерантних, високомистецьких і популярних в українському радянському суспільстві напрямів. Зокрема, у 1920–1930-х роках альтернативою «київській» ідеологічно вивіреним і офіційно дозволеній моделі оркестру народних інструментів стала так звана «харківська» модель, в основу якої було закладено інструментальну концепцію Гната Хоткевича – Леоніда Гайдамаки. Зреалізована в оркестрі народних інструментів клубу «Металіст», «харківська» модель своїми успішними концертними виконаннями на практиці доводила недоцільність використання в національному ансамблі не властивих українцям штучних або іншоетнічних інструментів, упевнено стверджувала необхідність підбору концертного репертуару відповідно до органічних можливостей, історичних і духовних традицій використання музичних інструментів. Основою оркестру клубу «Металіст» була група бандур «харківського типу» майстра Герасима Снігірьова, близьких до традиційних інструментів, а також сконструйованих на основі народних взірців колісних лір тощо [6, с. 12–13]. На жаль, не без участі й відомих нині діячів, у 1930-х роках майже весь склад оркестру харківського клубу «Металіст» було репресовано.

Період жорстоких репресій 1930-х років змінився зовні «лояльною» політикою етнокультурної депривації (1940–1989). Сутність цієї політики в народно-музичній галузі передбачала практично повне вилучення традиційної музики з повсякденного культурного побуту українців, заповнення утвореної ніші переважно радянською та ідеологічно перевіреною класичною музикою. Зачистка передбачала усунення з медіапростору, освітніх програм, сфери професійних і самодіяльних колективів питоми народного репертуару й заміну його на тенденційно виконані обробки або стилізовані під народні авторські твори. Однак владні ідеологи, які запроваджували в Україні

систему профанування народної музики, не врахували механізмів природного самозахисту традиційної культури, її внутрішньої інерційності, відпору й пластичності, а також закономірностей еволюціонування в екстремальних умовах. Спротив, який породжувався стихією мовно-музичного середовища українців, підтримувався зовні непомітними, але засадничими діями творчих особистостей, що всіляко гальмували, секвестрували й розпорозували деструктивні заходи режимних установ. Як відомо, у післявоєнний час в Україні широкого розвитку досягли оркестри, ансамблі академічних народних інструментів. Підняття на високий рівень майстерності виконавства, створення на тлі тотальної політичної заангажованості нерідко цікавого, мистецьки виваженого репертуару, утвердило в українському культурному просторі так звані академічні народні інструменти, створивши на них попит в навчальних музичних закладах [4, с. 28–30]. Незважаючи на глибоку системну відмінність від автентичних, усталена група академічних народних інструментів на кілька десятиріч переорієнтувала увагу наукового, музичного світу й певною мірою заповнила духовний вакуум української громадськості. З іншого боку, наприкінці 60-х – на початку 70-х років ХХ ст. в середовищі української інтелігенції відроджується бандурницьке виконавство, принципово зорієнтоване на використання реконструйованого традиційного співоцького (кобзарського) інструментарію, освоєння репертуару, філософії й почасти способу життя мандрівних співців минувшини. Натхненником подвижників автентичного напрямку музикування став київський художник Георгій Ткаченко, який перейняв основи кобзарського мистецтва від харківських співців початку ХХ ст. П. Древченка, С. Пасюги, П. Гаценка та ін. На основі багатолітніх досліджень Г. Ткаченко зробив креслення найхарактерніших варіантів традиційної (автентичної) бандури, проводив роботу щодо налагодження фабричного виготовлення діатонічних інструментів, поширював рукописні варіанти свого підручника «Основи гри на народній бандурі» й аудіозаписів власного виконавства традиційного кобзарського репертуару. Філософські й мистецькі засади «школи Ткаченка» стали вагомими у світоглядovому й професійному формуванні кількох поколінь творчої інтелігенції, спонукали громадськість позбавлятися шаблонних стереотипів щодо кобзарського мистецтва й традиційної музичної культури загалом.

Незважаючи на впертий спротив, радянська система, однак, змогла досягти більшості своїх пекельних цілей. Одразу після здобуття Україною незалежності всім стала очевидною шкода, завдана тоталітарним режимом українській культурі – галузь народної музики в суспільстві була глибоко маргіналізована, її сприйняття упосліджене, а становище в системі офіційної освіти відіграло підпорядковану роль й займало другорядні місця [4, с. 30–31]. Жорстке й системне запровадження в Україні ерзац-народного інструментарію, нав'язування українцям синтетичних музичних еталонів змінило сприйняття традиційної музики в автохтонному середовищі нерідко до рівня споживацького – декоративно-офіційного й «фуршетно-розважального». Так званий постоталітарний синдром у галузі української народної музики надто болісно переживається й сьогодні – через понад 20-літній санаційний період. Переживається через фантомні стереотипи, які нині продовжують трунити громадськість і підтримувати вже давно агонуючі радянські доктрини народної музичної культури в Україні.

У ситуації, що склалася, вірогідний поштовх до змін (революційних чи еволюційних) можуть надати процеси, що спонтанно відбуваються в стихійних творчих середовищах, зорієнтованих на розвиток традиційної культури. Становлячи офіційним установам жорстку конкуренцію, ці середовища пасіонарно впливають на сучасний культурний простір України. Чи не найпоказовішим є коло сучасних виконавців на автентичних співоцьких (кобзарських) інструментах, що вже понад 20 років з успіхом реалізує багатоскладову систему давньої кобзарсько-лірницько-стихівницької культури в нинішній час. Починаючи з кінця 80-х років ХХ ст. в Україні розвинувся феномен музикування на реконструйованих за автентичними взірцями бандурах, кобзах, колісних лірах тощо [7, с. 17]. Харизматично-цілеспрямованою роботою славної

пам'яті художників Г. Ткаченка та М. Будника було утворено самодостатнє й незалежне від офіційних установ творче коло виконавців-майстрів, які, назвавши себе новітніми кобзарями, лірниками, стихівничими, узялися наслідувати й розвивати творчий спадок незрячих співців-музикантів минувшини. Невдовзі в процесі спільної гуртової роботи виникла потреба утворити об'єднання, що, на думку майстрів, синтезувало б у собі елементи професійної спілки і традиційної для давніх співців цехової організації. Творчий рух прийняв назву «Кобзарський цех» і вже досить скоро поширив свій вплив за межі Києва практично у всі куточки України. Нині мережа кобзарських спільнот має свої центри в Києві, Харкові, Львові, Одесі та інших містах, послідовниками автентичного виконавства на кобзарських інструментах вважають себе також відомі бандуристи з-за кордону.

Незважаючи на критику з боку управлінських, викладацьких та наукових кіл, сучасний Кобзарський цех упевнено завойовує культурний простір України, розширює кількість своїх послідовників і слухацьку аудиторію. Сьогодні важко уявити собі більш-менш значимий етнофестиваль, народознавчу конференцію, музичні виставки, концерти народної музики чи просто лекції про українську епічну спадщину без участі новітнього «кобзаря-автентика». У чому ж сила і привабливість сучасного Кобзарського цеху?

Напевне, одними з таких зовні вловимих причин росту популярності є конструктивне протиставлення себе збереженій від радянських часів доктрині народної музики, активне поширення альтернативної освітньої системи навчання й підготовки виконавців на традиційних народних інструментах. У цьому сенсі все – від автентичних конструкцій відроджених музичних інструментів, реліктових способів гри на них, незвичного репертуару, романтики вуличного музикування й до притаманної виконавцям шарму старосвітської народної філософії – надає сучасним співцям неабияких переваг і поширює зацікавленість та інтерес серед загалу потенційних слухачів.

На сьогодні в Кобзарському цеху триває традиція індивідуального навчання – від учителя до учня. Стрижень базового кобзарського навчання – безпосередність, усна передача, безнотна методика. Акцентується чітке засвоєння канонів традиційної співогри, старосвітських способів звуковидобування на інструменті, принципів виконавського імпровізування. Помірність, виваженість і поступовість у засвоєнні традиційного репертуару дає змогу учневі органічно й без насильства збагнути його сутність та особливості виконавства. Спілкування з колом подвижників сучасного кобзарства посилює мотивацію учня і спрямовує його творчу енергію в природне русло традиційного співоцтва.

Важливою особливістю сучасної цехової навчальної програми є орієнтація на позасценічні форми виконавства – природне кобзарювання на вулицях, біля культових установ, цвинтарів, а також на громадських заходах, родинних подіях тощо. Іншою ознакою навчання є психологічне настроювання виконавця не на масового, а на індивідуального слухача, на вміння співати й грати навіть для нечисленної аудиторії. Особлива увага звертається на просвітницьку роботу в невеликих дитячих, шкільних, студентських колективах (групах, класах) – колах, де завжди можна досягнути щирого сприйняття та емоційної віддачі.

Зауважмо, що сучасне кобзарське виконавство в його цеховій формі намагається наслідувати практику незрячих співців минувшини. Мовиться не лише про зовнішнє імітування візуального лику автентичного кобзаря під час виконання співоцького твору. Ідеться про глибше – уміння занурюватися у віртуальний світ кобзарства, навчитися ототожнювати себе зі співцями минувшини (що дуже важливо для відтворення, зокрема, епічних творів). Робота інколи є протилежною до класичної підготовки музиканта й покликана максимально наблизитися до засад природного виконавства, до стримування в собі надмірного артистизму, агравації, намагань будь-що сподобатися слухачеві, інших негативних проявів «сценічності» тощо. Уважаючи співогру основою духовно й естетично значимого комунікативного акту, сучасна «цехова наука» на

практиці дає змогу навчитися вільно спілкуватися з випадковими слухачами, вести рівноважений співаний діалог з ними.

Репертуар, який обов'язковий до штудіювання, відповідає канонам так званої «вустинської» освіти автентичних співців – традиційні канти, псалми, молитви, епічні твори (думи, битовщини), історичні та жартівливі пісні, танці. За взірць береться виконавська манера засновника новітнього Кобзарського цеху Г. Ткаченка та його учня М. Будника. За цеховими правилами, лише після опанування програмових співоцьких творів за «школою Ткаченка – Будника» неофіту дозволяється розширювати свій репертуар за іншими взірцями. У такому підході таїться глибинна логіка, що уможлиблює зберегти й передати послідовникам автентичну традицію виконавства на кобзарських інструментах [7, с. 58].

Сучасне кобзарське навчання накреслює власний шлях повернення до традиційної системи музичного мислення. Підходи до цього шукають в практичному освоєнні засад традиційного народного імпровізування, опануванні давніх синкретичних жанрів, епічних творів, де слова й музика не подільні. Важливим елементом виховання сучасного співця й необхідною умовою якісного засвоєння співоцької традиції вважається паралельне до музичного навчання освоєння практики самостійного виготовлення інструментів. У неокобзарському колі підтримується легенда, що в процесі виготовлення музичного інструменту виконавець ніби впускає в нього душу, оживляє його. У відповідь інструмент починає звучати в уяві майстра ще задовго до його закінчення.

Загалом, комплексне «цехове навчання» всебічно підготовляє виконавця до реалій сучасного кобзарювання, усуває всілякі внутрішні суперечності, цивілізаційні комплекси, надлишкову романтику, робить співця правдивим і щирим у повсякденному житті. Нарешті, система кобзарського навчання дає учневі осмислену внутрішню легітимність своєї практики, що розширює його виконавські й творчі можливості. Свідченням розвитку творчого руху виконавців на традиційних кобзарських інструментах служить наявність у його межах кількох напрямів музикування та шкіл і стилів гри. Наявність виконавської креативності, розмаїття привертає увагу широких кіл, руйнує слухацьку упередженість, зрештою, указує перспективу подальшого розвитку.

Важливим аспектом діяльності руху виконавців на традиційних кобзарських інструментах є виховання слухача – споживача сучасної співоцької творчості. В умовах, коли природні мовно-музичні середовища зруйновані, подібну функцію часто перебирають на себе творчі спільноти, субкультури традиційно-культурного спрямування. Саме в цих колах на сьогодні фіксується позитивна динаміка щодо повернення до культури слухання епічних, релігійних жанрів кобзарського репертуару. Феноменом останніх років є також суттєве кількісне збільшення аудиторії, яка постійно відвідує виступи сучасних співців, та її вікове розширення.

Отже, сучасне виконавство на автентичних співоцьких (кобзарських) інструментах є самодостатнім культурним феноменом, який нині успішно обстоює право на відродження автентичного інструментарію, традиційних форм музикування та їх спонтанний розвиток [2, с. 179–180]. Уже фактом свого існування і продуктивною творчістю сучасне кобзарство заперечує нав'язані режимом і усталені в радянський період доктрини еволюції традиційної музичної культури, культивування сурогатних інструментів, перспектив і шляхів розвитку народного інструменталізму. У своєму наслідуванні співоцької традиції Кобзарський рух утілює методологію комплексного підходу до традиційної культури (системно-етнофонічний метод) [5, с. 35–40] й позиціонує себе частиною духовної й матеріальної культури народу. Навчальний досвід сучасного Кобзарського цеху є наочним прикладом і одночасно експериментальною лабораторією щодо можливостей ефективної підготовки спеціалістів народною системою, альтернативною офіційній освіті. Нарешті, відтворена новітніми кобзарями естетика давнього виконавства, реконструйований автентичний співоцький репертуар та інструментарій є непересічним мистецьким скарбом, здатним гідно репрезентувати самобутню українську культуру серед культур інших народів.

1. *Алманов А., Мухамбетова А.* Казахская традиционная музыка и XX век / Багдаулет Аманов, Асия Мухамбетова. – Алматы : Дарк-Пресс, 2002. – 540 с.
2. *Бріцин А., Махлін П., Руда О.* Сучасні епічні виконавці та автентична кобзарська традиція в Україні / Андрій Бріцин, Петро Махлін, Олена Руда // Усна епіка: етнічні традиції та виконавство. Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої пам'яті Ф. Колесси та А. Лорда. – К., 1997. – С. 175–180.
3. *Гуріна А.* Виконавський фольклоризм: ступінь наближення до джерел / Алла Гуріна // Традиція і національно-культурний поступ. Зб. наук. праць. – Х., 2005. – С. 125–129.
4. *Давидов М.* Український струнно-щипковий музичний інструментарій як невід'ємна складова світової музичної культури / Микола Давидов // Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. – К., 2009. – С. 27–34.
5. *Мацієвський І.* Ігри й співоголосся. Контонація. Музикологічні розвідки / Ігор Мацієвський. – Т. : Астон, 2002. – 170 с.
6. *Мішалов В.* Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Віктор Мішалов. – Х., 2009. – 20 с.
7. *Хай М.* Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / Михайло Хай. – К. ; Дрогобич, 2007. – 253 с.

## SUMMARY

During the latest years in Ukraine, there have been actualizing the various phenomena of spontaneous development of traditional culture. The phenomena identified with folk musical culture and opposed to its official sequester of the same name are especially noticeable.

As it has turned out, the vestiges of the Soviet past and the totalitarian stereotypes are still deep-rooted in the Ukrainian musical space and utterly fall short of the requirements of modern Ukrainian society. Since the consistent and methodical destruction of Ukrainian musical and linguistic environment by the Soviet totalitarian regime, as well as the policy of ethno-cultural deprivation, has resulted into the cataclysmic consequences. The branch of folk music in the society has marginalized to a great extent: on the level of reception, there has occurred a coercive deconstruction of the concepts of its ethnical core, and consequently, the learning of traditional music in the official educational system has occupied the role of minor importance. Besides that, the strict and system establishment of ersatz folk instruments, intrusion of synthetic musical models to the Ukrainians have changed the perception of traditional music by the autochthonic environment partly to the level of consumer.

The overcoming of the consequences of totalitarianism is a painful problem of the modern Ukrainian folk musical culture, which requires a newest reinterpretation and reformation according to traditional standards. In the present situation, a likely stimulus to changes (revolutionary or evolutionary) can be given by the processes that take place spontaneously in unorganized artistic circles which are oriented to the natural development of traditional culture. Among these model surroundings, the Kobzar guild – an artistic movement of authentic singing (kobza playing) performers – ranks high.

The modern Kobzar guild asserts its right to revival of authentic instruments and traditional forms of playing music. With the very fact of its existence and efficient creative work, the present-day guild Kobzar movement controverts: the tenets of traditional musical culture evolution established in the Soviet period; the cultivation of ersatz instruments; the perspectives and courses of development of folk instrumentalism. In its inheritance of singing tradition, the Kobzar movement implements the methods of comprehensive approach to traditional culture (systemic and ethnophonic method) and takes itself as a part of tangible and intangible national culture. The educational experience of modern Kobzar guild is a visible example and, at the same time, an experimental laboratory as regards the possibilities of the effectual training of specialists by the folk system which is alternative to the official educational system. Finally, the aesthetics of ancient execution reproduced by the modern Kobzars, the reconstructed authentic singing repertoire and set of instru-

ments are an outstanding artistic treasure fit for worthy representation of original Ukrainian culture among the cultures of other nations.

**Keywords:** Kobzar movement, traditional, authentic, execution.

**Михайло Хай**  
(Київ)

## ДОМРОВО-БАЛАЛАЙКОВО-БАЯННИЙ КІЧ ЯК АНТИНОМІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ

У статті проаналізовано відому тезу про руйнівну дію домрово-балалайково-баянного кічу, штучно насадженого адміністративним шляхом упродовж минулого століття в українському суспільстві.

Автор дійшов висновку про безперспективність насильницького імплантування чужинського інструментального звукоідеалу в здорове тіло автохтонної і автентичної інструментальної традиції кожного етносу, а також про безповоротність її руху до самоочищення, самоідентифікації та самозбереження.

**Ключові слова:** домрово-балалайково-баянний кіч, український традиційний інструменталізм, «народно-академічний» інструменталізм, інерційний рух.

В статье автор углубляется в сверхсложные диалектические процессы инерционного мышления в области современного «народно-академического» инструментализма. Постулируется и анализируется известный тезис о разрушительном действии домро-балалаечно-баянного китча, искусственно насаждаемого посредством административного внедрения в украинское общество в прошлом веке.

Автор приходит к важному выводу о бесперспективности насильственного имлантирования привнесённого инструментального звукоідеала в здоровый организм автохтонной и автентической инструментальной традиции каждого этноса, а также о неотвратимости ее движения к самоочищению, самоидентификации и самосохранению.

**Ключевые слова:** домро-балалаечно-баянный китч, украинский традиционный инструментализм, «народно-академический» инструментализм, инерционное движение.

The article considers a well-known point of destructive effect of domra, balalaika and button accordion kitsch which was inseminated in an administrative and artificial way in the Ukrainian society during the previous century.

The author comes to the conclusion about lack of any prospect in forcible implanting of strange instrumental ideal of sound into a robust body of autochthonic and authentic instrumental tradition of every ethnos, as well as about irreversibility of its movement towards autopurification, self-identification and self-preservation.

**Keywords:** domra and balalaika and button accordion kitsch, Ukrainian traditional instrumentalism, *folk-academic* instrumentalism, inertial movement.

Складні процеси культурного будівництва на теренах пострадянських держав упродовж минулого двадцятиріччя вступили у фазу зворотного руху «маятника», який після стадії «кравчуківського переляку», «кучмівської гальмівної сорочки» та «ющенківського псевдокультурницького анальфабетизму» бульдозером «табачної оптимізації» заходився трощити все українське, на правду культурне, наукове й освітнє. На цьому тлі тотального і планомірного нищення української книги, преси, правопису, кінематографа, театру, закриття фольклорних кафедр чи не найпотворніший і найвойовничіший мають вигляд спроби реанімувати колись потужний, що за час незалежності дещо похитнувся,

жупел інструментального квазінародництва, а саме: домро-балалайко-баяноманії. Ця могутня система фальсифікації і дезорієнтації традиційних уявлень українців про їхній питомий інструментальний звукоідеал, яку впродовж майже століття в насильницький адміністративний спосіб упроваджували до навчальних планів культурно-освітніх, музично-педагогічних і професійно-музичних навчальних закладів, у пострадянських умовах зробила тільки незначні коректи функціонування свого дериватного інструментарію («руській» народний інструмент баян – «європейський кнопковий акордеон»; заміна гітарної «кобзи-мутанта» на його домровий «клон»; прецедент відокремлення кафедр бандури від універсалізованих кафедр решти інтернаціонально мutowаного інструментарію, зниження інтенсивності домрово-балалайкового буму в культосвітніх та навчальних закладах тощо). Однак одразу по зміні псевдопатріотичного курсу влади на відверто антиукраїнський, вона взялася заповзяти відновлювати свої ще Луначарським, Ждановим і Сусловим запроваджені позиції<sup>1</sup>. Зокрема, окрім «традиційних» і потужних центрів «андреєвщини» – Києва, Харкова, Донецька, Миколаєва, Севастополя – на необхідність реанімації прогнилої квазінародної «естетики» стали знову претендувати псевдонародники Дрогобича, Рівного, Кам'янця-Подільського, Ніжина і навіть Львова. А визначення «українськості» та «любимості» «праматері всеруських інструментів – домри» на підставі лише київської прописки її «винахідника»-фальсифікатора перевершила самого батька цієї ефемерної ідеї О. Фамінцина, який писав: «Невольно возникает теперь вопрос, в какое время и каким образом проникла в Московскую Русь домра? Исторических свидетельств, которые бы разрешали этот вопрос, *мы не имеем*» [підкреслення наше. – М. Х.] [8]. Щодо природного проникнення автентичної казахської «домбри» в Московію, то свідки насильницького запровадження її штучного триструнного деривата «до самых до окраин» та ще більш покрученого під мандоліновий стрій «українського» чотириструнного «мутанта» (В. Кушпет), як і очевидці фізичного голодомору, живуть і сьогодні. Відтак переконання і страх, навіяні часами, коли на «народних» відділеннях «єдиноправильними» могли бути лише домра, балалайка й баян, «український винахід – бандуру» всіляко утискали, а про інші українські (навіть хроматизовані) інструменти і згадувати було страшно. За маховиковою силою інерції діють не лише в середовищі квазінародницької секти, але й у свідомості вихованого нею люмпен-обивателя. Навіть за часів В. Ющенко 10 млн гривень, призначених урядом Ю. Тимошенко на «впровадження української бандури та інших українських народних інструментів в музичні навчальні заклади України»<sup>2</sup> вихована, головним чином, на «андреєвських» кафедрах мінкультури вська номенклатура розподілила в тільки їй самій відомому напрямку.

Суттєво поруїнувала гармошково-баянна та домрово-балалайкова стилістика і традиційні форми гуртового співу, перетворивши їх у клубні агітбригади з обов'язковим супроводом «інструмента-оркестру» та й, власне, самого «найдемократичнішого у світі» складу оркестру поспіль. У цьому сенсі найлогічніше звернутися до дефініційних характеристик явища [9]. Таким чином, ці «неукраїнські» та «нетрадиційні» за визначенням інструменти (спочатку гармошка, а згодом і «андреєвські» дериватні форми витіснення традиційного українського інструментарію на маргінеси виконавської інструментальної практики – домра і балалайка) стали своєрідними символами деукраїнізації і, відповідно, московізації музичного і, ширше, загальнокультурного континенту України. Потворність і неприродність такої поведінки містить усі характеристики культурного (фальшиве мистецтво, псевдокатарсис, пухлина мистецтва, диявольське зло в системі цінностей мистецтва) [1, с. 231–232] і, ширше, політичного (ескалація відчуття національної приреченості, політичної доцільності, десакралізація, декультуризація побуту, виховання політичних дегенератів тощо) [10, с. 217; 11, с. 219] кічу. Найяскравішим виявом політичного походження домрово-балалайкового кічу стала вже згадувана ситуація навколо формування його лобі в адміністративній системі керівництва культурою. Не маючи природного застосування своєї прямої фахової діяльності в Україні «совкового» та «постсовкового» періоду, домристи і балалаечники, в

умовах їх надмірного «перевиробництва», розподілялися на керівні «мінкультівські» та інші, наближені до культурної сфери, керівні партійні та адміністративні посади (Остапенко, Міхеєв, Воеводін та ін.). Саме це лобі, протримавшись у своїх кріслах майже чверть століття інформаційно, мовно і культурно ще й як залежної України, тепер і піднімає свою триглаву драконівську фізіономію.

Утім, якщо в постреволюційній Московії полум'яний заклик наркома Луначарського адміністративно впроваджувати культурну «сініцу»-гармонь по всіх селах «необ'ятной Родіни» викликав фальшиве квазіпатріотичне піднесення, то в етнічних автономних республіках і областях Радянського Союзу насильницьку адміністративну гармошкізацію сіл, домризацію і балалайкізацію міського середовища сприймали дещо інакше – як елемент русифікації / змосковщення. Відомі антигармошкові виступи в Башкоркостані, Татарстані, а після війни – у Прибалтиці, в Україні нерідко набирали форм «пасивної» боротьби, що найчастіше виливалася в інтенсивну зацікавленість рідним традиційним інструментарієм та вторинними формами його трансформування. Прикладом може слугувати системна робота над реставрацією гри на башкирському кураї на противагу діяльності секретарю обкому, який перші місця присуджував райвідділам культури виключно за арифметичним числом його улюблених гармошок [11, с. 216–217], і перемога передових діячів української культури – В. Зуляка, С. Козака, М. Головащенко, Я. Орлова, В. Гуцала та інших – у справі організації 1969 року першого складу оркестру українських народних інструментів Музичного товариства УРСР, який пізніше було реформовано в Національний. Подібні процеси відбувалися і в інших республіках СРСР.

Період упровадження тотальної гармошко-балалайко-домризації прийшовся на історично «благодатний» ґрунт «революційних перетворень»: лозунг «домризації» всього «радянського народу» збігався з відомою лєнінською формулою «Комунізм – це радянська влада плюс електрифікація всієї країни». Ідея маршувати «до світлого майбутнього» – від Карпат до Сахаліну під «єдино правильні інструменти» і при цьому паралельно витіснити з побуту національний традиційний інструментарій поневолених більшовизмом народів – логічно відповідала ідеї злиття всіх націй і народностей у єдину етнічну спільність – «саветській народ». Ґрунтовною доказовою базою насильницького впровадження гармошко-домро-балалайкового кічу можуть слугувати цифри і факти, представлені, окрім автора цих рядків, також у працях В. Кушпета [2], В. Нолла [4–6], К. Черемського [13] та ін.

Оскільки під названу цілеспрямовано фальсифікаторську доктрину її апологети нерідко намагаються підвести наукоподібну базу (кількість «дисертацій», які доводять українське походження азійської кобзи (кобуза, кобиза і т. п., і навіть казахської з походження дом(б)ри та китайської балалайки) зростає, незважаючи на те, що їх «наукова» аргументація не тягне навіть на рівень методичних розробок з вивчення етюдів К. Черні або відомого «Польоту джмеля» М. Римського-Корсакова на «найукраїнськішому» інструменті – домрі), то тут одразу необхідно відокремити, як кажуть, «грішне від праведного». Методологічно хибне змішування мірил оцінювання і дефініціювання міської сценічної музичної культури і, ширше, естетики із сільською за своєю природою і суттю інструментальною традицією саме й привело батьків практичної «андреєвщини» до блюзнірської думки щодо необхідності вдосконалення буцім-то «недосконалого», з їхнього погляду, традиційного інструментарію з метою, зі слів Г. Хоткевича, «грати все».

Ранній Г. Хоткевич, який, схоже, пізніше не цілком із власної волі виконав рекомендацію самого В. Андреєва зробити в Україні з бандурою те, що той зробив з балалайкою в Московії, із цього приводу писав: «Украинский народ создал себе инструмент для своей песни – и тут бандура соперниц не имеет ... вот истинное призвание бандуры... Силиться же вырвать бандуру из сферы ее действия, ставить ей непосильные задачи – это дело ненужное» [12, с. 216–217]. Можна навести ще майже десяток абсолютно антиномічних, логічно і науково суперечливих тверджень нашо-

го видатного письменника, композитора, режисера, ученого-етноінструментознавця та виконавця-бандуриста [12], але тут необхідно зупинитися і спробувати науково обґрунтувати обидві засадничі тези нашого повідомлення, а саме: а) *антиномічність домрово-балалайково-баянного кічу відносно традиційного інструменталізму*; б) *механізм та згубність інерційності паралельно-культурницьких процесів в умовах безпрецедентної денационалізації, декультуризації та десакаралізації сучасного музичного побуту Нації*.

«Основні висліди наших більш ніж тридцятирічних спостережень над поступово вмираючою інструментальною традицією усіх регіонів України, роллю гармошки та іншого напливово-кічевого інструментарію у цьому процесі, підсилені окремими заувагами М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки, Г. Хоткевича, С. Грици, В. Осадчої, Л. Кушлика, І. Благовещенського та ін., повністю збігаються з оцінками американського етноорганолога-україніста В. Нолла про “паралельність” цієї кічевої псевдокультури в стосунку до культури автохтонної та автентичної. Усупереч вперто насаджуваній доктрині зорієнтованих на московські ідеї “природности” і “традиційности” цих абсолютно чужих українському звукоідеалови явищ у дослідженнях А. Гуменюка, І. Мацієвського, Б. Яремка, М. Бабич, Ю. Рибак, Л. Черкаського, І. Фетисова та інших, маємо усі підстави стверджувати, що стосовно до традиційної культури її напливово-кічеві та художньо-самодіяльні сурогати поводяться значно агресивніше, безсоромно й нахабно підлаштовуючись “під автентичний фолкльор” і витісняючи його в такий спосіб на маргінеси питомого середовища або й знищуючи цілком» [11, с. 219]. Усілякі застереження з приводу того, що «не потрібно воювати з інструментами» (А. Іваницький) щонайменше, з погляду фольклористики, некоректні. Це війна радше наукова, етноінструментознавча, а не політична. Це дискурс двох діаметрально протилежних методологій – глибоко наукової і примітивної та нікчемної – паралельно-культурницької. Це протистояння двох не менш взаємовиключних методик – наукової виконавсько-реконструктивної і культурно-освітньої, самодіяльної, що конвульсивно й безнадійно шукає «науковості» в наукоподібності «народно-академічного» інструменталізму.

Якщо нерівна боротьба на практичному фронті за законами чисельної переваги, тотальної державної підтримки та інерційності мислення збайдужілої до всього публіки забезпечує певну перевагу табору апологетам насильно насадженої псевдонародницької естетики, то в царині наукового осмислення згаданих процесів спостерігаємо абсолютно зворотну ситуацію – методології паралельно культурницького мислення дотримуються лише науково малоспроможні та тенденційно заангажовані автори – Л. Черкаський, Т. Сідлецька, Л. Шорошева.

Залишаючи аналіз методології перших двох авторів на їхній совісті та фаховій компетентності, оскільки рівень її страждає на брак елементарного наукового осмислення з подальшим науковим узагальненням досліджуваного предмета, зупинімося лише на дисертаційному дослідженні Л. Шорошевої з претензійною назвою «Феномен кобзи в системі народно-академічного мистецтва України» [15]. У цій праці, на відміну від попередніх, що більше подібні на методіку функціонування форм радянської художньої самодіяльності і тому жодним науковим розглядам не підлягають, є спроба наукоподібного еклектичного аналізу процесу походження кобзи та встановлення її статусу як «кобзи української» [15, с. 4–5, 9, 31–34, 67 та ін.]. Перерахувавши важливі для сучасного розуміння ролі кобзи і загалом кобзарства питання «розстріляного» Всеукраїнського з'їзду кобзарів і лірників поблизу «зимового Харкова» 1932 року [15, с. 4] і більш-менш об'єктивно проаналізувавши процес клонування гітари й домри в нестримному пориві штучного мутування під «сучасну кобзу» майстрами-апологетами насильно впроваджуваної чотириструнної домри в навчальний процес музичних закладів України І. Склярем, М. Прокопенком, В. Зуляком, Ю. Збандутом, автор чомусь вилучає із числа «домро-гітаромутаторів» рівненського професора і майстра М. Лисенка-Дністровського, натомість несправомірно залучає до них Г. Хоткевича і М. Будника, які цим ніколи не займалися<sup>3</sup>.

Не дивно, що так еkleктично і невмотивовано застосовані методологічні, фактологічні та науково недостовірні підходи привели автора й до так само невмотивованих, що не відповідають життєвій та науковій істині, висновків, а саме: «Найкращими ладковими кобзами вважаються високоякісні тембрисні інструменти, виготовлені черкаським майстром Юлієм Збандутом, які ... повністю замінили собою чотириструнні домри й звучать у концертних залах як сольні та оркестрові, а за своїми можливостями здатні піднімати найскладніші пласти світової класики, фольклорні обробки, сучасні різностильові опуси. Одне це вже дозволяє з повним правом називати даний інструмент “класична кобза”» [15, с. 4–5]. Згодьмося, дуже дивне право, висловлене ще дивнішим і неправомірнішим чином. Отже, поняття «класичності» народного інструментарію тепер уже визначають не загальновідомі етноорганологічні (форма, конструкція, спосіб гри) й естетичні (репертуар та манера його відтворення) чинники, за якими один тип НМІ відрізняється від іншого, а цілком волюнтаристськи інспіровані автором дисертації чужі автентичній українській кобзі академічні характеристики «високоякісності і тембрисності», спроможність піднімати непосильні складності невластивих їй «пластів», найнехарактерніших для неї жанрів різностильової «естетики». До чого тут взагалі кобза, якщо всі її найхарактерніші ознаки (включно з безладковістю!) у «класично» мутованому зразку змінено? Адже від дещо підкамуфльованого «під кобзу» корпусу, заміни дерев'яних кілків на металеві інструменти-«мутанти» кобзою не стали: заплющте очі – звучить гітара чи домра (залежно від того, які строї, способи гри та репертуар їм наказано відтворювати). І «неофольклорним» таке «мистецтво» від цього не стає. Передусім через те, що фольклор – узагалі не мистецтво, а високохудожня музична практика народу, яка функціонує не за сумнівними твердженнями Д. Варламова про те, що «і явища фольклорної творчості, і взірці академічного мистецтва мають *рівні права* [курсив наш. – М. Х.] називатися народними, якщо вони є народними в своїй соціальній сутності» [цит. за: 15, с. 34].

Такого «права» їм надало жданівсько-суслівське тлумачення народності, де духові оркестри також уважали «народними» на тій лише підставі, що їх учасниками були найширші народні верстви: колгоспники, робітники тощо. Подібну «наукову» аргументацію в серйозній науці до уваги ніколи не брали. Як, зрештою, і безпardonне списування цілих сторінок і абзаців із праць автора цих рядків, І. Мацієвського [15, с. 41 і далі] та інших, що якнайкрасномовніше вказує на неприпустимі методи розчиняти власну наукоподібність автора чужими науковими положеннями.

Діалектика функціонування паралельно-культурницького змісту полягала насамперед у підміні автентичних форм традиційної культури сурогатними заміниками своїх «академічних» художньо-самодіяльніцьких дериватів з метою приниження, девальвації, а отже, і цілковитого знищення національних основ традиційної музики. А для цього необхідно було змінити традиційну форму музичення на діаметрально їй протилежну – антиномічну, домро-балалайкову, оркестрову. Зі зникненням відвертого політичного замовлення на деукраїнізацію та московізацію української культури, здавалося б, розпочатий у 1990-х роках курс на фольклоризацію навчального процесу в музичних навчальних закладах України, що виявлявся в поспішному відкритті фольклорних кафедр та спеціалізацій у всіх музичних навчальних закладах країни, логічно мав би автоматично викликати природний для такого курсу процес поступової резекції «андреєвської пухлини», однак, за винятком окремих випадків скорочення домро-балалайкових годин у деяких культурно-освітніх і музичних училищах та вузах Західної України, цього не сталося. А баянна спеціалізація взагалі, мабуть, не відчула жодного дискомфорту з приводу чи не наймасштабнішого перевиробництва нікому не потрібних в умовах наджорстокої політично-економічної кризи кадрів.

Схоже, що вихованим на етнічному звукоідеалі дискретного тремоловання по одній струні казахської дом(б)ри («длинна палка, три струна – широка мая страна»), бренькотливого «бряцання» китайської з походження балалайки («стара баба у куфайці грає рок на балалайці») і перманентного всепоглинаючого рипу баяна (ну, «какая ж

песня без баяна?»<sup>4</sup>) ніякої справи нема до того, що українці (як і решта народів колишньої «великої і невеликої») мають свій, власний національний інструментальний звукоідеал, заснований не на згаданих азійських, а на європейських принципах формування. *Це передусім скрипкова і сопілкова кантилена та звучання комплементарного (такого, що м'яко, лагідно доповнює звукову тканину, а не брутально заповнює її усепоглинаючим тремолованням, бряцанням і рипінням) дзвінкоголосого, м'якого й не надокучливого акомпанементу бандури, кобзи чи цимбал.* Цей ідеал звучання споконвіку формувався на підставі надзвичайно співучої, дещо навіть меланхолійної і ніжної ментальності нашої Нації. І ніякими насильницькими діями і антиукраїнськими циркулярами як не вдалося похитнути відданості народу своїй мові і культурі, так і ніколи не вдасться нав'язати українцям згаданих чужинських звукових ідеалів.

Усякі спроби окупації нашого інформаційного, ментального і музично-звукового простору можуть лише тимчасово (на 10, 20, 50 чи навіть 70 років, що є просто нічим з погляду Вічності) похитнути любов народу до своїх споконвічних звукових ідеалів. Однак стратегічно такі спроби приречені на неминучу поразку. Свідченням цього є численні приклади пробудження українського етнокоду в сучасному молодіжному андеграундному середовищі (поширення методики вторинного науково-реконструктивного руху в співочому, кобзарсько-лірницькому, музично-інструментальному й танцювально-рекреативному осередках, зменшення числа «шароварних» та посилення тенденції заміни їх фольклорними фестивалями з автентичним наповненням, зростання заповненості етнокультурним елементом сайтів Інтернету і т. п.).

У цих тенденціях немає місця раковим пухлинам домро-балалайко-гармошко-баяноманії. Судомні спроби зупинити природний плин націєстверджуючих процесів шляхом посилення інерційного мислення радянського зразка спроможні лише на якусь коротку мить закріпити карикатурно спотворені чужинські уявлення про наш питомий звукоідеал. Сподівання узурпаторів культури того чи того етносу так само приречені, як і окупантів його території. Тимчасові маятникові рухи цих процесів мають спіралеподібне спрямування: не по-ленінськи – крок вперед, два назад, а якраз навпаки – після кожного руху назад неминуче настає рух уперед, нехай і з незначним, але цілеспрямованим напрямком у бік вікопомного етнокоду. Якби було інакше – рух годинникового маятника прокручувався б на місці, і плин відмірюваного ним часу просто зупинився б.

Викладені в цьому дослідженні «принципи і постулати мають спонукати сучасних дослідників музичної естетики (як традиційної, так і “народно-академічної”) до кардинального перегляду давно уже безнадійно застарілих поглядів на “універсальну” роль баянно-гармошкової фактури в сучасному стилетворчому процесі й акцентувати на кічево-руйнівних особливостях її стилістики поспіль» [11, с. 219]. Ті ж, хто за інерцією паралельно-культурницького мислення намагається надати рухові маятника годинникового механізму незворотного характеру, ризикують неодмінно потрапити під його ж небезпечні триби. Адже годинник без поступальності руху маятника завжди показує одну і ту ж саму годину, а рух назад у «советське ретро» йому взагалі не властивий.

<sup>1</sup> Відомо, що болгарські комуністи, передчуваючи неминучість післявоєнного поширення паралельно-культурницької катастрофи (читай – десакралізованої і декультуризованої «червоної чуми» ХХ ст.) на чисте плесо їхньої традиційної музичної культури, у блискавичному режимі ще встигли запровадити до навчальних планів музичних закладів теоретичні курси та практичне викладання гри на своїх традиційних музичних інструментах.

<sup>2</sup> Цитата з назви відповідного указу президента В. Ющенка 2007 р.

<sup>3</sup> Потрібно зауважити, що Г. Хоткевич удосконалював старосвітську бандуру харківського типу, а М. Будник здійснив наукову реконструкцію автентичної кобзи О. Вересаєва за системно-етнофонічними описами М. Лисенка.

<sup>4</sup> Наведені крилаті вислови з українського фольклору напрочуд точно й дошкульно характеризують ставлення простого люду до всіх трьох названих тут інструментів-«мутантів», що зовсім не безболісно і аж ніяк не органічно імплантувалися в здорове тіло народної традиції.

1. Гундорова Т. Кіч як нова метамова: про що говорить сучасний український кіч? // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 231–238.
2. Кушет В. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). – К., 2007.
3. Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти Східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід. – 1995. – Чис. 11. – С. 26–42.
4. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль бардів на Україні // Родовід. – 1993. – Чис. 6. – С. 16–26.
5. Нолл В. Паралельна культура в Україні у період сталінізму // Родовід. – 1993. – Чис. 5. – С. 37–41.
6. Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. – К., 1999.
7. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів : дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 2007.
8. Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара). – С.Пб., 1891.
9. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – Видання 2-ге, випр. і доп. – К. ; Дрогобич, 2011.
10. Хай М. Синдром гармошкового кічу як руйнівника традиційного українського інструменталізму // Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики. – Х., 2010. – С. 210–220.
11. Хай М. Гармошковий кіч як руйнівник автохтонного українського інструментального стилю // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – К., 2010. – Вип. 10. – С. 215–220.
12. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар // Музична спадщина Гната Хоткевича. – Торонто ; Х., 2009. – Вип. 3. – С. 216–217.
13. Черемський К. Повернення традиції. – Х., 1999.
14. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. – К., 2003.
15. Шорошева Л. О. Феномен кобзи в системі народно-академічного мистецтва України : дис. ... канд. мистецтвознав. – К., 2010.

## SUMMARY

Delving deeply into supercomplicated dialectical processes of inertial thinking in the field of modern so called *folk-academic* instrumentalism in its antinomic contrasting to traditional instrumentalism, we must first of all state effrontery and destructive effect of domra, balalaika and button accordion kitsch inseminated in an administrative and artificial way in the Ukrainian society throughout the previous century, on the one part, and defencelessness and active resistance to it – on the part of the tradition.

Due to using the special methodology of analysis of *inertial movement* in an onward movement of *pendulum*, the author comes to an important conclusion about lack of any prospect in forcible implanting of strange instrumental ideal of sound into a robust body of autochthonic and authentic instrumental tradition of every ethnos, as well as about irreversibility of its ability of autopurification, self-identification and self-preservation.

The article's accent on the forcible method of introduction of strange (Asiatic) ethnical ideal of sound into the autochthonic (i.e., European) substratum of Ukrainian national culture, as well as on the strategical role of the latter in process of its own specificity's self-identification and identification of the Nation one after the other, – persuasively prove the topicality of the methodological postulates stated in the article.

And if to take into consideration an aggravation of the revolutionary situation in the modern political and ethno-cultural life in Ukraine and abroad, the scientific conclusions of the article are additionally confirmed in lively historical and nation-generating process and warn a reader and a society in whole against a great threat of disregard and disrespect policy of the life-giving values of traditional culture, with Ukrainian folk instrumental music included.

**Keywords:** domra and balalaika and button accordion kitsch, Ukrainian traditional instrumentalism, *folk-academic* instrumentalism, parallel-cultural thinking, inertial movement.

**УКРАЇНСЬКА ЕКРАННА  
Й ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА:  
СУЧАСНІ ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ  
ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ**



**Ольга Пашкова**  
(Київ)

**УКРАЇНСЬКЕ ПРОСВІТНИЦЬКЕ КІНО:  
ФОРМУВАННЯ МЕТОДИКИ  
(на межі 1920–1930-х років)**

Становлення українського просвітницького кіно як самостійного сегменту кіновиробництва розпочалося на межі 1920–1930-х років. У статті розглянуто тенденції розвитку галузі в контексті ідеологічного підґрунтя та технологічних прийомів.

**Ключові слова:** просвітницький кінематограф, тематичне планування, культурфільм.

Становление украинского просветительского кино как самостоятельного сегмента кинопроизводства началось на рубеже 1920–1930-х годов. В статье рассмотрены тенденции развития отрасли в контексте идеологической базы и технологических приемов.

**Ключевые слова:** просветительский кинематограф, тематическое планирование, культурфильм.

The formation of the Ukrainian educational cinema as an independent segment of film production began at the turn of the 1920s–1930s. The article considers the tendencies of the industry development in context of ideological base and technological methods.

**Key words:** educational cinema, thematic planning, Kulturfilm.

У радянському кінознавстві науково-популярне кіно розглядалось як окремий вид кінематографа. Згідно з сучасною світовою традицією цей тип кінопродукції відносять до неігрового кіно, тим самим поєднуючи його з документальним. На межі 1920–1930-х років, коли розпочиналося становлення кінопросвітницької галузі, у радянській кіноіндустрії ці сегменти так само не розрізнялися як самостійні. Метою дослідження є встановлення причин виокремлення кінопросвіти в самостійну галузь радянського виробництва.

Перш ніж стати окремим сегментом кінематографа з власними специфічними ознаками, екранна просвіта пройшла певні еволюційні стадії.

Перший етап – початково-емпіричний – розпочався в 1920-х роках. Випуск виробничих і навчальних картин здійснювали знімальні бази ВУФКУ в Харкові, Києві, Одесі; з 1923 року стрічки з наукової тематики починає фільмувати Одеська кінофабрика; з кінця 1928 року основна робота над культурфільмами зосереджується в Києві та Одесі. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років ВУФКУ випустив на екрани близько сотні культурфільмів з різних галузей знань, були окремі випадки створення навчальних фільмів, проте загальної програми щодо фільмування просвітницьких стрічок ще не було. У 1928/1929 було випущено в прокат 37 картин, у 1929/1930 – близько 70. Для порівняння слід навести цифри з зарубіжного досвіду: за перший квартал 1930 року в Німеччині в прокат вийшло 209 культурфільмів (загальна довжина – 129 365 метрів), лідером у цій галузі був відділ культурфільмів УФА. Отже, у 1920-х роках методика кінопросвітництва формується виключно емпіричним шляхом.

З'ясування видових ознак цього типу кінопродукції системно розпочалося в республіках Радянського Союзу тільки наприкінці десятиріччя. Саме тоді постали питання: «чим є культурфільм», «про що їх створювати», «як їх створювати» і «для кого». Актуалізація зазначених питань відбулася напередодні 1-ої Всесоюзної кінонаради (1928). Відтак наступний етап, під час якого було проаналізовано попередній досвід і визначено основні тенденції подальшого розвитку, слід визначити як організаційно-аналітичний.

У резолюції наради в загальних рисах визначалися шляхи розвитку радянської кінематографії, зокрема відмічалось, що «культурфільма» є одним з потужних засобів розповсюдження та популяризації загальних і технічних знань. Проте не було сформульовано конкретних директив щодо розбудови цієї галузі кіновиробництва, тому кінематографісти самостійно мали «зразково поставити її виробництво» і «забезпечити доступність культурної фільми для широкого глядача».

Перехід від безсистемного фільмування картин з науково-популярної тематики до спланованої практичної діяльності загострив багато питань теоретичного і технологічного характеру. Основне – полягало в термінологічній неузгодженості. У СРСР слово «культурний фільм» (пізніше скорочений до «культурфільма») увійшло до фахового обігу в 1924 році як російська транскрипція німецького «Kulturfilm». Поняття закріпилося в лексиконі кінематографістів для визначення певного типу фільмів завдяки використанню терміна М. Лебедевим у книзі «Кіно, його минуле...» (1924) і повідомленням у пресі щодо німецького збірника «Kulturfilmbuch», присвяченого питанням наукового, учбового і мистецького кіно.

Наскільки назва відповідала суті явища, яке вона визначала, радянські науковці з'ясували в збірнику «Культурфільма» (1929, загальна редакція – К. Шутко). Зокрема, К. Шутко вважав, що використання терміна «культурфільма» у країні, де кіно має бути «засобом широкої освітньої роботи та комуністичної пропаганди», неприйнятно через «розважальну» суть, притаманну зарубіжним фільмам цього типу. Натомість автор запропонував визначення «політико-просвітницька фільма», що, на його думку, мало підкреслити освітню функцію цих картин і відокремити їх від розважальної продукції, насамперед – від художніх фільмів. Зауважимо, що в статтях збірника не спостерігається чіткого вирізнення за методологією документалістики та просвіти, що було обумовлено спільністю ідеологічно-організаційних завдань обох галузей, тому класифікація політико-просвітницьких фільмів, запропонована К. Шутко як базова, включала на рівних правах агітаційні (документальні за матеріалом і засобами фільмування), виховні, інструктивні розділи. Намагання виявити сутність явища в перехідний період набувало актуальності через те, що в резолюціях кінонаради спостерігався певний дисбаланс у запланованому співвідношенні ігрових / неігрових картин (95 % / 5 %).

На межі десятиріч у професійній термінології поступово закріплюється загальна назва «політико-освітній» для визначення окремих різновидів кінопродукції – агітаційної, науково-популярної, інструктивної, шкільної тощо. Проте в професійній пресі через мовну інертність продовжували співіснувати майже до 1932 року віджилий термін «культурфільма» та новітній «політико-освітній».

На початковому етапі визначення шляхів розвитку радянської просвітницької кіногалузі відбувалося на основі осмислення досвіду зарубіжних фахівців. Незважаючи на те що кінематографії інших країн без винятку розглядалися як «буржуазні» (тобто неприйнятні для наслідування в пролетарській країні), з їхньої практики було взято на озброєння певні принципи класифікації за тематикою та домінуючою функцією, а також окремі художньо-технічні прийоми.

Незважаючи на те що в кожній країні ця галузь кіно мала власну назву (наприклад, у Німеччині – «культурна», у США – «освітня», у Франції – «документальна»), проте визначалося одне і те саме явище. Кінопросвіта за кордоном мала чітко визначений статус серед інших кіноспеціалізацій, про що свідчать факти регулярного виходу ґрунтовних оглядів з цієї проблеми та існування загальноприйнятої класифікації за тематикою. Наприклад, щорічний журнал Education Screen поділяв просвітницькі фільми на 136 груп з 27 основними розділами: агрокультура, мистецтво, музика, архітектура, астрономія, економіка, географія, державна діяльність, історія, фізика, фізіологія і т. д. Подібна класифікація була характерною для провідних країн у галузі виробництва просвітницьких фільмів – США, Німеччини і Франції.

На початку 1930-х років спостерігався процес певної синергії освітнього кіно різних країн, чому сприяла діяльність Міжнародного інституту виховного кінематогра-

фа (м. Рим), який видавав «Міжнародний огляд виховного кіно» п'ятьма мовами у 52 країнах. Інститут почав вивчати дидактичний і соціальний вплив кінематографа на формування особистості дитини. Використовувався анкетний метод, який мав виявити насамперед можливості кіно в освітній справі. Досліджувалася система зорового навчання, що використовувалася на той час у різних країнах, з метою виявити, наскільки вона може змінити та удосконалити традиційне словесне. Вивчали, у яких галузях знань найефективніше використовувати кінематограф у освітніх цілях і якої форми має набути екранна просвіта. Увагу приділяли технічним питанням: з'ясовували оптимальні умови для демонстрації навчальних фільмів (проекційні апарати, способи проєкції – тривалість, зали, світло), перспективність впровадження звуку. Римський інститут узяв за мету всебічно дослідити вплив кінематографа на психологію та психіку дітей. За ініціативою директора установи Лусіано де Фео картини ВУФКУ планувалося включити до місячника з метою ознайомлення світової спільноти з українською кінопросвітою.

У 1920-х роках у зарубіжному науково-популярному кіно визначилися основні тенденції розвитку, що було обумовлено специфікою кіновиробництва. Умовно треба виокремити дві домінуючі – фільмування «бойовиків» (назва з тогочасної вітчизняної кінопреси) для широкого прокату та виховних картин, які замовлялися державними установами для просвіти певних верств суспільства.

«Бойовиками» називали фільми, тематика яких мала сенсаційний характер. Загалом перша чверть ХХ ст. була позначена підвищеною зацікавленістю людства проблемами стрімкого розвитку науки та технічним прогресом, тому популяризація наукових ідей засобами кінематографа була на часі. Відтак у коло інтересів кінематографістів потрапляли новітні наукові відкриття. Наприклад, німецька картина «Теорія відносності Ейнштейна» (1922) мала великий успіх у глядачів і по праву вважалася «бойовиком». Визначитися з тематичними пріоритетами кінематографістам допомагали соціологічні дослідження потенційної аудиторії просвітницького кіно.

На замовлення державних і фахових установ фільмувалися картини, що висвітлювали локальні наукові проблеми. Така продукція, як правило, була розрахована на вузьку аудиторію і мала обмежений спеціалізований прокат у порівнянні з «бойовиками».

Соціально-культурна ситуація в Радянському Союзі мала принципову відмінність від існуючої за кордоном. Згідно більшовицької пропаганди, пролетарські та селянські верстви населення завдяки революції з соціально пригнічених класів перетворилися на гегемонів. Природно, що культурний та освітній рівень таких широких мас населення потребував негайного підвищення. Через великий відсоток неписьменного населення кінематограф у СРСР був ефективним засобом освіти. Кінематографічна природа забезпечувала наочність і доступність знань, які містилися в кіноосвітніх стрічках. Отже, перед радянськими кінопросвітянами стояло складне завдання – навчання дорослого населення засобами кіно.

Формування концепції розвитку просвітницької галузі було пов'язано з панівною ідеологією. Партійні настанови щодо економічного розвитку країни безпосередньо впливали на кінематограф, який включали до «загальної системи заходів культурно-освітнього порядку» та розглядали як освітній засіб для широких мас. Кіно мало навчити «будувати життя» та «працювати над розв'язанням велетенських завдань», поставлених партією. Нові цілі передбачали зміну стилістики та технології виробництва.

Відповідно до постанови Ради народних комісарів СРСР (1929), українська кінопромисловість переробила виробничі плани в бік збільшення кількості політико-освітніх фільмів, що було обумовлено надходженням у галузь 30 % бюджетних коштів від загального асигнування кіновиробництва. Поступово урізноманітнився їхній тематичний спектр: масовій аудиторії надавали можливість ознайомитися з проблемами різних галузей науки, техніки, культури. Тогочасна преса була схильна перебільшувати успіх просвітницького кіно в широкої глядацької аудиторії. Певний час вважалося перспективним замінити випуск художніх фільмів просвітницькими.

Заради справедливості треба зазначити, що просвіта засобами кіно іноді мала примусовий характер, про що свідчать дані за 1930 рік, отримані від провінційних клубів різних регіонів України. Згідно з цими даними, демонстраційні організації вимагали від ВУФКУ зменшити постачання освітніх картин, або взагалі відмовлялися від прокату цієї продукції через їхню комерційну неспроможність.

Специфічність радянського виробництва полягала в його «плановості», на відміну від капіталістичної «стихійності». Принцип планового виробництва розповсюджувався і на кінематограф, тому недовиконання планових показників у кіно мали такі самі наслідки, як і в інших галузях. 1929/1930 виробничий рік був для вітчизняних кіноосвітян роком пошуків і здобуття досвіду. За планом Київська фабрика мала випустити 43 одиниці політосвітніх фільмів. У першому півріччі створилася загроза недовиконання плану внаслідок загальної невідповідності студії до ефективної роботи: брак сценарного матеріалу, невирішена кадрова проблема (малий штат режисерів і операторів), застарілість технічного обладнання. У результаті – 13 кіногруп на 1 квітня 1930 року виробили 66,6 % плану. У другому півріччі ситуація починає змінюватися – фабрика мобілізує внутрішні ресурси: збільшується кількість знімальних груп (18–19), окремі з них навантажуються 2–3 постановками; завдяки чому відбувається перевиконання плану – 106,7 % (45,4 одиниці). У складних виробничих умовах групам вдалося заощаджувати дефіцитну плівку (15–20 % по кожній картині). Проте тематика просвітницьких картин ВУФКУ зазнала критики з боку професійної преси за неактуальність і «не співзвучність завданням, що їх поставлено партією». Вказувалося на необхідність вирішення негайних проблем галузі: 1) укомплектування кадрами; 2) замовлення сценаріїв науковим установам; 3) забезпечення наукової консультації.

У 1930 році в Україні демонструвалися різні за тематикою, призначенням, рівнем розкриття проблеми просвітницькі фільми. Провідними темами були реконструкція промисловості та сільськогосподарського виробництва, перебудова побуту, проте певну частку кінорепертуару складали науково-популярні, краєзнавчі, етнографічні картини. Кінематограф почали активно використовувати для підготовки кадрів. За ініціативою Союзкіно було збільшено випуск виробничо-технічних фільмів і утворено спеціальну комісію з цього питання, в обов'язки якої входило тематичне планування. Були накреслені провідні напрями: створення серії вступних інструктажів і показу ефективності раціоналізації.

На початку 1930-х років сільськогосподарська тема була пріоритетною в українській кінопросвіті. Успішність втілення в життя курсу партії на колективізацію сільського господарства радянських республік залежала від створення міцної ідеологічної бази та розповсюдження елементарних фахових знань серед населення, тому в просвітницьких картинах цього напрямку основна увага приділялася агітації за колективне господарство та наочному навчанням технологічним процесам. Зокрема, на Київській студії взимку 1930 року було мобілізовано 14 знімальних груп, які мали забезпечити сільське господарство політико-просвітницькими фільмами. Робота груп мала відбуватися за принципами соціалістичного змагання, що було обумовлено належністю кінематографії до загальної системи соціалістичного виробництва.

В обов'язки ВУФКУ входило повноцінне забезпечення потреб сільського прокату, тому всі фільми були надруковані у кількості 25–30 копій, що давало можливість охопити всі сільські екрани. Гасло кінематографістів «Політико-просвітній виробничий фільм – на лани» намагалися реалізувати комплексно: сеанс включав лекцію і перегляд картини. На фільмовий матеріал покладалися великі надії щодо пропагандистської ефективності, отже, лекція мала супровідний характер.

Під час «першої весняної кампанії» (1930) були відпрацьовані основні схеми, за якими відбувалося забезпечення сільського господарства кіноматеріалом політично-освітнього характеру. Підготовку до засівкампанії 1931 року ВУФКУ розпочав з планування кіновиробництва: у січні–лютому готували випустити 24 короткометражні

картини (з них – 19 мала зробити Одеська кіностудія), у число яких входили агітаційні про колективізацію та інструктивні.

Зміна методів сільськогосподарського виробництва та умов праці вимагала доступного пояснення широким верствам населення. Для популяризації нового курсу було залучено переважно режисерів-початківців: Л. Ляшенко, Л. Бодик, І. Животовський, М. Пясецький, К. Болотов.

Поступово почали узгоджуватися механізми співпраці кінематографістів з іншими державними установами: до роботи в галузі кінопросвіти активно залучалися науковці та кваліфіковані фахівці. Прикладом ефективною міжгалузеву співпраці є картина з мікробіології «Вакцинація та імунітет» (режисер О. Уманський, оператор Д. Сода, консультанти проф. Нецадименко і лікар Падалка), в якій у наочній формі висвітлювалися процеси виробництва вакцини проти тифу, дифтерії та віспи. Зйомки відбувалися в Київському бактеріологічному інституті. Нове кінообладнання, щойно придбане кінофабрикою, уможливило фільмування складних для фіксації мікробіологічних процесів (фагоцитоз і аглютинація). Повнометражний науковий фільм «Людина і мавпа» (режисер А. Винницький, оператор А. Рона), створений у співавторстві з Інститутом дарвінізму (м. Москва), «трактував з марксистського погляду теорію еволюції видів». Фільмування відбувалося в Сухумському розплідникові мавп. Кіноспостереження за мавпами вимагало рухливого спеціального кінообладнання. Реалізація завдання ускладнювалася через його відсутність: у розпорядженні знімальної групи були непридатна для складного фільмування камера «Інтерв'ю» й обмежений асортимент оптики. Обіцяні Tessar, далекофокусний об'єктив, рухливий вал не було отримано вчасно. Оператор самостійно винайшов пристосування, що розміщалося між камерою та штативом і надавало можливість слідкувати за переміщенням мавп.

Новий етап – перехід до тематичного планування – розпочався наприкінці 1930 року. У цей період втрачає актуальність провідна теорія межі десятиріч «про неігрову методу в кіно, як про єдину методу пролетарської кінематографії», згідно з якою розвивалося українське кіно 1929 / 1930 років. Ігровий кінематограф поступово починає повертати собі втрачений пріоритетний статус, неігровий – займає чіткі позиції в тематичному плані виробництва. На 1931 рік планувалося до виробництва 120–130 просвітницьких картин, з них – 70 % навчально-підручних.

Планування радянського виробництва (у тому числі кінематографа) відбувалося згідно з рішеннями партійних з'їздів, на яких визначалися основні напрями для всіх галузей. Тематика нового виробничого 1931 року ґрунтувалася на директивах XVI з'їзду ВКП(б) і XI з'їзду КП(б)У. Основними завданнями кінематографістів були: підготовка нових кадрів для соціалістичного будівництва, ліквідація загальної та технічної неписьменності й культурної відсталості. У світлі цієї програми актуального значення набували справа політехнізації освіти, поширення серед широких робітничих і селянських мас технічних знань і навичок. Кінематографу відводилася почесна роль агітатора та освітянина.

Передбачалося, що саме в 1931 році відбудеться принципова зміна пріоритетів у галузі кіновиробництва: «Коли ми кажемо, що для всієї радянської кінематографії провідним настановленням є викласти більшовицьку мову останніх партійних з'їздів мовою більшовицького кіна, то повинні підкреслити, що це настановлення можна виконати тільки за умов широкого розгортання виробництва політико-освітніх фільмів»<sup>1</sup>. Кінематографісти мали акцентувати увагу суспільства на широкому колі питань, висвітливши їх на екрані: демонстрація темпів індустріалізації країни та подальшого розгортання колгоспного будівництва, вирішення проблем тваринництва, зміцнення обороноспроможності країни, ліквідація загальної неписьменності й культурної відсталості.

Низка заходів 1931 року з реорганізації структури радянського кінематографа вплинула, зокрема, на остаточне формування методики кінопросвіти 1930-х років. Цього року відбулося кілька ключових подій: виокремлення трестів «Союзтехфільм»

і «Союзкінохроніка», що ініціювало вирізнення документалістики та просвіти в самостійні сегменти кіновиробництва; оприлюднення постанов ЦК ВКП(б) щодо технічної пропаганди і політехнізації початкової та середньої шкіл з використанням кіно. У результаті пропаганда технічних знань стає провідною тенденцією розвитку кінопросвіти аж до 1946 року, коли, згідно нового партійного курсу, перед кінематографістами ставлять завдання популяризації науки серед широкої глядацької аудиторії. Отже, майже на півтора десятиріччя технічно-інструктивні та навчально-підручні різновиди просвітництва набувають пріоритетного значення. Відповідно, загальна методика галузі сформувалася на основі теоретичних дискусій, об'єктами яких були інструктивні та шкільні фільми.

Підсумовуючи, слід підкреслити, що становлення галузі кінопросвіти в Україні пройшло кілька етапів – початково-емпіричний, організаційно-аналітичний, тематичного планування. Виокремлення галузі в самостійну відбулося наприкінці 1931 року. Інструктивно-технічні та освітньо-шкільні напрями зберігають домінуючий статус в українській просвіті до 1946 року, після чого відбулася зміна пріоритетів – актуальною стає популяризація науки. Відтак у повоєнні роки ще раз змінюється назва явища – замість «політико-освітнього кіно» починають використовувати «науково-популярне».

---

<sup>1</sup> Кіно. – 1930. – № 21–22. – С. 11.

#### SUMMARY

The formation of the Ukrainian educational cinema as an independent segment of film production began at the turn of the 1920s–1930s. The article considers the tendencies of the industry development in context of ideological base and technological methods.

The development of the educational cinema in the Soviet Union in the 1930s was backed up by the public policy and financial support. Numerous young filmmakers produced instructive, propagandistic and incentive films for teaching the industrial and agricultural workers.

The Ukrainian cinema educators, particularly those who worked for Kyiv and Odesa film studios, shot a great deal of documentary footage in Kyiv, Odesa, in the Donets Basin, etc.

Under political pressure, there has begun the suppression of originality, vitality and intense expression of the 1920s avant-garde, which works have been increasingly replaced by commonplace socialist realism.

The years 1929 to 1932 were crucial to development of educational cinema as an industry – the Soviet filmmaking passed on to the planned production.

**Key words:** educational cinema, thematic planning, Kulturfilm.

**Оксана Волошенюк**  
(Київ)

## **КІНОРЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНІ ТА ПОЛЬЩІ: 1990–2010-ті роки**

Історична пам'ять – це основа культурної й національної ідентичності, базовий елемент творення національної ідеї та державності. Кінематограф є одним з основних джерел формування історичної пам'яті. Стаття присвячена репрезентації історичних подій у пострадянському ігровому кіно України та Польщі на матеріалах фільмів «Огнем і мечем» та «Богдан-Зиновій Хмельницький».

**Ключові слова:** історичний кінонарратив, національна ідентичність, історичний фільм, національні студії.

Историческая память – это основание культурной и национальной идентичности, базовый элемент создания национальной идеи и государственности. Кинематограф – один из основных источников формирования исторической памяти. Статья посвящается репрезентации исторических событий в постсоветском игровом кино Украины и Польши на материалах фильмов «Огнем и мечом» и «Богдан-Зиновий Хмельницький».

**Ключевые слова:** исторический кинонарратив, национальная идентичность, исторический фильм, национальные студии.

The historical memory constitutes the foundation of cultural and national identities, the key element of creation of the national idea and statehood. And the cinema is one of the main sources of forming the historical memory and the whole historical myth. The paper examines the representation of historical events in the *With Fire and Sword* and *Bohdan Zynoviy Khmelnytsky* movies.

**Keywords:** film model of historical memory, national identity, historical movie, national studies.

Звертаючись до історії взаємовідносин України та Польщі, неминуче стикаєшся з проблемою діаметрально протилежної інтерпретації в суспільних дискурсах одних і тих самих історичних подій. Історична пам'ять є процесом організації, збереження та відтворення минулого групи, народу чи ідентичності, адже саме збережені в пам'яті міфи є привабливим засобом творення колективного спільного. «Повернення до минулого народу, – зазначає відомий дослідник Е. Сміт, – це звернення передовсім до культури “золотої доби” – міфу про спільне походження, культу національних героїв і мудреців, міфу про обраність свого народу тощо – це один із шляхів становлення нації» [11, с. 74]. Історична пам'ять формується багатьма складовими: вона існує й опредметнюється в різноманітних культурних, мистецьких та інституційних формах – від архівів до шкільництва. Незважаючи на близькість кінематографа та історичної науки, кіно є чи не наймолодшою формою історичної пам'яті. Саме в кіно-творах висловлено національно-культурну рефлексію, саме кіно здатне актуалізувати ті чи інші сюжети в символічній кінореальності, об'єктивуючи їх цим у масовій свідомості [9, с. 123]. Тому історичний фільм – це суб'єкт історичної пам'яті, який активує те чи інше бачення: тут кінореальність вибудовує впорядковану картину минулого художньо аргументовано, створюючи засновки для суспільного консенсусу чи дезінтеграції, актуалізує ті чи інші сюжети і, таким чином, консолідує громаду спільними переживаннями й уявленнями чи навпаки перетворює на ворогуючі табори.

З розпадом Радянського Союзу перестав існувати єдиний радянський історичний нарратив<sup>1</sup>, розпочався процес деконструкції та переосмислення минулого. Повернення в публічний дискурс національної версії української історії на початку 1990-х років «повернуло і національний нарратив, як офіційний родовід українського народу» [3, с. 267], як своєрідне щеплення, необхідне для формування національної ідентичності. Українські кінематографісти першого десятиліття незалежності, як і письменники та

публіцисти, відчували особливе покликання до осмислення історичних тем. Кінокритик та історик кіно І. Зубавіна охарактеризувала цей процес, як «нестримне бажання долучитись до “відкриття Реальної історії”, що вилилось в цілу низку фільмів, які розгортались обопіль “історичних аспектів консолідації українців навколо сильної особистості» [4, с. 76]. Ураховуючи відсутність чинників<sup>2</sup>, які б сприяли створенню масштабних історичних кінопроектів, український кінематограф репрезентував у ці роки несподівано багато подібних кінокартин: «Гетьманські клейноди» (режисер Л. Осика, 1993 р.), «Чорна Рада» (режисер Б. Засеєв-Руденко, 2001 р.), «Молитва за гетьману Мазепу» (режисер Ю. Ільєнко, 2001 р.), «Богдан-Зиновій Хмельницький» (режисер М. Мащенко, 2006 р.).

Як афористично підсумував відомий дослідник радянської культури Є. Добренко, засади конструювання ідеології в сталінській період полягали в тому, що «історія оформлюється в підручниках, але споживається через історичні романи та фільми» [2, с. 15]. Українські кінематографісти «вийшли з СРСР», тому добре засвоїли, що пантеон-канон героїв витворюється через жанр історико-біографічного фільму. Тому центральними героями наймасштабніших українських історичних кінотворів першого десятиліття незалежності стали як історичні постаті – антигерої радянських часів Степан Бандера в картинах О. Янчука, Іван Мазепа в Ю. Ільєнка (кінокартина «Молитва за гетьмана Мазепу»), так і вже монументально-епічний Богдан Хмельницький – поводитир українського народу до великого російського брата (фільм «Богдан-Зиновій Хмельницький»).

Однак не власне артефакт історичного фільму здебільшого перебував у центрі громадсько-політичних очікувань і дискусій пострадянського часу. Аудиторію цікавило, яким чином відтворені та витрактвані конфліктні для порубіжних країн історичні події і чи стануть ці картини «підвалинами» нових концептів історичної пам'яті. Так, німецький дослідник культури пам'яті Зігфрід Зелінські зазначав, що ігрові історичні фільми, поряд із серіалами та публікаціями в медіа, більше сприяють розумінню історичних подій, аніж раціонально-об'єктивістичний історичний опис минулого [15, р. 95]. Тому вже з моменту оприлюднення задуму фільму, який мав доторкнутися до ключових історичних моментів, кінотвори розцінювалися саме з погляду ще невідомої «Реальної історії» і нової осі історичної пам'яті.

Звернімося до двох фільмів – польського «Огнем і мечем» («Ogniem i mieczem», режисер Є. Гофман, 1999 р.) і українського «Богдан-Зиновій Хмельницький» (режисер М. Мащенко, 2002–2006 рр.). Картини пов'язані не лише часовими рамками відтворюваних подій (1647–1651) та посталями провідних героїв (Богдан Хмельницький, Ярема Вишневецький), але й глибоким рівнем першоджерел. Адже обидва твори, які лягли в основу сценаріїв (роман Г. Сенкевича «Вогнем і мечем» та трилогія М. Старицького про Богдана Хмельницького), були задумані для «скріплення сердець» власного народу в часи позадержавного існування як поляків, так і українців.

Роман Г. Сенкевича «Вогнем і мечем» (1883–1884) був створений після останнього польського національного повстання 1863 року, у часи, коли провідна роль польської еліти та римо-католицької церкви на землях, які колись належали Речі Посполитій, була вже суттєво відтіснена структурами Російської імперії. Саме тоді польське суспільство перенесло жагу політичного реваншу у сферу культури й історичної пам'яті. Польська доблесть і честь, історична й культурна місія, у тому числі і стосовно українців, польське лицарство та шляхетство, яке за будь-яких несприятливих умов залишалося лицарством і шляхетством, стали основним наскрізним сюжетом польського романтизму в ХІХ ст. Г. Сенкевич задумав «Вогнем і мечем» як лицарський роман у стилі Александра Дюма, де, відповідно до законів жанру, головна інтрига розвивається між героєм-лицарем і злодієм, однак твір був «прочитаний», декодований тодішнім польським суспільством переважно як роман історико-патріотичний, твір, який «кував» національну ідентичність поляків. Сучасники Г. Сенкевича – польські письменники-романтики ХІХ ст. Б. Залеський, С. Гошинський, М. Грабовський, А. Мальчев-

ський – здебільшого трактували козацьку державу як складову польської історії. Ці твори просякнуті відчуттям вини за недалекоглядне поводження з козаками, що стало однією з причин занепаду польської держави. Тоді як Г. Сенкевич на перше місце висуває варварство, дикунство, жадобу й жорстокість українців vs поляків, зображених письменником, як писав Іван Франко у відгуку на роман, повними «благородства та посвячення», «надчоловіками з погляду на фізичну силу, хоробрість та живучість» [13, с. 356]. Подібне трактування в мегапопулярному романі сприяло формуванню в очах польського поспільства образу козацтва як банди деградованих нелюдів, які й спричинили занепад Речі Посполитої.

З так званої історичної трилогії Г. Сенкевича саме роман «Вогнем і мечем», напевне, найдошкульніше «влучив в колективне світобачення» поляків з його сумом за втраченою молочно-медовою українською Аркадією і став одним з польських бестселерів «на часи». Зазначимо, що у свідомості польського обивателя негативні стереотипи про Україну й українців були обґрунтовані та закріплені ще й у той спосіб, що герої роману мали імена переважно реальних історичних персонажів. Подальша цитата з інтерв'ю з Пьотром Козакевичем, директором Польського інституту в Києві (1999) свідчить про те, як зараз оцінюють роман: «Твір Г. Сенкевича створений тоді, коли треба було підняти дух поляків і сфокусувати всі сили, щоб вибороти волю. Дехто каже, що Сенкевич написав однозначно антиукраїнський роман. Ні, він писався для того, щоб створити рівень, площину, на якій поляки можуть з'єднатися» [7, с. 4].

Достеменно невідомо, чи послужив саме роман Г. Сенкевича імпульсом для М. Старицького під час написання трилогії про Б. Хмельницького («Перед бурей», «Буря», «У Пристани», 1899 р.), де в центрі оповіді – той самий період українсько-польських відносин, але в романі відбувається постійний диспут з тим, як репрезентовані провідні герої в польському творі. Бачення Б. Хмельницького національним героєм, полководцем і патріотом сформувалося в ХІХ ст., багато чому завдячуючи історіографії М. Костомарова, де Богдан потрактовується як героїчний гетьман – визволитель Південної Русі від шляхетського панування. Тому, певним чином, М. Старицький продовжував лінію, започатковану М. Костомаровим, коли виходив з розуміння України як субдержави в складі Речі Посполитої і зображав війну українців з поляками як війну двох споріднених народів, де польський король прихильний до українського поспільства, що не можна сказати про віроломну та жорстоку шляхту. «Звідси і загострене до краю, незрідка нарочисте, із втратою почуття художньої (та, мабуть, й історичної) міри, одноплщинно-негативне зображення польської шляхти й її дій. І тут за принципом “навспак” до роману Сенкевича» [10, с. 217].

Отже, події 1547–1551 років були конфліктною темою, здатною створити конфронтацію між «культурами пам'яті» українців та поляків. У польській історіографії цей період називають «козацько-польською війною» або ж «Powstanie Chmielnicckie», а в українській – «визвольною війною українського народу» чи, подекуди, «національною революцією» [1, с. 177]. Великий гетьман Б. Хмельницький, творець української державності та національної ідеї України для українців, був закріплений в історичній пам'яті поляків як предводитель банди «різунів» і пияк. Польська католицька шляхта в історичній пам'яті українців – це стан, що перешкоджав і руйнував самостійне державницьке життя в межах етнічного проживання українців. До того ж негативна конотація образів польської шляхти в поезії Т. Шевченка, достатньо одноплщинне зображення її в популярних історичних творах українських авторів ХІХ ст. (романи М. Старицького, Г. Хоткевича, А. Чайковського), була надалі лише посилена в радянські часи. Саме образ Польщі та поляків у сталінському історичному наративі можна назвати одним з перших по часу утворення (початок 1930-х рр.) і одним з найбільш сталих негативних стереотипів у радянській культурі та публіцистиці. Поляк був «ворогом вдвічі» – колонізатор та загарбник, який конфліктував в історичному минулому не лише з російським (радянським) народом, але й із «наближеними» братніми національними меншинами (українцями та білорусами), тобто з усім загальнослов'янським

цілим, відвічний класовий ворог не лише молодій радянській державі, а й українців, білорусів, литовців, яких він насильницьки утримує в рамках «панської Польщі».

Так, у фільмі українського радянського режисера Ігоря Савченка «Богдан Хмельницький» («Богдан Хмельницький», 1941 р.), одному з найпопулярніших радянських історичних блокбастерів, також «...відбувається зіткнення двох національностей, двох державних систем, двох культур» (як писав радянський кінокритик Р. Юренев [14, с. 20]) – метафізично сильного українського козацтва і зверхнього та жорстокого шляхетства, наділеного родовим зломислієм стосовно українців.

Окрім того, що фільми Є. Гофмана і М. Мащенко були створені в період ревізії національних версій історії українців та поляків, їх появу слід також розглядати в рамках тенденцій сучасного кінопроцесу. У цей час вийшли «Титанік» («Titanic», режисер Д. Кемерон, 1997 р.) та «Хоробре серце» («Braveheart», режисер М. Гібсон, 1995 р.), і епічне видовищне кіно знов опинилося в центрі уваги масового глядача. Картина Є. Гофмана, створена саме в цьому руслі, стала одним із триумфальних зразків успішного прокату польського фільму в Польщі, фільмом, який об'єднав націю. Появі фільму «Вогнем і мечем» також передувала доволі драматична історія, пов'язана з трактуванням кінореєзентації історії як фактично зовнішньополітичної проблеми. У 1970-х роках цензура завадила Є. Гофману продовжувати екранізацію трилогії Г. Сенкевича «Пан Володєвський» («Pan Woodyjowski», 1969 р.) і «Потоп» («Potop», 1974 р.), позаяк режисер упритул наблизився до потенційно вибухонебезпечної теми історичних українсько-польських відносин – тодішніх добросусідів по соціалістичному табору. Уже із зовсім іншими суспільними настроями, які, утім, не менш рішуче були налаштовані проти екранізації, Є. Гофман зіштовхнувся в 1990-х роках: Польща після повернення незалежності, вибудовуючи нові відносини із сусідами, на думку інтелектуалів, повинна була відмовитися від польського імперіалізму як від інструменту зовнішньої політики, тому ймовірність появи фільму із самого початку сприймалася через призму покращення (або погіршення) взаємозв'язків з Україною. Звичайно, були побоювання з обох боків, що цей фільм посилить негативний стереотип українця в польському суспільстві. Проте після прем'єри настрої змінилися: подання українського козацтва як соціальної верстви українського народу, який має права на власну територію й намагається побудувати власну державність, дещо згладжували гострі кути польсько-українських відносин. Польський дослідник способів реєзентації України в польській пресі А. Кресло так підбив підсумок медійним дискусіям про кінострічку: «Його сюжет почали вважати великим шансом для початку виваженої дискусії про спільне минуле Польщі та України» [6, с. 81].

Щодо звернення до образу Богдана Хмельницького, то литовський дослідник культури пам'яті В. Алвідас зазначив: «Як правило, культуру пам'яті, що підтримується на державному рівні, у цих країнах (йдеться про Росію, Литву, Польщу, Німеччину), окрім України, майже виключно зосереджено на подіях ХХ століття, найчастіше пов'язаних із Другою світовою війною... Донині козацьке повстання під проводом Богдана Хмельницького залишається важливим міфом відродження сучасної України» [9].

Фільм М. Мащенко розпочинається там, де завершуються події фільму Є. Гофмана, а саме – битвою під Збаражем у 1649 році. Режисер із самого початку розраховував зафільмувати кінотрилогію, а для телебачення – 21-серійний фільм, утім, поставив одну повнометражну кінокартину й чотирисерійний телефільм. Отже, із задуманого епічного й багаточислового кінополотна залишилась одна серія про перемогу українського війська над польським, виробництво якої затягнулося на роки й додало драматичної невмотивованості та квапливості дії фільму, першопочатково зорієнтованого на значно ширші часові й оповідні горизонти. Автор планував прем'єру, яка мала відбутися в усіх кінотеатрах України одночасно й супроводжуватися хепенінгами, натомість фільм не отримав жодної прокатної історії від дистриб'юторів, поховавши цим сподівання багатьох, що Україна скористається можливістю осмислити власну історію

мовою кіно, як це відбувається, наприклад, у тій самій Польщі, де історичний фільм досить популярний серед глядачів.

Майже двадцятирічна історія створення картини зафіксувала не так зміни умов кіновиробництва в пострадянському просторі, як те, що для глядацького успіху видовищного історичного кінотвору, витворення «золотого віку», часу «кращих від нас», необхідне не стільки клопітке відтворення – реконструкція тієї «Реальної історії», скільки створення своєрідної видовищної «надісторії».

Так, Є. Гофман для кінорепрезентації конфліктної епохи обрав жанр історичної мелодрами. Власне посередництво (медіатизація) драматичної долі закоханих, яким, здається, сама історія створює перешкоди, кидаючи православну й католика через кордони військ, стає «містком» до широкої аудиторії. Отже, через призму цієї *love story* була «прочитана» глядачами ціла історична епоха етнічних конфліктів, яку часто неможливо повноцінно охопити і представити в жанрі історичної епопеї.

Тому кінокартини «Вогнем і мечем» та «Богдан-Зиновій Хмельницький» із самого початку «грали» в принципово різних кіноманерах, і порівняння їх із цього погляду – неспівмірне. Український кінокритик Олег Сидор-Гібелінда, після перегляду ще першої версії фільму «Збараж» у 2002 році, відзначив жанрову еkleктичність фільму М. Маценка: «Надто покvapливо для реконструкції, надто стримано для вальсу-фантазії, надто занудно для бойовика, надто старанно для експерименту» [12, с. 24]. Єдина площина, у якій можна говорити й порівнювати фільми, – це яку концепцію історичної пам'яті вони переказують, ретранслюють глядачу.

Свого часу М. Маценка написав про задум майбутнього фільму: «...хочу зобразити козацького полководця, гетьмана України Богдана і його лицарів, котрі готуються до битви за свободу, як справжні спартанці. Твердо знаючи, що можуть і перемогти, і зазнати поразки, вони, незалежно від результату битви, ще до початку впевнені у своєму безсмерті. Тому що безсмертна ідея, яка покликала їх на боротьбу, звільнити вітчизну від польського гноблення, створити свою національну державу, ні від кого не залежну, на землях, що здавна належали Україні» [5, с. 32]. Тут «звільнити вітчизну від жорсткого польського гноблення» звучить як пряме запозичення зі сталінського історичного нарративу, коли держава самопозиціонувалася насамперед через конфлікт з іншими країнами, народами, лідерами.

Зауважимо ще одне «запозичення ролей» з минулого: польський король у фільмі «Богдан-Зиновій Хмельницький» перебуває ніби в особливій зоні. Відносини король – шляхта – Хмельницький неначе змодельовані з історичних епопей радянської доби. Король, особа обрана, наділена певними обмеженими повноваженнями в республіканській Речі Посполитій, постійно позиціонується в стрічці як «намісник бога на землі», «богообраний», сам він ремствує: «Кругом королі – як королі, а в нас усе вирішує шляхта». Подібним чином вибудовувалися ролі в історичних фільмах 1930–1940-х років, коли замах на першість короля, керівника, намісника прирівнювався до алегоричної атаки на Й. Сталіна, де оточення завжди винне, але ніколи король, головний, верховний...

Не ставлячи за мету детальний аналіз фільмів, усе-таки зупинимось на ключовій для українців постаті Б. Хмельницького. Багатоманітний багатомовний Хмельницький – Б. Ступка в картині Є. Гофмана – входить у кадр кожного разу, звертаючись мовою співрозмовника, щоб досягти власних цілей. Б. Хмельницький у М. Маценка в псевдоекстатичній манері виконання В. Аззапуло, яка більш притаманна іншим жанрам, де слід акцентувати маріонетковість персонажів, підкреслює його авторитарність, негнучкість, невмотивовану запальність.

Отже, «Вогнем і мечем» Є. Гофмана – перший польський фільм у пострадянських країнах, який виграв конкуренцію і за польського, і за українського глядача та ввійшов в історію українсько-польських культурних відносин як фільм-модератор сучасних взаємозв'язків між українцями й поляками. Кінокартина є зразком польського підходу до зображення і трансляції історії в 1990-х та 2000-х роках, де наявне

визнання власних помилок в історії та полікультурна версія Речі Посполитої як держави трьох народів – поляків, литовців та українців. Автор спромігся транслявати далі конфліктну ситуацію через «іншування» народу сусідньої держави. Саме польська сторона розпочала через кінематограф перегляд ставлення поляків до козацьких повстань задля покращення двосторонніх відносин. Фільм «Богдан-Зиновій Хмельницький» М. Мащенко так і не отримав ані широкої прокатної історії, ані уваги громадської думки, на яку претендували його творці, порушуючи цю тему. Постать Б. Хмельницького була потрактована в традиціях народницької історіографії, де історія держави розуміється як історія досягнення етнічної ексклюзивності й радянської версії української історичної пам'яті, де не менша ексклюзивність закріплювалася за Б. Хмельницьким як патріархом української державності. А українці – це воююча нація, де ворог-сусід приречений на повсякчасне «іншування» із застосуванням негативних образів та стереотипів, напрацьованих ще в радянській традиції.

Як відомо, історичний фільм не існує виключно в художньому мистецькому вимірі. Він, як і історія, губить сенс, якщо не пояснює логіки минулого. Окрім того, такий фільм надає візію історії, відображає епоху, у якій його було створено, відсилає нас до певних пластів соціальної реальності. Одна з відомих практик конструювання історичного нарративу передбачає «застосування методу іншування», тобто визначення власного національного «Я» через означення Іншого, Чужого, почасти ворожого. Український національний нарратив у пострадянські роки, у тому числі й через мистецькі кінопрактики, вибудовується переважно як нарратив етнічної ексклюзивності, його метаповідь – це перебування героїчного народу посеред несприятливих обставин. Занадто невибаглива оптика для великого героїчного народу.

---

<sup>1</sup> Серед багатьох визначень історичного нарративу ми вживаємо його в значенні метамови, що аргументовано вибудовує впорядковану картину минулого.

<sup>2</sup> Несистемне й незначне державне бюджетне фінансування кінематографа, незацікавленість приватного капіталу у входженні у виробництво вітчизняних фільмів, які зазвичай не матимуть прокатного успіху.

1. Війни і мир, або «Українці – поляки: брати / вороги, сусіди» / за заг. ред. Л. Івшиної ; упоряд. : В. Горобець, В. Панченко, Ю. Шаповал. – К. : АТЗТ Українська прес-група, 2004. – 560 с.
2. *Добренко Е.* Музей революції: советское кино и сталинский исторический нарратив / Е. Добренко. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 424 с.
3. *Єкельчик С.* Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві / С. Єкельчик. – К. : Критика, 2008. – 304 с.
4. *Зубавіна І.* Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Зубавіна. – К. : Фенікс, 2007. – 292 с.
5. Інтерв'ю з Мащенко М. // КІНО-КОЛО. – 2002. – № 16.
6. *Кресло А. С.* Польсько-українські стосунки й образ України у польській пресі (1991–2003) : монографія / А. С. Кресло. – Л. : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. – 128 с.
7. *Махун С.* Дві нації – дві правди / С. Махун // День. – 2000. – 29 грудня.
8. *Нікжентайтис А.* Культури пам'яті й пам'ятання як предмет зовнішньої політики в Центральній і Східній Європі / Альвідас Нікжентайтис [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://historians.in.ua/index.php/istoriya-i-pamyat-vazhki-pitannya/196-alvidas-nikzhentaytis-kultury-pamiati-i-pamiatannia-iaak-predmet-zovnishnoi-polityky-v-tsentralnii-i-skhidnii-yevro>.
9. *Новікова Л. Є.* Український кінематограф і процеси національної ідентифікації на рубежі ХХ–ХХІ століття / Л. Є. Новікова. – На правах рукопису.
10. *Поліщук В.* Художня проза Михайла Старицького : монографія / В. Поліщук. – Черкаси : Брама, 2003. – 376 с.

11. Сміт Е. Національна ідентичність / Е. Сміт. – К., 1994. – 350 с.
12. Сидор-Гібелінда О. Богдан Хмельницький в епоху політкоректності / О. Сидор-Гібелінда // КІНО-КОЛО. – 2000. – № 16.
13. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко / редкол. : Є. П. Кирилюк (голова) та ін. – К. : Наукова думка, 1976–1986.
14. Юренев Р. Н. Народная эпопея / Р. Н. Юренев // Искусство кино. – 1941. – № 4.
15. Zielinski S., Custance G. History as Entertainment and Provocation: the TV Series «Holocaust» in West Germany / S. Zielinski, G. Custance // New German Critique. – 1980. – № 19. – Special Issue 1: Germans and Jews. – P. 81–96.

## SUMMARY

The history of Ukraine-Poland relations includes a good few of examples when interpretations of the same historical events are antipodal in the social and art discourses. It is generally known that the historical memory is a product of many constituents – it exists and is externalized in various cultural, art and institutional forms: from archives to schools. Since the 1930s, cinema has been perceived by the Soviet authorities as the most efficient means to construct historical legitimacy of the regime and the new Soviet identity. After the collapse of the Soviet Union, the single Soviet historical narrative has ceased to exist, and the process of reconstruction and reconsideration has commenced, particularly, that of Soviet mode of representation of the past. The Ukrainian filmmakers, writers and essayists contributed to producing a set of movies in the 1990s–2000s; these movies were focused on the key historical events of Ukrainian statehood's development. These pieces of cinema proclaimed the national and cultural reflections; and some specific plots were realized in the symbolical screen reality. According to an aphoristic statement of Ye. Dobrenko, a well-known Soviet culture researcher, the fundamentals of ideology construction in Stalin era were essentially about “history which is formalizing in manuals but is being consumed in the format of historic novels and films”.

While Ukraine's neighbouring countries have elaborated their own, state-sustained, version of *memory culture* focusing on the events of the the XXth century mainly related to the World War II, the Ukrainian community has had the Cossacks uprising under the steerage of Bohdan Khmelnytskyi as the most important myth for revival of modern Ukraine.

The article predominantly considers two films – *With Fire and Sword* by Jerzy Hoffmann and *Bohdan Zynoviy Khmelnytsky* by Mykola Mashchenko. The original sources of these films (novels by Henryk Sienkiewicz and Mykhailo Starytskyi), as well as their impact on the audience, are considered at length. *With Fire and Sword* (1999) by Jerzy Hoffmann is the first post-Soviet Polish film that went down in the history of the Ukrainian-Polish cultural relations as a film-moderator of current relationships between the Poles and Ukrainians. The film is a specimen of the Polish approach to portrayal and translation of the history of the 1990s and 2000s when there was recognition of their own historical faults, as well as the multicultural version of Rzecz Pospolita as a state of three peoples – Poles, Lithuanians, and Ukrainians. The author managed not to translate the contentious historical situation further through *othering*: a creating of image of significant Other incarnated as the people of the neighbouring state. It was the Polish side that commenced to revise the attitude of the Poles to Cossacks uprisings through the movies as an art for masses. The *Bohdan Zynoviy Khmelnytsky* film by Mykola Mashchenko (2006) did not have both prolific distribution history and public attention which the authors had reckoned on, broaching the subject. The figure of Bohdan Khmelnytskyi was interpreted in terms of the XIXth century populist historiographers: within this vision, the history of the country is understood as a history of achieving ethnic exclusivity, and the Soviet version of Ukrainian historical memory where no lesser exclusivity was attached to B. Khmelnytskyi as a *right* patriarch of Ukrainian statehood.

As is known, a historical movie is not purely a phenomenon of art dimension. Besides providing some insight into history, it describes the certain epoch when it was produced;

it also refers to specific layers of social reality. One of the well-known practices of constructing a historical narrative presupposes *using of othering method*, i.e., defining one's own national identity (Self) through denotation of significant Other, partially hostile. The Ukrainian national narrative in the post-Soviet years, including in art cinema practices, is being realized mostly as a narrative of ethnic exclusivity; its metanarrative is the persistence of a heroic nation in a hostile environment.

**Keywords:** film model of historical memory, national identity, historical movie, national studies.

**Діана Дзюба**  
(Київ)

## ЖАНРОВИЙ АСПЕКТ СУЧАСНОГО ТЕЛЕВІЗІЙНОГО КОНТЕНТУ. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

У статті розглянуто проблеми жанрової медіа-теорії, проаналізовано значення жанру для телевізійної індустрії, простежено низку факторів, які впливають на розвиток жанрової структури телевізійного контенту, визначено відмінність понять «формат» і «жанр».

**Ключові слова:** жанр, телевізійний контент, телевізійний формат, медіа-теорія, телевізійні дослідження, телебачення.

В статье рассматриваются проблемы жанровой медиа-теории, анализируется значение жанра для телевизионной индустрии, прослеживается ряд факторов, которые влияют на развитие жанровой структуры телевизионного контента, обсуждается отличие понятий «формат» и «жанр».

**Ключевые слова:** жанр, телевизионный контент, телевизионный формат, медиа-теория, телевизионные исследования, телевидение.

The article analyzes the genre media theory, examines the significance of genre for television industry, and retraces a number of factors which influence on the development of genre structure of television content. It also discusses the difference between the *format* and *genre* concepts.

**Keywords:** genre, television content, television format, media theory, television studies, television, media studies.

Кожен аспект сучасного телебачення демонструє залежність від жанру, і не тільки тому, що жанр є суттєвим параметром будь-якого медіа-тексту. Жанрова структура телебачення є фактором розвитку його програмінгу й телеіндустрії загалом, адже жанрові коди активно використовуються двома базовими спільнотами телекомунікаційного процесу – глядачами та виробниками телеконтенту. Жанри – це закодований набір формул і конвенцій, який вказує на організацію медіа-текстів у різних моделях (паттернах); вони слугують індикатором сприйняття медіа-тексту соціокультурним загалом. Зміни жанрової структури у свою чергу детерміновані економічними вимогами до медіа-продукту й технічним розвитком медіа-індустрії.

Будучи важливою категорією, яка впорядковує телевізійний потік, жанрова система телебачення зазнає зовнішніх впливів, пов'язаних з апгрейдом вітчизняної телеіндустрії, а особливо – з процесами конвергенції<sup>1</sup>, які стимулюють створення крос-платформових медіа-франшиз і трансмедійних проєктів (transmedia storytelling)<sup>2</sup>, розміщення певних частин медіа-тексту на різних технологічних платформах.

Розробка жанрових дефініцій актуалізується заради практичної необхідності всередині телеіндустрії. У процесі створення телевізійного продукту беруть участь два сегменти – мовники (телеканали) і продакшн компаній, які можуть бути сторонніми (аутсорсинг) та внутрішніми (in house). Телеканал як замовник і продакшн-студія як

виробник цього продукту повинні мати тотожне розуміння жанрових характеристик і солідарне бачення специфіки телевізійного продукту ще на стадії обговорення синопсису проекту. Відтак жанрова структура телебачення має вагоме практичне значення: поділ телевізійного контенту на жанри є важливим не лише *зі змістовного, але й з практичного* погляду, оскільки від цього значною мірою залежить технологія виробництва.

Ідентифікація жанрів відбувається шляхом пошуку в телевізійних текстах подібностей, пов'язаних із загальними темами, персонажами, символами, конвенціональними аспектами й виразними матеріальними об'єктами. Наприклад, жанрова категорія «кримінальна програма» включає контент різних жанрів: за організацією та виробництвом матеріалу – фільм, телемуві, серіал, суд-шоу, реаліті-шоу; за драматургією сценарію – соціальна драма, трилер, детектив, комедія. Їх розмаїття об'єднує «загальний комплексний код», зібраний з таких спільних складників, як: тематика (злочин і кара), персонажі (злочинець, слідчий або суддя, свідок), стилістичні символи (стилістика аудіо- і візуального зображення – уніформа, професійна термінологія в діалогах героїв), подієвий ряд (злочини, переслідування, очні ставки, допити, звинувачення, ліквідація та покарання злочинців). Не всі вони мають бути обов'язково представлені в повному обсязі, але повинні бути наявні незалежно від формату телевізійної програми.

Сучасне телебачення доречно порівняти з казаном, що кипить, де «варивом» слугують медіа-тексти – різножанровий телеконтент, у якому процеси диференціації відбуваються паралельно з процесами синтезу. У результаті дифузії жанрів в ефірі з'являються нові жанрові конструкції, які відразу класифікувати нелегко. В українському ефірі такими є, наприклад, сповіді («Моя правда», СТБ), світські хроніки («Світське життя», 1+1; «Неймовірна правда про зірок», СТБ), домашнє відео та мобільні телерепортажі, змонтовані з матеріалів, відзнятих глядачами (user-generated content (UGC) – «Шалене відео по-українськи», 2+2), залучення інтернет-технологій (skype-інтерв'ю в режимі он-лайн – «Сніданок з 1+1»).

Тенденції розвитку телебачення демонструють посилення його інтеграції в індустрію розваг. Стиль розважальних жанрів сьогодні дедалі активніше проникає в інші жанрові системи, де виникають нові, незвичні поєднання. Прикладом такого впливу може стати «інфотейнмент». Інфотейнмент не є новим жанром, це радше стиль, який впливає на відбір інформації, стилістику сценарію і оформлення передачі, манеру подачі матеріалу ведучими: орієнтування на сенсаційність, спрощення мовних формул, використання простих символів, образів, звернення до простих емоцій, використання гумору, іронії в коментарях, кліпової манери подачі відеоматеріалів, обігрування стереотипів тощо.

На стику інформації і розваги зародився й гібрид інформації та сатири, який назвали «інфотирою». В українському ефірі поки що немає власного продукту цього жанру, але є програма російського виробництва – «Прожекторперисхилтон». У гумористичній манері ведучі коментують новини – реальні події минулого дня або тижня, коментарі відомих політиків, ефіри провідних інформаційних каналів. У «стьобовій» подачі ведучих усе це набуває живого, захоплюючого характеру і, що парадоксально, – передача стає головним джерелом інформації для молодшої аудиторії.

Телебачення функціонує як програма у вигляді сукупності аудіовізуальних текстів, вибудованих у певній просторово-часовій послідовності. Програма каналу (програма на сітка) є унікальною для кожного каналу й формується з оригінальних продуктів власного виробництва та закупівельного телевізійного продукту. Тому основною одиницею телебачення є не окремий твір, а програма, усередині якої існує регулярне чергування різномірних програм, жанрів, форматів. Вагоме значення в програмуванні має розташування передач у часі. Крім того, програмують горизонтальні та вертикальні лінійки програм, які «підсаджують» цільову аудиторію на перегляд конкретного жанру в конкретний часовий проміжок. При цьому враховується прогно-

зований денний розпорядок тієї чи іншої групи телеглядачів відповідно до їхніх вікових, гендерних, соціальних характеристик. У процесі програмування враховуються жанрові закони, які пов'язують об'єкт сприйняття з глядачем.

Спроба постановки жанрової проблематики телебачення буде хибною поза контекстом сучасної постмодерністської епохи. З одного боку, телебачення слугує моделлю, інтерпретуючи реальність постмодерну, а з другого, – сама ця модель може бути інтерпретована за допомогою засобів постмодернізму. У даному випадку ми стикаємося з одним з найяскравіших феноменів, який ілюструє сплетіння технологічних, культурних та світоглядних новацій, характерних для сучасності. Це значною мірою пояснює той факт, що для культури рубежу ХХ–ХХІ ст. характерна тенденція до змішування жанрів (особливо на телебаченні), а також до розвитку проміжних жанрів. Розглядаючи телебачення крізь призму постмодернізму, його варто трактувати як єдність різних видів діяльності, як величезний поліфункціональний і мультижанровий медіа-комплекс, наділений особливими характеристиками, з урахуванням його синтетичної і водночас синкретичної природи, близької до постмодерністської естетики, яка проявляється в його програмності, серійності, мозаїчності, принципах монтажу тощо. Те саме стосується й телевізійних жанрів, абсолютно специфічних завдяки особливостям самого телебачення.

Важливим моментом під час дослідження жанрів телебачення є розмежування класичного поняття «жанр» і сучасної категорії «формат». Це різні поняття, які дуже часто ототожнюють, проте формулюючи стисло, скажемо так: жанр більше відповідає за зміст медіа-тексту, а формат – за структурну форму.

Формат вживають у значенні «форма», «структура», він визначає внутрішні стандарти організації контенту, технологію його виробництва і навіть ринкові інструменти. Тобто в ньому підкреслюється переважно формальна сторона, до того ж неодмінно закріплена в певних параметрах, які зазвичай деталізовані в продакшн-біблії, що її отримує набувач прав на певний формат програми. Формат може характеризувати не тільки окрему передачу, але й програмну політику каналу, куди вписані ті чи інші змістовно-формальні одиниці мовлення, відповідні даному формату (наприклад, кожен музичний канал має свій формат музичного мовлення). Формат закріплює за собою певні адресні та стильові ознаки, формуючи сукупність власних типологічних характеристик. У цій статті ми приділяємо значну увагу формату тому, що форматування має виразні стильові характеристики і вагомо впливає на жанрові трансформації в телепросторі.

Телевізійні дослідження вирізняються неабиякою «дисциплінарною гібридністю». Телебачення як об'єкт вивчення зазвичай розсікається на фрагменти за інтересами, окремі фахівці вивчають лише одну зі складових, часто некоректно переносячи до телетеорії засадничі принципи близьких наукових сфер. Мистецтвознавці пишуть про телебачення як про екранний вид мистецтва, телекритики – як про мовника і виробника телевізійного контенту, дослідники в галузі журналістики розглядають телебачення як ЗМІ й аналізують програмний зміст лише інформаційно-аналітичної спрямованості, комунікативісти вбачають у телебаченні насамперед засіб масової комунікації (ЗМК) і досліджують цю його специфіку, соціологи і психологи розмірковують про глядацьку аудиторію та її сприйняття, політологів цікавлять наявні в телебаченні важелі політичного впливу і маніпуляції, а маркетингологи цілком занурені в показники рейтингів переглядів і суми рекламних бюджетів. Тобто певний аналіз різних аспектів телебачення відбувається, але все це робиться розрізнено, досить емпірично і часто без будь-якого зв'язку із сучасною телевізійною практикою.

Логічним результатом дисциплінарної гібридності медіа-теоретиків є розходження в методах досліджень та різне розуміння об'єкта вивчення, що не отримав допоки загального тотожного розуміння й визначення, яке б охоплювало всі його аспекти і форми, об'єднувало всі його формальні та змістовні компоненти, і яке б задовольняло різногалузевих медіа-теоретиків і практиків телевізійної індустрії. У дискусій-

ному колі залишаються питання генезису та еволюції жанрових зразків: яким чином одні жанри виникають і розвиваються, чому інші зникають після багаторічного існування.

Сучасні жанри телебачення загалом важко піддаються систематизації і наполегливо чинять опір, позаяк мають розмиті жанрові межі та змінюються швидше, аніж теоретична думка встигає віднайти методологічну систему критеріїв, щоб їх проаналізувати та розкласти у різні жанрові файли. Співність більшості жанрових класифікацій пояснюється тим, що в їх основі використовуються критерії та зовнішні ознаки жанрів з теорії літератури, журналістики, радіо, кінематографа. Тим часом жанри телебачення формуються і класифікуються за іншими законами, ніж жанри, скажімо, періодичної преси, радіо чи традиційних видів мистецтв. Не має поки що вирішення одвічна проблема «курки і яйця», а саме: що виникає раніше – ідентифікація жанру чи медіа-тексти, що їх згодом об'єднують в окремий жанр. Аби здійснити селекційний відбір медіа-текстів в одну жанрову групу, слід заздалегідь розуміти критерії відбору, які стають відомими після того, як вони зафіксовані у створених медіа-продуктах.

Сучасні українські дослідники в галузі журналістики продовжують радянську традицію 1950-х років і ділять телевізійні жанри на три групи, що майже повністю відповідають газетним: інформаційні, аналітичні та художньо-публіцистичні. До першої групи зараховують замітку (відеосюжет), звіт, виступ, інтерв'ю, репортаж; до другої – коментар, огляд, бесіду; до третьої – нарис, замальовку, фейлетон, памфлет.

Важко погодитися з таким поділом, оскільки перелічені жанри класифіковано за різними ознаками і багато з перерахованих журналістських жанрів у чистому вигляді на телебаченні або вже давно не існують, або є складовими складніших телевізійних конструкцій, переважно інформаційних програм. Так само сумніву підлягають і назви жанрів – інформаційний, аналітичний і художньо-публіцистичний. Це, швидше, різновиди великих груп жанрів. Які програми сучасного телебачення можуть бути об'єднані в ці групи? Приміром, в аналітичну групу програм, крім жанру новин – «ТСН. Підсумки тижня» (1+1), «Подробиці тижня» (Інтер), цілком можливо зарахувати такі соціально-психологічні реаліті-шоу, як «Кохана, ми вбиваємо дітей» (СТБ), «Детектор брехні» (СТБ) і навіть едьютейнмент-шоу «Школа лікаря Комаровського» (Інтер) з його відомим слоганом «Давайте, розберімося». В усіх наведених телевізійних шоу застосовується аналітичний наратив і за цією ознакою ці програми можуть також уважатися певною мірою аналітичними й водночас розважальними.

Унаслідок комерціалізації стратегій програмування поінакшав жанровий і тематичний склад телевізійного продукту. Не маючи можливості охарактеризувати усі жанри телебачення, зупинимося на кількох, які є «локомотивами» ефірного програмування. Сьогодні на телевізійних ринках пропонуються програми не тільки тих жанрових форматів, що вже стали «класичними»: серіали, реаліті-шоу, ток-шоу чи ігрові шоу, але й гібридні, які суміщають кілька жанрів, що на сьогодні є трендами медіа-індустрії. Проте найпоширенішим продуктом телевізійного ефіру й найбажанішим, згідно з рейтингами, для більшості телеглядачів є телесеріали.

**Серіал** – це окремі фільми із закінченою фабулою, об'єднані одним або кількома головними героями. Телесеріали мають підвиди не лише за гендерним чи віковим критерієм поділу (чоловічі, жіночі, молодіжні), але й за жанровим (детектив, мелодрама, комедія), за технологією створення (мильна опера, ситком).

**Ситком** – скорочено від «situation comedy» – комедія ситуацій. Як окремий формат серіалу закріпився на телебаченні наприкінці 1960-х років і став незамінною частиною програмної сітки мовлення. В Україні позитивний прорив у глядацькому сприйнятті цього жанру відбувся після рейтингового успіху ситкому «Моя прекрасная няня» («Моя прекрасна нянька», 1+1), а згодом і «Не родись красивой» («Не родись вродливою», «Новий канал»). Традиційно такі комедії складаються з окремих серій, кожна з яких багато в чому незалежна. Основна увага в ситкомі зосереджена на комічності повсякденного життя і родинних ситуацій. Постійні персонажі майже

незмінні, тоді як події розвиваються і завершуються до кінця серії. Другорядні персонажі найчастіше з'являються лише одного разу за все ефірне життя серіалу.

Крім того, ситкоми можуть бути анімаційними («The Simpsons» («Сімпсони»)), псевдодокументальними – пародія на документальний серіал (мокументарі)<sup>3</sup>. Мокументарі подається як документальний серіал, але насправді є художнім вимислом.

**Мильна опера** (soap opera) – серіал, що складається з невизначеної кількості серій, як правило, тривалістю близько години кожна. «Мильна опера» – телепродукція з умовною формою безперервної і нескінченної дії, призначена для денного або передпраймового показу. Різні сюжетні лінії можуть як перетинатися одна з одною, так і жити окремим життям. Задоволення від мильної опери пов'язане насамперед з конвенціями цього жанру. Аудиторія продовжує будувати здогади і ніколи не приходять до остаточного рішення, що є дієвим способом утримувати перед екраном мільйони глядачів.

**Телевізійний фільм, телемуві** – ігровий фільм, спеціально зроблений для первинного показу на телебаченні, а не в кінотеатрах. У процесі виробництва таких фільмів враховується розмір телевізійного екрану й певна телевізійна специфіка. Тому телефільми відрізняються від кінофільмів меншою кількістю загальних планів. Під час монтажу телефільмів враховують рекламні блоки в ефірній сітці й після рекламного блоку фільм триває з деяким «відкатом» сюжету.

**Докудрама** – ігровий фільм, де професійні актори грають за детально опрацьованим сценарієм, в основі якого лежать реальні події. Це псевдохроніка чи інакше – реконструкція історичних подій, яка імітується під хроніку.

**Драмеді** – телевізійний серіальний жанровий формат. Назва його походить від двох слів – «драма» і «комедія», тому в такому серіалі поєднуються елементи цих двох жанрів. З одного боку, – гостра проблематика і переживання, з другого, – комічні ситуації і жарти. Фактично драмеді – полегшена версія мелодраматичного серіалу, де зачіпається багато соціальних проблем, зокрема відносини між людьми.

**Кіно** – показ у телевізійному ефірі продукції кінематографа, створеної для першої демонстрації на великому екрані кінотеатрів.

**Реаліті-шоу** – універсальна категорія, що охоплює широкий спектр багатосерійних телевізійних програм, учасниками яких є реальні люди, які перебувають у штучно створених чи природних умовах і які виражають реальні емоції, не визначені раніше в сценарії. У жанровій площині межує з докудрамою, шоу, телегрою. Корпус програм, об'єднаних в окрему групу під загальною назвою «реаліті», надзвичайно різноплановий і різноманітний: шоу на виживання, шоу самовдосконалення (покращання зовнішнього вигляду) і шоу вдосконалення свого середовища (оселя, робота), талант-шоу та багато інших. «Реальне» в реаліті-програмах є дуже гнучким концептом, оскільки всі ситуації, у які потрапляють учасники, наперед задані творцями шоу. Крім того, у процесі монтажу відбувається селекція кадрів, тобто створюється дещо інша реальність, відмінна від справжньої. Цей тип програм, враховуючи його різновиди, є унікальним мультижанровим телевізійним продуктом.

Серед розважальних жанрів вагоме місце посідає шоу, що налічує кілька різних варіантів:

– ігрові шоу (беруть свій початок від вікторин; можуть бути інтелектуальні, спортивні, командні, особисті тощо);

– скетч-шоу (ланцюг комедійних сценок, або «скетчів», тривалістю від однієї до десяти хвилин кожна);

– стендап-шоу (ведучий жартує на сцені, іноді спілкується безпосередньо з глядачами у залі, приміром: «Камеді Клуб» («Comedy club»); концертні шоу (сценічні видовища з естрадних номерів, як правило, музично-розважального характеру – святкові збірні і сольні концерти, трансляції музичних фестивалів, церемоній)).

Таким чином, у сучасних процесах розвитку телевізійної медіа-системи України можна виокремити кілька тенденцій:

- зрощення телебачення з іншими сегментами індустрії розваг;
- зниження частки журналістських матеріалів у програмних стратегіях;
- збільшення в телевізійному контенті частки гібридних жанрів – інфотейнменту, едьютейнменту (edutainment – навчання через розвагу), докудрами, мокументарі, драмеді, а також інших розважальних форматів – ігрових та реаліті-шоу, гумористичних і музичних програм, телемуві, серіалів тощо.

Жанри диктують основні умови виробництва телепродукту і його сприйняття глядацькою аудиторією. Забезпечуючи цілісність, гармонію і завершеність будь-якого телетексту, жанр водночас забезпечує і цілісність його сприйняття. Існує найтісніший взаємозв'язок сприйняття і жанрових форм телебачення: еволюція жанрів багато в чому визначається глядацькою підготовленістю та попитом.

Розгляд телевізійної жанрової структури щільно пов'язаний із процесами конвергенції. Телебачення активно налагоджує взаємодію з іншими цифровими медіа-платформами, зокрема Інтернетом. У конкурентній боротьбі за комерційного глядача (віковий зріз 14–49 років) телекомпанії усіяко розвивають інтерактивність програм, паралельно інтегруючи їх в Інтернет та інші мультимедійні платформи.

На сучасному етапі немає єдиної канонічної жанрової класифікації, і спроби в цьому напрямі свідчать про специфічність предмета систематизації, про постійний розвиток жанротворення, дифузійні та взаємодіючі процеси між жанрами. Варто брати до уваги і зараховувати до самостійних жанрових моделей ті медіа-тексти, поява яких детермінована дослідженнями соціології, психології, маркетинговими показниками. Погляд на традиційну систему жанрів крізь призму нового соціального контексту, ідентифікація нових жанрових різновидів дасть можливість сформувати структуру актуальної жанрової системи і підняти рівень телевізійних досліджень в Україні до світових стандартів.

Вирішення цього питання вимагає звернення до законів функціонування медіа-індустрії, контент-аналізу телевізійного продукту в контексті сучасних тенденцій розвитку сфери масових комунікацій. Крім того, важливо подолати існуючі концептуальні розбіжності в методологічній і соціально-політичній площині та дійти консенсусу в питанні про те, як телебачення має розумітися всіма учасниками телевізійного дискурсу.

---

<sup>1</sup> Конвергенція медіа – зближення різних медіа-платформ на основі цифрових технологій.

<sup>2</sup> Зокрема, кастинг учасників талант-шоу «Х-фактор» відбувався не лише під час регіональних оглядів, а й на сайті програми «Х-фактор Онлайн» (СТБ). Переможці інтернет-кастингу брали участь у шоу нарівні з іншими.

<sup>3</sup> Мокументарі (mockumentary) – від англійських слів «mock» (передражнювати, пародіювати) і «documentary» (документальний).

## SUMMARY

The article analyzes the problems of the genre media theory, examines the significance of genre for the television industry, and retraces a number of factors which influence on the development genre structure of television content. It also discusses the difference between the *format* and *genre* concepts.

Genre is a determinative parameter of any media text. The genre codes are widely used by two basic communities of telecommunication process – audience and producers of television content. The genres are an encrypted set of formulae and conventions pointing to organization of media texts in various models (patterns). They are an indicator of socio-cultural perceptions of media text.

Changes in genre structure are determined by economic requirements for media product and external influences, including the upgrade of national television industry, media convergence, development of cross-platform media franchises.

The problem of genres is examined in the context of postmodern aesthetics. Trends of television demonstrate strengthening of its integration with the entertainment industry. Today the specificity of entertaining genres is that they increasingly penetrate into other genre systems, thus creating new, unusual combinations. An important point in research of television genres is difference between the *format* and *genre* concepts.

The study of television genres requires the address to the rules of media industry functioning, the account of psychological features of audience perception, the use of content analysis of the TV programs in the context of current tendencies of mass media development.

**Keywords:** genre, television content, television format, media theory, television studies, television, media studies.

**Наталія Широкова**  
(Київ)

### ТЕАТРАЛЬНА ВИСТАВА НА ТЕЛЕЕКРАНИ: ЕВОЛЮЦІЯ РОЗВИТКУ

Перші вистави з'явилися на телебаченні в 50-х роках минулого століття, що значно розширило театральну аудиторію: спочатку трансляція відомих театральних спектаклів із глядацької зали, а згодом – спеціально створені театральними режисерами вистави.

**Ключові слова:** телевізійний театр, телеспектакль, фільм-вистава, режисер, актор, п'єса, репертуар, трансляція, аудиторія.

Первые спектакли появились на телевидении в 50-е годы прошлого века, что значительно расширило театральную аудиторию: сначала трансляция известных театральных спектаклей из зрительного зала, а впоследствии – специально созданные театральными режиссерами спектакли.

**Ключевые слова:** телевизионный театр, телеспектакль, фильм-спектакль, режиссер, актер, пьеса, репертуар, трансляция.

The first performances came into existence on television in the 1950s, which greatly expanded the theatre audience: initially, it was a broadcast of the well-known theatrical shows directly from the auditorium, and later – the performances specially made by the stage directors for TV.

**Keywords:** television theatre, television performance, TV drama, stage director, actor, play, repertoire, broadcast, audience.

Телевізійне мовлення найбільших європейських країн починалося з демонстрації концертних номерів і театральних постановок, що стало характерною особливістю і для телебачення колишнього СРСР.

Кінець 1960-х і 1970-ті роки – період розквіту як телевізійного театру, так і звільнення від багатьох помилок першого, початкового етапу освоєння телевізійних можливостей. Серед інших було спростовано тезу про те, що телебачення – мистецтво лише крупних планів. Кінорежисер С. Юткевич щодо цього зауважив: «Стверджується, що телебачення – це мистецтво крупного плану. Не завжди. Питання в тому, як організувати загальний план. Наприклад, на французькому телебаченні я бачив кілька спроб, які переконали мене в тому, що можна робити і щось інакше. Я дивився виставу за класичною п'єсою старогрецького драматурга, де актори грали в масках, і це виявилось зовсім не протипоказано ніби ультрареалістичній природі телебачення» [1, с. 13].

Фізичний простір студії, де і зародилося телебачення, більше нагадує простір театральної сцени. Чотири стіни відмежовують світ театральних персонажів від реально-го життя. Простір студії освоюють відповідно до драматургії і «правил гри»: підбирають меблі, будують мізансцени, ставлять світло, визначають ракурси показу акторів. Однак театр, який «прийшов» у телестудію на першому етапі свого становлення, не переставав пред'являти свої права на власне утвердження. Для ранніх етапів розвитку телебачення характерне використання досвіду радіомовлення як найбільш технічно близького каналу комунікації, так і театру як мистецтва, яке легко перенести з коробки-сцени в коробку-студію.

На початку 1932 року розпочалося створення телевізійного репертуару. Творчий аспект цього процесу доручили заслуженому артисту РРФСР М. Волконському (Муравйову), який раніше був керівником літературно-драматичної редакції радіо, що активно займалася адаптацією театральних вистав до специфіки радіо і створенням власних радіопостановок. М. Волконський займався студійними передачами, а інженер В. Архангельський експериментував, демонструючи по телебаченню кінофільми. Але вже після перших таких показів стало очевидно, що більшість загальних і навіть середніх планів неможливо роздивитися на екрані тогочасних телевізорів, адже вони, як відомо, були надто маленькими. Демонструвати звичайні фільми, зняті для великого екрану, узагалі було позбавлено сенсу. Убачався лише один вихід – знімати власні кінофільми з великою кількістю крупних планів, які можна роздивитися на телеекрані.

Перші експерименти художнього мовлення були невдалі: актори відмовлялися виступати в студії, де не забезпечували звичних для них умов, була темрява, а концертні номери на той час були тільки німими.

У Радянському Союзі співпраця театру і телебачення розпочалася 15 листопада 1934 року: у студію запросили відомого актора І. Москвіна, який читав оповідання А. Чехова «Зловмисник». Після цього створили цілу серію подібних передач, де виступали прославлені актори того часу – В. Рижова, Є. Турчанінова, С. Міхоелс, І. Ільїнський, В. Яхонтов та ін.

Перші телевізійні передачі komponували з концертних номерів, а згодом розпочали показ уривків з вистав, а потім – і оригінальних телевізійних постановок.

Телевізійні режисери, які прийшли на телебачення з театру, радіо й кіно, поступово освоювали телевізійний простір, враховуючи поступ аналогічного процесу в драматичному мистецтві. Адже саме традиція театру протягом багатьох років впливала і на перші кроки кінематографа. «На першому етапі своєї взаємодії з театральною традицією кінематограф виступає як видовище, що продовжує і розвиває принципи театрального натуралізму» [6, с. 73].

Ідея продовження театральних пошуків на екрані й адаптації театральних прийомів до специфіки телебачення приваблювала багатьох.

Першими спектаклями, які транслювали з московської студії, що на Шаболовці, на всю країну, були «Горе від розуму» О. Грибоедова в постановці Малого театру, «Анна Кареніна» і «Воскресіння» Л. Толстого в постановці МХАТу, «Павло Греков» Б. Войтехова і Л. Ленча в постановці Театру Революції, опери «Євгеній Онегін» і «Пікова дама» П. Чайковського в постановці нинішнього Большого драматичного театру.

Початком технічного переоснащення радянського телебачення і формування його виразних засобів стали 1950-ті роки.

22 березня 1951 року було прийнято спеціальну Постанову Ради Міністрів СРСР, яка передбачала, що всі кращі вистави потрібно показувати по телебаченню не пізніше, аніж через місяць після їх прем'єри. Керуючись цією Постановою, Центральна студія телебачення в 1950-ті роки активно готувала до випуску в ефір кращі вистави московських, ленінградських і республіканських театрів. На 1952 рік було заплановано продемонструвати по телебаченню чимало вистав, лише з репертуару МХАТу і Малого театру планували показати 29 вистав, але в архівах Держтелерадіо зберегли-

ся тільки кілька з вистав 1950-х років: «На дні» за М. Горьким, постановка К. Станіславського й В. Немировича-Данченка; «Анна Кареніна» за Л. Толстим, постановка В. Немировича-Данченка й В. Сахновського; «Школа злослів'я» за Р. Шериданом, режисура Н. Горчакова. Ці вистави багато років ішли на сценах театрів, однак у 1950-ті роки чимало прем'єр відбулося за п'єсами як російських, так і зарубіжних драматургів.

Суттєвий вклад у різноманіття телевізійних програм внесли і кіностудії тодішнього Радянського Союзу. Наприклад, у 1952 році на кіноекрани всіма кіностудіями країни було випущено 23 ігрових фільми, з них 12 – фільми-вистави й фільми-концерти. Серед них – «В степах України» (Київська кіностудія), вистава Київського державного академічного українського драматичного театру ім. І. Франка, постановник Г. Юра, режисер фільму Т. Левчук; «Вовки та вівці» (Кіностудія ім. М. Горького), спектакль Малого театру, режисер-постановник вистави П. Садовський, режисер фільму В. Сухобоков; «Горе з розуму» (Кіностудія ім. М. Горького), спектакль Малого театру, режисер-постановник вистави П. Садовський, режисери фільму С. Алексєєв, В. Войтецький; «На дні» (Мосфільм), вистава МХАТу, постановники вистави К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, режисери вистави В. Орлов, І. Раєвський, режисер фільму А. Фролов; «Павлінка» (Білорусьфільм), відновлення постановки Білоруського драматичного театру, режисер-постановник А. Захарі; «Украдене щастя» (Київська кіностудія), спектакль Київського державного академічного українського драматичного театру ім. І. Франка, постановник вистави Г. Юра, режисер фільму М. Шмарук; «Учитель танців» (Мосфільм), вистава Центрального театру Радянської Армії, постановник вистави В. Канцель, режисер фільму Т. Лукашевич та ін.

Однак кіно підпорядкувало вистави своїм законам. З огляду на це часто виходив фільм за мотивами вистави або перенесення на екран дії спектаклю з максимально достовірними подробицями. Пізніше робота над кіноверсіями приводила до того, що на екран виходили звичайні телефільми, основою яких була певна театральна вистава, але дія відбувалася в спеціальних декораціях або на пленері (так наприклад, були зняті «Дачники» Б. Бабочкіна, «Міщани» Г. Товстоногова та інші екранні твори). При переносі театральної вистави на телеекран режисери сперечалися про те, у який спосіб відтворити на екрані світ сценічності і зберегти при цьому у фільмі-виставі образ театрального спектаклю. Суперечки зводилися в основному до двох думок. Одні вважали, що треба зберігати і фіксувати виставу як твір театрального мистецтва, отже, її потрібно транслювати з глядацької зали. Інші відстоювали думку про необхідність створення телееквівалента театральної вистави, для цього треба створити новий сценарій, орієнтований на камеру й екран.

Основна дискусія зводилася до питання «Що краще?»: транслювати виставу з театру або зі студії телебачення, створювати ілюзію присутності (фіксація або документальне збереження) або спроба адаптації вистави відповідно до телевізійної специфіки.

На думку драматурга О. Стукалова, вистава, трансльована з телестудії, на телеекрані значно цікавіша, яскравіша завдяки застосуванню «крупних планів» та інших специфічних вимог до декорацій, освітлення, бутафорії і таке інше.

Кожний режисер підходив до завдання переносу театральної вистави на телеекран по-своєму, але, звичайно, з урахуванням досвіду своїх колег. Згодом виявилось, що між цими крайніми, протилежними поглядами міститься безліч проміжних варіантів, які уможливають використання різноманітних прийомів зйомки, монтажу, створення середовища, у якому діють персонажі.

У перші роки існування телетеатру форми телевізійного мистецтва (у тому числі й телетеатру) були ще недостатньо розвинені, вони перебували в зародковому стані. На думку історика і теоретика телебачення В. Саппака, теорія телевізійної творчості змушена була не стільки підбивати підсумки, скільки випереджати практику [2, с. 165–166].

Таким чином, початок існування телетеатру пов'язаний із проблемою трансляції театральних вистав за допомогою телебачення. Глядачі чекали, коли по телебаченню буде показано спектакль, прем'єра якого відбулася в певному театрі, натомість театральні діячі відтягували телетрансляцію, побоюючись, що після цього в театрі зменшиться кількість відвідувачів.

Деякий час вистави транслювали безпосередньо з театру, пізніше настав період своєрідного переносу сценічного твору в телевізійну студію, де відтворювали декорації вистави, аналогічні сценічним. Актори театру в студії телебачення грали у звичних декораціях, відрепетируваних на театральній сцені. Така форма трансляції не мала для глядачів суттєвих відмінностей від трансляції безпосередньо з театру, але телевізійні камери отримали можливість знімати крупні плани, проходи, акторів, зміни точок показу і так далі, що суттєво збагатило зображальну структуру вистави.

Аналізуючи невідповідність мистецтва театру і телебачення, недоліки трансляції і фіксації вистави, відомий театральний режисер Г. Товстоногов дійшов невеселих для долі театральної вистави висновків: «техніка, яка постає між актором і глядачем, вимагає іншого способу існування актора, а від глядача – іншого способу сприйняття. Різниця простежується майже скрізь: глядач дивиться виставу по телевізору і постійно змінює точку зору; засоби, за допомогою яких у театрі досягається ефект психологічного напруження, з екрану не сприймаються, але головна обставина, що робить театр і телебачення різними мистецтвами, – різні зв'язки цих мистецтв із глядачами» [3, с. 3].

«Щоб спектакль театру з екрана телевізора продовжував діяти на глядача як твір мистецтва, він передусім, як це не парадоксально, повинен перестати бути театральним спектаклем. Він має стати телеспектаклем. Тобто перейти в інший ряд, інший вид, жанр мистецтва, мистецтва, що будується за іншими, аніж театральний спектакль, законами... Телебачення має багатомільйонну аудиторію. Театр, у порівнянні з ним, – мистецтво камерне. Це його природа. Закони природи, як і закони мистецтва, – ні обійти, ні обманути не можна» [3, с. 3].

Г. Товстоногов не відкидав можливості створення цікавої телевізійної версії вистави, але наполягав, щоб створював її той самий режисер, що і в театрі. Проте в акторів і режисера одразу після прем'єри бракує сил, аби вдруге ставити виставу: «Переробки і зміни, необхідні для того, щоб театральна вистава стала телевізійною, є такими, що по суті дорівнюють створенню нового твору мистецтва» [3, с. 3].

У ті роки Г. Товстоногов не часто погоджувався на екранізацію своїх театральних постановок, і все ж на телебаченні з'явилися кілька версій його вистав: «Дорогою безсмертя», за книгою Ю. Фучика «Репортаж з петлею на шиї» (прем'єра 1951 р., Ленінградський театр ім. Ленінського комсомолу), – фільм 1957 року; «Лисиця і виноград», за Г. Фігейредо (прем'єра 1957 р. Большого драматичного театру – 1-ша редакція, 1967 р. – 2-га редакція), – телеспектакль (1960) студії «Ленфільм» і після великої перерви, в 1970 році, – на Центральній студії телебачення в Москві; «Правду! Нічого, крім правди!» (спектакль Большого драматичного театру в 1967 р.). Окрім того, у 1961 році Г. Товстоногов на студії Ленінградського телебачення створив виставу «Грім на вулиці Платанів» за Р. Роузолі; у 1963 році на Центральній студії телебачення в Москві – «Якщо покличе товариш» за повістю В. Конєцького, а на Ленінградській Студії Телебачення – «Месник» за Г. Вайзенборном, 1967 року – «Справа за обвинуваченням» І. Хантера, на Ленінградській Студії Телебачення.

Упродовж кількох десятиліть свого існування телевізійний театр поступово формував свій репертуар, використовуючи різні форми і жанри, зберігаючи старі, традиційні, а також нові, оригінальні.

Передачі, з яких і формується телевізійний театр, умовно можна поділити на три основних групи.

Першу групу становлять телевистави, які передають пряму трансляцією з театру і через відеозапис. Тут найчастіше зберігається театральність форми, залишаються стійкі зв'язки із жанрами драматичного театру.

Друга група – літературні твори (проза, поезія, драматургія), які екранізують для телебачення. Їх особливість у тому, що вони «приспосовуються» до специфіки теле-театру, видозмінюються, створюють ніби нове ставлення авторів вистави до матеріалу («Сумна історія», «Шагренева шкіра» і т. д.).

У третю групу входять телевистави, зняті за оригінальними сценаріями, за творами, які враховують специфіку телебачення. Такі вистави набувають відносної незалежності від театральних форм, від класичних жанрів (наприклад, «Кабачок 13 стільців»). Деякі постановки цього напрямку поєднують прийоми драматургії театру й кіно з телевізійними («Ольга Сергіївна»).

При різних засобах передачі жанрові форми телебачення тяжіють до самостійності, до розриву з явними ознаками комедії, трагедії, трагікомедії, драми. Вони змушені враховувати специфіку телебачення, максимальне наближення екрана до одного глядача – співбесідника. Але в драматургії телетеатру існують і свої способи, прийоми, виражальні засоби – своя специфіка. Сценарій телеп'єси, так само, як і телефільму, пишуть з урахуванням художніх прикмет і ознак, характерних для цього мистецтва. У теледрамі автор може використовувати не тільки традиційні для театру виражальні засоби (слово, міміка, пластика актора), але і нові для нього прийоми (крупний план).

Телевізійний спектакль ставили за тією ж технологією, що і театральний – репетиції в студії, а потім – прямий ефір. Декорації до телевистави повинні бути не надто громіздкими, тому що важко їх змінювати або переставляти під час дії. Найчастіше місце дії обмежували одним приміщенням. На телеекрані задній план не прочитується, а отже, деталізація середовища, у якому відбувається дія, не має великого значення. Головну увагу надавали актору, на нього лягав основний тягар.

Усе це ставило особливі вимоги і до драматургії, і до художнього оформлення вистави, і до його режисури.

Один з перших режисерів телебачення П. Резніков (він поставив такі телевистави, як «Сумна історія», «Шагренева шкіра», «Капітанська дочка» та ін.) згадував, що коли він прийшов на телебачення з театру, то ще достатньо довго не міг перемогти театральну інерцію. Це йшло від незнання можливостей камери, яка могла показати і загальний вид, і перейти на інше тло, укрупнити план або деталь і т. д.

Особливої уваги вимагав вибір акторів. Для телебачення зовнішні дані стають ще важливішими, аніж для театру, адже за гримом і перуками вже не заховаєшся – дистанцію між актором і глядачем дуже скорочено, з тієї ж причини незначною повинна бути і вікова різниця між актором та його персонажем.

«У режисера театру і кіно, на відміну від телебачення, дуже багато допоміжних засобів, а на телебаченні – у будь-якому разі, у такому, у якому воно існує зараз, – допоміжних засобів мінімум... Я ж веду мову про звичайну телевізійну передачу, де можливостей менше, аніж у кіно. І весь тягар тут лежить на акторі: його міміка, його очі, його внутрішній світ, що виявляється через ці очі, його обличчя, напівжест або ледь помітний поворот. Гадаємо, та обставина, що основний тягар лягає на плечі актора, і становить особливість його творчості на телебаченні» [7, с. 129].

З перших років свого існування телебачення звернулося до класики – його увагу постійно привертала російська, радянська, зарубіжна література. У 1970-х роках репертуар головної редакції літературно-драматичних програм Центрального телебачення, яке демонструвало передачі на СРСР, здебільшого становили вистави, поставлені за творами класичної літератури (наприклад, у 1973–1978 рр. зі 120 вистав 52 – класичного репертуару).

«Такі телевистави, як “Борис Годунов” і “Лише кілька слів на честь пана де Мольєра” (реж. Ан. Ефрос), “Портрет Доріана Грея” (реж. В. Турбін), “Дитинство. Отроцтво. Юність” (реж. П. Фоменко), “Трактирниця” (реж. О. Белінський), з їх поетичною достовірністю першоджерела, з їх живою зацікавленістю соціально-історичним контекстом епохи, постановка телевистав виявляється органічно включеною в

сучасний художній процес. У цих виставах телетеатр веде творчий пошук форми, стилістики, ритміки, нащупує методику і прийоми сучасного телемистецтва» [5, с. 25].

Українські майстри також намагалися зберегти вистави українських театрів, зафіксувати їх на плівку і показати великій аудиторії телеглядачів. Звичайно, це були вистави київських театрів – Київського державного театру української драми ім. І. Франка й Київського державного театру російської драми ім. Лесі Українки. Однак перші традиційні фільми-вистави (наприклад, «Останні» – вистава Київського державного театру російської драми ім. Лесі Українки за п'єсою М. Горького, телереж. Р. Єфіменко; «В степах України» – вистава Київського державного театру української драми ім. І. Франка та ін.) були надто театральними, усе мало неприродний вигляд, було відірваним від життя.

Відмовившись достатньо швидко від «консервації» вже існуючих театральних вистав, українські телемитці почали створювати власні сценічні видовища, де, зрозуміло, було збережено дійових осіб та драматичні колізії. Наприклад, «Фауст і смерть» за однойменною п'єсою О. Левади (постановка В. Кісіна, 1966 р.), «Свіччине весілля» за І. Кочергою (реж. Р. Єфіменко, 1962 р.), «Лючія ді Ламмермур» – телеопера (реж. О. Бійма, 1980 р.), «Фауст» за Й.-В. Гете (реж. Б. Небієридзе, 1982 р.), «Дім батька твого» – спектакль режисера Р. Синька за п'єсою О. Коломійця «Дикий ангел» та ін. Однак перемог та цікавих знахідок у цій царині було небагато.

З розвитком українського телебачення з'явилася можливість знайомити глядачів не тільки України, але й СРСР з кращими зразками власних телетворів і з видатними українськими акторами. Телеглядачам Центрального телебачення було запропоновано вистави «Камінний господар» і «Осіньна казка» за творами Лесі Українки, «Вічність» М. Зарудного, «Ви вільні» Ф. Жозо, «Пам'яті пані Близнік» Б. Каспарова, у яких вони могли оцінити високу майстерність народних артистів Н. Ужвій, В. Дольського, М. Задніпровського, А. Гашинського, М. Панасьєва та інших відомих майстрів української сцени.

«Особливим рядком до біографії Українського телебачення увійшло п'ятирічне існування власного телетеатру – творчого колективу з постійною невеличкою трупю. Актори, телевізійні режисери, художники, оператори, звукорежисери – всіх їх поєднало прагнення донести через “домашній екран” до глядача художнє слово. Особливістю роботи телетеатру було прагнення до першовідкриття таких драматичних творів, які з тих чи інших причин не мали сценічної історії... І хоча, на жаль, гідного продовження і розвитку штатний театр не знайшов, але він відіграв свою позитивну роль» [4, с. 32].

Зоряним часом для створення власних телевистав і демонстрації на телеекрані був 1958 рік, коли ця продукція становила четверту частину всього обсягу. Далі поступово зменшувалася кількість як власних телепостановок, так і трансляцій вистав театрів, і на початку 1990-х років майже зовсім зникла.

1. Глущенко В., Тетерин В. Беседа с народным артистом СССР профессором Сергеем Юткевичем // Советское радио и телевидение. – 1968. – № 1. – С. 12–14.
2. Саптак В. Телевидение и мы. – М. : Искусство, 1968. – 278 с.
3. Товстоногов Г. Билет в 110-й ряд // Советская культура. – 1967. – № 39. – С. 2–3.
4. Українське телебачення вчора, сьогодні, завтра. – К. : Дирекція ФВД, 2006. – 648 с.
5. Фролов В. Репертуар телетеатра: темы, жанры, тенденции // Поэтика телевизионного театра. – М. : Искусство, 1979. – С. 24–43.
6. Ханютин А. «Театр» Люмьера и Мельеса: пионеры кино в свете театральной традиции // Ракурс. – М. : ГИИ, 2001. – Вып. 3. – С. 66–84 с.
7. Эфрос Ан. Испытание телевидением // Актер на телевидении : сб. статей. – М. : Искусство, 1976. – С. 123–135.

## SUMMARY

The TV broadcasting of the largest European countries have begun with a showing of the concert numbers and stage performances that was quite common for the Soviet TV broadcasted nationwide, including Ukraine, as well.

The first TV broadcasts have been put together out of the concert numbers, and later on they have passed on to demonstration of the performance excerpts at first and to making of original TV production.

On March 22, 1951, a special Resolution of the USSR Council of Ministers was cast; it provided for all the best plays to be broadcast on TV within a month after the premiere. The Central TV Studio following this Resolution began to prepare the plays of the best Moscow, Leningrad and Soviet republican theatres for the release. A significant contribution to diversity of the TV programmes was made by the then Soviet film studios. For instance, the total number of live-action movies produced in 1952 by all the Soviet film studios amounted to 23, including 12 TV dramas and film-concerts.

For a spell, the performances had been transmitted straight from the theatres; later on, there was a period of stage play's transfer of a sort to a TV studio with a replica of genuine theatrical scenery. The theatre actors came to TV studio for performing the pre-rehearsed scenes in familiar surroundings. Such TV broadcast presentation had no essential distinctions for the viewers from direct transmission, but from then on, the TV cameras were permitted to take close-ups, change shooting angles, etc. – all this has enriched the descriptive structure of performance.

When staging a TV play, casting was a matter of special significance. The appearances of actors became even more important on television than at the theatre since one cannot be concealed by one's stage make-up and periwig owing to ultimate shortening of *actor-viewer* distance. For the same reason, there cannot be a too big difference between an actor and his on-screen character as well.

Since the earliest years of its existence the TV theatre has appealed to the classics: foreign and domestic literatures have been given much attention. For several subsequent decades, the TV theatre had been gradually developing its repertoire by using various forms and genres.

Conveniently speaking, the TV theatre programmes can be divided into three main groups: 1) TV plays transmitted straight from theatre or via video recording; 2) TV screen versions of literary works; and 3) TV dramas filmed according to the original screenplays.

The Ukrainian TV masters, just like their Russian colleagues, tried to preserve the plays of Ukrainian theatres, videotape and show them to huge television audience. Those were usually the plays staged at the Kyiv theatres and based on the works by the well-known Ukrainian and foreign authors.

For five years, the Ukrainian TV theatre had been successfully put on the air; it enabled viewers in Ukraine as well as throughout the USSR to acquaint themselves with the best TV dramas and prominent Ukrainian actors and actresses.

So, the TV theatre came into existence in the 1950s; the late 1960s – 1970s were the height of its development, followed by practically extinction from the screen in the early 1990s.

**Keywords:** television theatre, television performance, TV drama, stage director, actor, play, repertoire, broadcast, audience.

**Роман Росляк**  
(Київ)

## **ДЕРЖАВНА ПОЛІТИКА В ГАЛУЗІ ПІДГОТОВКИ КАДРІВ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНО (1930-ті роки)**

У статті розглянуто особливості державної політики в галузі підготовки кадрів для українського кінематографа впродовж 1930-х років.

**Ключові слова:** держполітика, кіноосвіта, інститут, технікум.

В статье рассматриваются особенности государственной политики в области подготовки кадров для украинского кинематографа на протяжении 1930-х годов.

**Ключевые слова:** госполитика, кинообразование, институт, техникум.

The article considers the peculiarities of public policy in field of training of personnel for Ukrainian cinema during the 1930s.

**Keywords:** public policy, cinema education, institute, technical secondary school.

Дослідження державної політики в галузі підготовки кадрів є одним з перспективних напрямів сучасного вітчизняного кінознавства. Актуальність цієї теми не обмежується суто науковими аспектами (власне, заповнення маловивчених сторінок з історії вітчизняного кіно), вона має й практичне значення – ідеться про застосування досвіду минулих років у сучасному процесі підготовки кадрів.

Проблема підготовки кадрів для українського кіно перебувала в полі зору таких вітчизняних науковців, як В. Слободян [18], А. Жукова [6], В. Миславський [11], О. Безручко [1], Р. Росляк [17] та ін. Однак окремого дослідження державної політики в цій галузі здійснено не було. Відтак публікація має на меті з'ясувати особливості державної політики в кіноосвітньому процесі 1930-х років.

Український кінематограф бурхливо розвивався в другій половині 1920-х років, проте інтенсивність кіноосвітнього процесу була значно нижчою від темпів розвитку кіно. Існуючі навчальні заклади не в змозі були ні кількісно, ні якісно забезпечити зростаючі вимоги кінопромисловості. Якщо ж узяти до уваги плани значного збільшення темпів розвитку кінопромисловості в наступному десятилітті, то ситуація потребувала якнайшвидшого свого вирішення.

Згідно зі статистичними даними, кількість художніх і наукових повнометражних фільмів зростала в такій послідовності: 1923–1924 операційний рік (враховується період від жовтня одного року до жовтня наступного) – лише 5 художніх, 1927–1928-й – 24 художні і 8 наукових, 1928–1929-й – відповідно 30 і 37. На кінець п'ятирічки, тобто на жовтень 1933 року, кількість художніх фільмів мала сягнути 65, а наукових – 99 [3, с. 2]. Аби забезпечити такі темпи розвитку кінопромисловості, за роки п'ятирічки загальна чисельність кадрів української кінематографії мала зрости в понад три рази – з 10 942 осіб у 1928 році до 33 591 на жовтень 1933 року. За п'ятирічним планом кількість художніх кадрів мала збільшитися зі 145 до 370, технічних – із 25 до 142, кіномеханіків – з 1974 до 9012 осіб [4, с. 6–7].

Особливо помітною низька ефективність кадрової політики стала у зв'язку з незадовільним забезпеченням кадрами новозбудованої Київської кінофабрики. Кінофабрика виникла не за мить: від задуму до завершення її будівництва минуло кілька років – доволі значний час, аби встигнути скорегувати кадрову політику. Та цього зроблено не було. Відтак необхідність кардинального реформування кіноосвітнього процесу та управлінської вертикалі сумнівів уже ні в кого не викликала.

Однак, яким чином здійснити оптимальне реформування – найскладніша проблема, вирішення якої тривало кілька років – з кінця 1920-х років і до початку 1930-х років.

Ще наприкінці 1928 року питання підготовки кадрів розглянула Всеукраїнська виробнича кінонарада. «Насамперед потрібно широко практикувати влаштування курсів для кваліфікації та перекваліфікації кіномеханіків, освітлювачів тощо. – Ішлося в резолюції наради. – Крім того, треба заходитися коло організації правильної системи навчання в спеціальних кіношколах. Треба утворити спеціальний художній виш для підготовки кіноробітників вищої кваліфікації, тобто: режисерів, сценаристів і високої кваліфікації операторів. Для цього треба найшвидше реорганізувати Одеський кілотехнікум, залишивши в ньому лише один технічний відділ, організувати експериментально-дослідний кіноінститут у Києві, а також організувати перекваліфікацію на виробництві <...> Особливу увагу треба звернути на підготовку адміністративного персоналу шляхом організації спеціальних курсів...» [2, с. 18].

Невдовзі розпочалися процеси централізації кінопромисловості в межах усього СРСР, що негативним чином позначилися не лише на кіноосвітньому процесі, але й загалом на національній кінематографії. 13 лютого 1930 року Раднарком СРСР ухвалив постанову «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості» [14]. Наслідком цього рішення стала втрата українською кінематографією своєї автономії. ВУФКУ, підпорядковане до цього часу республіканському Наркомосу, перейшло до відання новоствореного управлінського центру – Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкіно». Згодом змінилася й назва ВУФКУ на Державний український трест кінопромисловості «Українфільм».

Такі кроки мали наслідком значне послаблення української державної політики в галузі підготовки кадрів. Наприклад, функції Народного комісаріату освіти УСРР стосовно до кіноосвітніх закладів обмежувалися лише загальноідеологічним, науковим і методичним керівництвом, а також подальшим здійсненням українізації [13].

З іншого боку, значно зростав вплив союзного кіновідомства. Уже 28 травня 1930 року правління «Союзкіно» ухвалило резолюцію з кадрових питань, другий пункт якої передбачав створення єдиної системи кіноосвітніх закладів. За задумом авторів документа, до неї мали входити: кіновуз і кіновтуз (вищий технічний навчальний заклад); кілотехнікум; профшкола і фабзауч (школа фабрично-заводського учнівства); курси з підготовки і підвищення кваліфікації; заочні курси [27, с. 825]. Відповідно до документа, вузи повинні готувати операторів, режисерів, сценаристів, хронікерів; втузи – емульсіонерів, фахівців з виробництва плівки, оптико-механічних апаратів, фахівців у галузі звукового кіно; технікуми – фотографів, кінофотолаборантів (хіміків), кіномеханіків-інструкторів, гримерів, старших освітлювачів, середній технічний персонал для фабрик фотокінопромисловості, робітників прокату; профшколи і фабзаучі – кіномеханіків, освітлювачів-електриків, столярів-декораторів, бутафорів і макетників, малярів, реkvізиторів, костюмерів, монтажерів-склейщиків; на курсах планувалося зосередити перепідготовку та підвищення кваліфікації працівників не тільки нижчої, а й вищої кваліфікації, але також адміністративно-технічного персоналу.

Певну увагу в резолюції приділено вихованню кадрів у республіках. «...Створення цих кадрів, – ішлося в документі, – найбільш успішно може бути вирішено у відповідних республіках» [27, с. 825]. Однак тут передбачалося розпочати підготовку фахівців лише середнього й молодшого технічного персоналу. Мережа навчальних закладів у республіках мала виглядати таким чином: технікум, профшкола і фабзауч, курси. Для України зробили виняток: з нового 1930–1931 навчального року тут планувалося реорганізувати Одеський кілотехнікум в інститут. Поява цього пункту, що йшов у розріз із деякими іншими положеннями резолюції, пояснюється, очевидно, небажанням керівництва «Союзкіно» відразу ж вступати в конфлікт з керівниками української кінематографії – другої за величиною після російської. Резолюція також визначала необхідність підготовки педагогів і науковців через аспірантуру.

«Система кіноосвіти, ішлося загалом у документі, – повинна бути спрямована на підготовку кадрів, які відповідають вимогам, методам і темпам промисловості, й органічно пов'язана з виробничими потребами кіноорганізацій» [27, с. 826].

Керівництво новоствореного союзного кінооб'єднання намагалося максимально централізувати кіноосвітній процес. Недвозначно в статуті кінооб'єднання було заявлено про керування з боку «Союзкіно» роботою трестів у справі підготовки й розподілу кадрів у союзних республіках [28, с. 725].

Існували й інші важелі тиску на українські кіноосвітні установи. Справа в тому, що віднині всі республіканські кіноорганізації втрачали економічну самостійність, оскільки майже всі надходження від прокату закордонних художніх фільмів (а це було основне джерело прибутків!) використовувалися не на потреби організації, а йшли на рахунки союзного кінооб'єднання [27, с. 821]. Останнє розподіляло їх за власним розсудом.

Практику зосередження коштів у центрі з подальшим їх розподілом по республіках застосовували як потужний засіб тиску й на навчальні заклади української кінематографії. Затримки з виділенням коштів, їх недостатня кількість гальмували розвиток навчально-матеріальної бази, за допомогою фінансових важелів центр диктував свої умови і щодо кількості набору студентів.

Однак, незважаючи на ці негативні моменти, кіноосвітній процес на початку 1930-х років сягнув найбільшої інтенсивності за весь довоєнний період. В означений період у галузі підготовки кадрів відбулися справді кардинальні зміни: створено Київський державний інститут кінематографії, Київський кінофототехнікум, Одеський кінотехнікум точної механіки, курси сценаристів, курси підготовки кіномеханіків, школи фабрично-заводського учнівства, ввідні курси, розпочато підготовку наукових кадрів. Зауважимо, що це була не просто мережа, а система навчальних закладів, що забезпечувала комплексну підготовку кадрів для національного кіно.

Безперечно, головною подією стало створення в 1930 році Київського державного інституту кінематографії. 20 травня 1930 року колегія Наркомосу УСРР ухвалила рішення перетворити Одеський кінотехнікум на кінематографічний інститут, мотивуючи це рішення значним зростанням кіновиробництва й потребою готувати кадри для всіх галузей кінематографічних процесів. Зважаючи на те що в Києві на той час зосереджувалося основне кінематографічне виробництво, а також беручи до уваги наявність потрібних фахівців, було вирішено перевести туди технікум кінематографії. Інститут включав два основні факультети: технічний і художній [25, с. 44].

12 червня 1930 року Раднарком УРСР ухвалив постанову «Про організацію вишів і втишів і про передачу їх у відання відповідних наркоматів». У додатку до постанови визначалося, що, окрім кінотехнікуму, участь у створенні навчального закладу бере й теакінофотовідділ Київського художнього інституту. Новостворений інститут було передано ВУФКУ, котре зобов'язало забезпечити його відповідним приміщенням [26, с. 75].

До складу художнього факультету інституту входили сценарний, режисерський, операторський та акторський (з 1932 року) відділи, до технічного – кінотехнічний і фотохімічний.

Поворотним моментом у кіноосвітньому процесі став 1934 рік. Починаючи з цього часу, підготовка кадрів для кінематографії в Радянському Союзі зазнала важливих змін. Насамперед це стосується реорганізації вищої кіноосвіти, результатом якої стало запровадження нових підходів до підготовки режисерських, сценарних та акторських кадрів. Реорганізація системи кіноосвіти в Україні стала наслідком відповідних рішень союзних органів управління.

Як відомо, реорганізація в 1930 році Московського кінотехнікуму в Державний інститут кінематографії (у тому самому році на базі Одеського технікуму кінематографії та теакінофотовідділу Київського художнього інституту створено Київський ДІК) була продиктована значним поступом вітчизняної кінематографії та гострою нестачею фахівців.

Однак чотирирічний досвід функціонування Московського ДІКу засвідчив, що зі своїми завданнями він справлявся з неабиякими труднощами. Значною мірою вони

були зумовлені застарілою матеріальною базою, неспроможною забезпечити належним чином навчальний процес. Інститутські павільйон та знімальна апаратура забезпечували навчання щонайбільше четвертої частини контингенту. Як наслідок – чимало режисерів та операторів завершували курс, не маючи жодного метра знятої плівки. Як дипломні роботи нерідко зараховували режисерські й операторські плани майбутніх фільмів.

Ще 31 січня 1933 року на засідання правління «Союзкіно» виступив директор Московського ДІКу А. Поярков. Докладно зупинившись на недоліках, він висунув пропозицію розформувати робітничий факультет та вечірнє відділення, значно скоротити кількість студентів.

Директора кіноінституту підтримав голова «Союзкіно» Б. Шумяцький, зауваживши, що за загального скорочення студентів інших спеціальностей готувати студентів ДІКу в кількості, визначеній на другу п'ятирічку, просто неможливо. Таким чином, шляхом «соціального» відсіву, підвищення академічних вимог, уведення жорсткої дисципліни необхідно значно скоротити кількість студентів кіноінституту. «І треба покінчити з підготовкою кадрів кінопрацівників “ротою” і “батальйоном”. Готувати-мемо одиниці, але таких, які зможуть самостійно працювати», – зауважив керівник радянської кінематографії [5].

Наступного року в союзній пресі розгорнулася дискусія щодо необхідності реорганізації ДІКу. Зокрема, газета «Кино», публікуючи матеріали наради, що відбулася за участю представників Головного управління кінофотопромисловості (ГУКФ) при РНК СРСР, педагогічного складу інституту, відомих режисерів (цією публікацією газета, власне, започатковувала дискусію з означеної проблеми), зазначала: «Насамперед невідомо, кого і скільки готувати. Кон'юнктура змінюється. Завдання – незрозуміле. Вуз працює без контакту з кількісними і якісними запитами промисловості, для котрої він готує кадри. З іншого боку, профіль спеціалістів, що випускає вуз, далеко не відповідає запитам справи, для якої їх готують» [7]. На підтвердження цієї думки було наведено дані про те, що із 64 осіб, які закінчили інститут у 1932 році, лише 29 працюють у кінематографії, до того ж аж ніяк не в усіх з них належний фаховий рівень.

Далі в публікації йдеться про головне – проект реформування ДІКу, який, як видається, лише формально належав його ректору А. Пояркову: необхідно ліквідувати кіноінститут як такий, організувати натомість новий навчальний заклад вищого рівня, щось на кшталт академії, приймати до якої слід осіб із загальноосвітнім рівнем підготовки вищої школи і які працюють у мистецтві. Операторський факультет пропонувалося передати до Ленінградського інституту кіноінженерів, а сценаристів і акторів готувати безпосередньо на виробництві. Підтримав цей проект (а в обговоренні, наприклад, брав участь С. Ейзенштейн) лише представник ГУКФ М. Лебедев, який того самого року й очолив кіноінститут (видається цілком імовірним, що й сама ідея реорганізації вийшла з надр ГУКФ).

У наступних своїх публікаціях М. Лебедев досить активно лобював ідею реорганізації Московського ДІКу, зокрема й акторського факультету, мотивуючи це тим, що «від актора, навіть провідних ролей, не вимагається як обов'язкова передумова той високий рівень культури, без якого немислимий великий режисер чи сценарист» [9]. До того ж неможливо перевірити акторський талант в умовах вузу, відірваного від виробництва. А от кращі театральні актори вийшли з театральних студій і технікумів при театрах, «де вони виховувалися у виробничій атмосфері й мали можливість систематично виробничо перевіритися» [9].

Тут явний натяк на перенесення процесу виховання кіноакторів зі стін кіноінституту на кіновиробництво. Власне, автор публікації цього й не приховував, зауважуючи, що театральна «система, перероблена стосовно до умов кінематографії, повинна бути нами засвоєна», а «при найбільших кінокомбінатах (можливо навіть при окремих х[удожньо]-в[иробничих] о[б'єднаннях]) повинні бути створені акторські майстерні,

де поряд із загальнохудожніми і загальнокінематографічними дисциплінами (приблизно в обсязі художнього технікуму) повинні бути серйозно поставлені спеціально акторські дисципліни, побудовані в тісному й постійному зв'язку з виробничою практикою» [9].

А от щодо операторів, то тут, на думку М. Лебедева, не варто вносити яких-небудь кардинальних змін: «Практика засвідчила, що профіль оператора здебільшого вкладається в систему вузівської освіти, і що діківці, які закінчили операторський факультет, доволі добре освоюють виробництво» [9]. Необхідно лише підвищити вимоги до вступників (щоб вони були «готовими фотографами», «приймати тільки з серйозними знаннями предметів фізико-математичного циклу»).

25 жовтня 1934 року наказом по Головному управлінню кінофотопромисловості при РНК СРСР Московський ДІК перетворено на Вищий державний інститут кінематографії типу галузевої академії [10, с. 293]. Академічний статус ВДІКу давав можливість поліпшити фінансування, матеріально-технічне забезпечення, оплату праці викладачів тощо.

Реорганізація полягала в розформуванні акторського факультету з передачею функцій виховання кіноакторів безпосередньо на виробництво, збереженні інститутського статусу операторського факультету та перетворенні режисерського і сценарного факультетів на «надвузівські» (типу академічних).

На академічні факультети приймали осіб з вищою освітою, певним практичним досвідом за отриманим фахом та які виявили відповідні здібності. Також на цих факультетах зменшувалися терміни навчання до двох років і набиралося значно менше слухачів.

Перший набір на режисерський факультет типу академії ВДІКу відбувся на початку 1935 року (прийнято 15 осіб); другий набір на режисерський та перший набір на сценарний академічні факультети проходили в січні 1936 року [8, с. 360].

Загалом факультети типу академії проіснували до 1937–1938 навчального року, коли прийом до них було припинено через те, що вони не виправдали покладених на них сподівань. У 1938 році відбулася чергова реорганізація: згідно з наказом Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР від 9 серпня 1938 року ВДІК перетворено на звичайний вищий навчальний заклад із трьома факультетами: операторським, сценарним, режисерським і художнім; інститут з «Вищого» перейменовано на «Всесоюзний».

Аналогічні процеси, але з іншими наслідками, проходили й у Київському ДІКу. Наприклад, проект постанови Раднаркому СРСР ще від 1934 року передбачав зосередити підготовку творчих працівників (режисерів і операторів) у стінах Московського ДІКу. За республіками мала залишатися підготовка лише господарських і технічних кадрів середньої кваліфікації [24, с. 193].

У 1934 році було закрито режисерський (старшим курсам режисерського факультету дали змогу закінчити навчання в кіноінституті; випуск режисерів відбувся в 1935 році [23, с. 36]), сценарний та акторський факультети Київського ДІКу. Роком раніше така сама доля спіткала фотохімічний факультет [22, с. 59]. Формально Київський ДІК проіснував до 1939 року, коли відповідно до дозволу Економради при РНК СРСР від 3 лютого його перейменували у Київський інститут кіноінженерів [19, с. 335]. А ще роком раніше наказом Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР від 9 серпня 1938 року ліквідовано останній творчий факультет – операторський [12].

Водночас керівники вітчизняної кінематографії намагалися хоча б частково компенсувати ці втрати за рахунок зміни форми підготовки режисерських і акторських кадрів. Так, у другій половині 1930-х років академічну систему змінила студійна освіта на виробництві. Однак на відміну від Росії, де процес реорганізації освіти мав більш-менш планомірний характер, в Україні такої плановості й конкретики дуже бракувало.

Наприклад, у вересні 1934 року газета «Комсомолец України» повідомляла про створення на Київській кінофабриці режисерської лабораторії з однорічним терміном навчання [16].

Невдовзі, орієнтуючись на ВДІК, у складі якого було утворено режисерський факультет типу академії, аналогічний крок зробили і в Україні. 16 червня в московській газеті «Кино» з'явилося оголошення про прийом до Вищих кінорежисерських курсів при Київському ДІКу [21]. Однак далі оголошень справа не просунулася – курси так і не було створено [20].

Єдиною навчальною структурою, що постала на руїнах зруйнованого режисерського факультету Київського кіноінституту, стала режисерська лабораторія, де намагався виховувати кадри О. Довженко. Саме намагався, адже постійна його зайнятість, спочатку на фільмі «Аероград», потім на «Щорсі», спричинилася до того, що заняття відбувалися рідко, а відтак навчальний процес не мав системного характеру. У результаті маємо скромний внесок її вихованців у кіномистецтво.

Прихильником студійної освіти був насамперед керівник радянської кінематографії Б. Шумяцький. Під час виступу на VIII Всесоюзній виробничій нараді щодо плану художньої кінематографії в 1937 році він вкотре віддав перевагу студійній системі підготовки кіноакторів, порівняно зі шкільною (інститутською) [15].

Аби якимось чином компенсувати розформований акторський факультет при Київській кінофабриці/кіностудії впродовж 1930-х років були створені акторські кіношколи. Не зупиняючись на аналізі їхньої роботи, зауважимо, що внаслідок низки причин їхнім випускникам також не вдалося посісти помітного місця в українському кіно.

Підсумовуючи результати державної політики в галузі підготовки кадрів для українського кінематографа, необхідно виокремити два кардинально відмінні етапи. Упродовж першого (1930–1933) етапу відбувалася активна розбудова кіноосвітніх установ. На другому етапі (з 1934 року і до кінця 1930-х років) розпочався процес згортання системи кіноосвітніх закладів, насамперед розформування вищого навчального кінозакладу – Київського ДІКу, що негативно позначилося на українському кіноосвітньому процесі.

Загалом досвід реорганізації кіноосвіти в другій половині 1930-х років вдалими назвати не можна. Якщо в Росії незабаром усе повернулося на вихідні позиції, то в Україні зробити цього не вдалося: академічна система підготовки кадрів була знищена, а студійна так і не вкоренилася.

Пропонована публікація, безперечно, не претендує на вичерпність. Серед перспективних напрямів наукових досліджень назвемо докладніше вивчення процесу реорганізації системи підготовки режисерських та акторських кадрів.

1. Безручко О. В. Педагогічний метод О. П. Довженка : навч. посіб. / Олександр Безручко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2008. – 208 с.
2. Всеукраїнська виробнича кінонарада : Резолюція на доповідь про основні моменти п'ятирічного плану розвитку української кінопромисловості // Кіно. – 1928. – № 12.
3. Галевич В. Жовтень 1933 року / В. Галевич // Кіно. – 1929. – № 19.
4. Галевич В. Як за п'ятиліткою ростуть наші кадри? / В. Галевич // Кіно. – 1930. – № 7.
5. Гудзь Г. ГИК перестраивается / Г. Гудзь // Кино. – М., 1933. – 4 февраля.
6. Жукова А. Альма-матер українських кінематографістів / Алла Жукова // Кіно-Театр. – 2000. – № 6. – С. 25–26.
7. Кузнецова Е. Киновуз или академия / Е. Кузнецова // Кино. – М., 1934. – 28 мая.
8. Лебедев Н. От школы к вузу / Н. А. Лебедев // К истории ВГИКа. – М. : ВГИК, 2000. – Кн. I. (1919–1934). Документы. Пресса. Воспоминания. Исследования. – С. 350–360.
9. Лебедев Н. Сценарист, актер, оператор: Обсуждаем реорганизацию ГИК / Н. Лебедев // Кино. – М., 1934. – 10 июня.
10. Летопись российского кино. 1930–1945 / рук. проекта В. И. Фомин ; сост. П. А. Багров, Г. Н. Бородин, В. Е. Вишневицкий и др. – М. : Материк, 2007. – 848 с.

11. Миславский В. Кино в Украине (1896–1921). Факты. Фильмы. Имена / Владимир Миславский. – Х. : Торгсин, 2005. – 576 с.
  12. О реорганизации факультетов ВГИК : Приказ Комитета по делам кинематографии при СНК СССР № 298 от 9 августа 1938 г. // Бюллетень Комитета по делам кинематографии. – 1938. – № 3–4. – С. 7.
  13. Про реорганізацію Народного комісаріату освіти УСРР : Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 13 серпня 1930 р. // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-Селянського Уряду України. – 1930. – Відділ перший. – № 19. – Арт. 183.
  14. Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості : Постанова РНК СРСР від 13 лютого 1930 р. // Збірник законів та наказів Робітничо-Селянського Уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – Відділ перший. – 1930. – № 15 [18 березня]. – Арт. 165.
  15. Продолжение выступления Б. З. Шумяцкого на VIII Всесоюзном производственном совещании по плану художественной кинематографии на 1937 г. // Кино. – М., 1937. – 29 января.
  16. Режисерська лабораторія : [Ред. ст.] // Комсомолец України. – 1934. – 24 вересня.
  17. Росляк Р. В. Кіноосвіта в Україні (перша третина ХХ століття) : навч. посіб. / Роман Росляк. – К. : ПП «ЕКМО», 2006. – 226 с.
  18. Слободян В. Р. Актор і кіно: Становлення акторського мистецтва в українському радянському кіно / В. Р. Слободян. – К. : Наукова думка, 1975. – 136 с.
  19. Советская кинематография : систематизированный сборник законодательных постановлений ведомственных приказов и инструкций / сост. А. Е. Коссовский. – М. : Госкиноиздат, 1940. – 417 с.
  20. Творчі кадри української кінематографії : [Ред. ст.] // Літературна газета. – К., 1935. – 29 вересня.
  21. Украинский институт кинематографии объявляет набор на Высшие кинорежиссерские курсы // Кино. – М., 1935. – 16 июня.
  22. Учебные заведения кинематографии : справочник. – М. : Госкиноиздат, 1939. – 208 с.
  23. Хміль Д. Вища кіноосвіта на Україні / Д. Хміль // Радянське кіно. – 1935. – № 1/2 [серпень–вересень].
- Архівні матеріали**
24. РГАЛИ. – Ф. 2456, оп. 1, спр. 113.
  25. ЦДАВОВУ. – Ф. 1, оп. 6, спр. 41.
  26. ЦДАВОВУ. – Ф. 166, оп. 6, спр. 9025.
  27. ЦДАВОВУ. – Ф. 1238, оп. 1, спр. 174.
  28. ЦДАВОВУ. – Ф. 1238, оп. 1, спр. 199.

#### Список сокращений

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

ЦДАВОВУ – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України

#### SUMMARY

The Ukrainian cinema rapidly developed in the second half of the 1920s; however, the intensity of the cinema educational process was much slower. The existing educational institutions were unable to ensure the increasing demands. The situation required to be resolved as soon as possible.

The scanty efficiency of personnel policy has proved to be especially conspicuous in connection with construction of the Kyiv film studio, which has failed to provide with the appropriate number of experts. Hence, the need for fundamental reform of the process of training became apparent.

However, the discussion on the question has lasted for several seasons (from the late 1920s to early 1930s). For example, in 1928, training issues were considered by the Ukrainian Film Production Conference. There has been proposed the establishing of a special artistic institution of higher education to train the cinema workers of higher qualification. It was all about directors, writers, cameramen.

The process of training of personnel was substantially affected by the processes of centralization of the film industry, which occurred throughout the Soviet Union. In the early 1930s, the All-Ukrainian Photo/Film Administration (VUFKU) lost its autonomy and was subordinated to the All-USSR Photo/Film Association. This has resulted in a considerable weakening of the Ukrainian public policy in field of training of personnel.

Despite the mentioned negative aspects the cinema educational process in the early 1930s was quite intensive. At that time, there was the creation of the Kyiv State Institute of Cinematography, the Kyiv Film/Photo Technical Secondary School, Odesa Cinema Technical Secondary School of Fine Mechanics, courses for writers, preparatory courses for projectionists, and schools of industrial apprenticeship. The training of scientific manpower began as well. The established system of educational institutions assured the complex training of personnel for the Ukrainian cinema.

The main event was the creation of the Kyiv State Institute of Cinematography in 1930. It was composed of the artistic and technical departments. The Artistic Department included divisions training the screenwriters, directors, cameramen and actors. The Technical Department consisted of the divisions of cinetechnics and photochemistry.

In 1934, another stage of reforms of the process of training the personnel in the Soviet Union started. First of all, it had to do with higher education.

In late 1934, the Moscow State Institute of Cinematography was reorganized into the Higher State Institute of Cinematography of a branch academy type. As a result of reorganization there has been closed down the division training the actors (the functions of training the actors were passed straight to process of production). The division training the cameramen has been kept. The divisions training the directors and screenwriters have been converted into academic units. People with higher education, some practical experience gained by profession and revealing appropriate faculties have been admitted to the academic departments. Also the apprenticeship at these departments has been reduced to two years.

Owing to reforms the Kyiv Film Institute has suffered the irreparable losses. In 1933, the division of photochemistry was closed, in 1934 – the departments training the directors, screenwriters and actors. In 1939, the Kyiv Film Institute was renamed the Kyiv Institute of Motion-Picture Engineers.

Thus, in the late 1930s, the higher cinema education was abolished in Ukraine. The attempts to replace it by training the personnel in the process of production were ineffective.

**Keywords:** public policy, cinema education, institute, technical secondary school.

*Дар'я Золоєва*  
(Київ)

## ЕСТЕТИКА АБСУРДУ ЯК ЕЛЕМЕНТ КІНОСВІТУ КІРИ МУРАТОВОЇ

Видатний український режисер Кіра Муратова за більш ніж сорок років кар'єри створила власний кіносвіт. У статті розглядаються елементи абсурду як характерна особливість її творчої естетики.

**Ключові слова:** абсурд, філософія абсурду, Кіра Муратова.

Выдающийся украинский режиссер Кира Муратова за более чем сорок лет карьеры создала собственный киномир. В статье рассматриваются элементы абсурда как характерная особенность её творческой эстетики.

**Ключевые слова:** абсурд, философия абсурда, Кира Муратова.

For more than forty years of her career, the outstanding Ukrainian director Kira Muratova has created her own real cinema world. The article investigates the elements of absurd as a characteristic of her creative aesthetics.

**Keywords:** absurd, absurdist philosophy, Kira Muratova.

Кіра Муратова, безсумнівно, уже давно закріпила за собою право називатися однією з найяскравіших постатей українського кінематографа.

Її стрічки утворюють особливий світ, власний часопростір, в якому діють специфічні закони Муратової. І важливим елементом цього кіносвіту є естетика абсурду, зокрема в розумінні філософії абсурду Альбера Камю та театру абсурду.

В есе «Міф про Сізіфа» Камю закладає основи своєї філософії, у центрі якої він ставить фігуру абсурдної людини, відповідно в мистецькій площині – абсурдного героя.

Цей беззаперечно трагічний образ несе в собі головну ідею філософії абсурду: прагнення віднайти сенс життя стикається з розумінням відсутності будь-якого сенсу.

Основні постулати філософії абсурду – тотальну самотність, відчай, неможливість комунікації – взяли за основу своєї творчості драматурги театру абсурду, такі як Ежен Йонеско, Семюель Беккет, Жан Жене і Артюр Адамов.

Досліджуючи елементи естетики абсурду в творчості Кіри Муратової, важливо звертати увагу не лише на філософію Камю, а й на явище драматургії абсурду.

Як зазначає Мартін Есслін, хоч образні системи творчості Камю і драматургів театру абсурду є близькими, вони різняться за формою. Якщо філософи-екзистенціалісти «представляють своє відчуття ірраціональності людського становища у вигляді дуже чітко й логічно побудованих міркувань, то театр абсурду прагне висловити своє відчуття безглуздості становища людини і неадекватності раціонального підходу відкритою відмовою від раціональних засобів і дискурсивного мислення. У той час як Сартр чи Камю висловлюють новий зміст у старій конвенції, театр абсурду йде на крок далі у спробі досягти єдності між його основними положеннями і формою, в якій вони виражені» [1, с. 24].

У творчості Муратової так само простежується не лише вплив основних засад філософії абсурду на загальну ідею, а і їх втілення в формальному плані шляхом трансформації традиційних засобів кіномови.

Муратова вже з першого самостійного фільму, «Короткі зустрічі» (1967), задає основну тенденцію своєї творчості – вона створює власний кіносвіт, кінопростір, в якому діють її правила. У «Коротких зустрічах» неквапливий плин життя героїні пронизаний її внутрішніми монологами, її самотністю.

Самотність узагалі стає лейтмотивом перших стрічок Муратової. І тут можна говорити про екзистенціальну самотність її персонажів – відчуття безмісцевості всіх життєвих подій.

Валентина з «Коротких зустрічей» хоч і чесно виконує всі свої обов'язки й відповідально ставиться до роботи, та все ж, видається, страждає на втому від цієї діяльності, від нездатності змінити бодай щось у своєму житті.

Це відчуття статичності, незмінності, марності всіх прагнень простежується і в наступному фільмі-диалогії – «Тривалі проводи» (1971). Бачимо той самий, що й у «Коротких зустрічах», ліричний, сумний настрій, і історію про звичайних, пересічних людей та їхні глибоко індивідуальні, внутрішні проблеми. На передній план виступають не соціальні, колективні переживання людини як частини суспільства, а насамперед особисті, душевні. Самотня жінка переживає втрату контролю над дитиною, яка була смыслом її життя. Ці переживання поєднуються з передчуттям старості, страхом самотності.

Статичність лишається ознакою ситуації, в якій перебувають герої. Переїзд до батька зостається лише мрією, утопією, яку неможливо здійснити. І хоч невідомо, чи змінилася б доля хлопця з переїздом, для нього залишитися з матір'ю хоч і комфортніше рішення, але тупикове. Свобода лишається недосяжною.

Усе це дозволяє стверджувати про потяг до позицій екзистенціальної філософії в перших фільмах Муратової, і про присутність певних елементів філософії абсурдизму Камю зокрема.

Як зазначає І. Зубавіна, маючи на увазі під «міською прозою» в тому числі творчість Муратової: «...фільми напрямку “міська проза”, спираючись на міцне теоретичне підґрунтя сучасних філософських течій, наочно продемонстрували тенденцію до поглиблення почуття самотності у сучасної людини. Орієнтація цих творів на екзистенціальні проблеми особистості сприяла створенню вітчизняної кіномоделі “міфу абсурдної людини”» [2, с. 39].

Третій фільм Муратової – «Пізнаючи білий світ» (1979) завершує ліричну лінію, започатковану в перших двох стрічках. Після нього почнеться період більш похмурих екзистенційних драм. Фільм, що розповідає про зародження кохання між героїчним водієм і штукатурницею з промовистим іменем Любов, витриманий у легкому і тонкому настрої, трохи фантастичному, де штукатурниці постають перед глядачем майже німфами. Муратова демонструє талант перетворювати сіру буденність на високе мистецтво, вона вміє бачити і показувати красу в звичайних повсякденних речах.

О. Мусієнко відзначає це на прикладі «Коротких зустрічей»: «Із надзвичайною точною, не лише мистецькою, а напевне і жіночою інтуїцією Муратова відчула, що прекрасним, сповненим своїх драм може бути й те життя, яке протікає за вікнами звичайної п'ятиповерхової “хрущоби”. А занурене воно насамперед у щоденний побут, у світ буденних речей, серед яких минають наші дні. Ці речі Муратова вміє побачити і надати їм раптової поетичності і незвичайності, як ті три помаранчі на тарілці, одну з яких забере хатня робітниця, покидаючи з розбитим серцем дім своїх хазяїв» [3, с. 211].

Елементи абсурду тут виявляються головним чином у комедійному ключі – легка іронія, з якою режисер дивиться на світ, поєднання ніби несумісних образів створює особливий нереальний відтінок дії.

Усе полотно фільму просякнуте почуттям кохання, ніжного, ліричного, ніби й недоречного серед хаотичного побуту. Таке традиційне дійство, як комсомольське весілля, де має виступити Люба з промовою, перетворюється на потаємну містерію з закоханими парами, що кружляють у сутінках.

Хоча тема, здавалося б, відповідає законам соцреалізму – нове будівництво, комсомольська відданість труду, жінка-трудівниця в центрі, та при цьому режисер явно іронізує над ситуацією: молоді дівчата, які поїхали на будівництво, ніби для того, щоб виконати свій обов'язок перед суспільством, у телефонній розмові з рідними сором'язливо кажуть, що тут багато хлопців, на яких вони сподівалися.

З особливою силою звучить мотив відчуження і втрати комунікації в стрічках «Серед сірого каміння» (1983) та «Зміна долі» (1987).

В екранізації повісті Володимира Короленка «У поганому товаристві» – стрічки «Серед сірого каміння» – панує похмурий, сповнений відчаю і суму настрій. Екзистенційну кризу через втрату дружини переживає батько головного героя, що призводить до його віддалення від сина.

Ті самі мотиви характерні для «Зміни долі» – екранізації оповідання Сомерсета Моєма «Записка», у центрі якої – історія розпаду подружжя через зраду і злочин жінки.

У «Зміні долі» вже не вперше, але яскравіше, ніж у попередніх фільмах, виявляється тяжіння Муратової до високої міри умовності, театральності, у певному розумінні – клоунади саме стосовно форми. Коли Марія сидить у в'язниці, охоронці ставляться до неї з повагою і приводять їй інших ув'язнених, які влаштовують виступ, аби розважити її. Один їсть склянку, другий показує комічні вправи для м'язів обличчя, третій виконує картярські фокуси.

У «Зміні долі» також стає особливо помітним характерний для Муратової прийом повтору фраз, створення з тексту ритмічної субстанції, що поступово втрачає зміст.

Певним чином переламним моментом у творчості Муратової, який особливо цікавить нас у ракурсі даного дослідження, став «Астенічний синдром» (1989). Радянська

імперія стоїть на межі краху, суспільство зазнає докорінних змін. Частково це можна вважати передумовою створення такого радикального, суворого і безжального фільму, хоча, звичайно, інтерпретувати його лише як соціально-політичну критику було б занадто обмежено.

Як і в будь-яку переламну епоху, мистецтво прагне змін, щоб відобразити новий світ, адже не завжди для цього підходять старі методи.

Цей перелам у творчості Муратової не можна розглядати як раптову зміну, певні ознаки цієї трансформації з'являлися вже в попередніх фільмах режисера, однак тут вони отримали розвиток і значно посилюються.

Якщо в попередніх фільмах естетика абсурду реалізовувалася переважно в площині змісту, загального настрою, лише частково торкаючись формальних виявів, то в подальшій творчості режисера вона панує над усім простором стрічки.

«Астенічний синдром» складається з двох частин – першої, чорно-білої, і другої, кольорової, яка слугує обрамленням першої. Цей прийом розбивання фільму на окремі історії буде ще не раз використаний Муратовою («Три історії», «Чеховські мотиви», «Два в одному»). Перша історія розповідає про страждання жінки, яка тільки-но поховала чоловіка. Від перших кадрів на кладовищі створюється потойбічна атмосфера, увага зміщується зі світу живих на світ мертвих. Численні зображення людей на надгробках, їхні мовчазні погляди перетікають у фотографії з мертвим чоловіком, які розбирає героїня. Занурившись у свою трагедію, жінка відмежовується від життя, від оточення. Ця тема проходить через усю першу частину стрічки: героїня звільняється з роботи, замикається у власному відчаї. Символічна сцена подорожі в трамваї – жінка сідає на кінцевій, розштовхуючи людей, що виходять, і їде в порожньому вагоні до початку маршруту, де знову відбувається зіткнення з агресивною людською масою.

Однак потім виявляється, що ця перша історія – лише фільм, який подивився, точніше прослав, головний герой другої частини. Варто зупинитися на вирішальній моменту переходу від першої до другої історії. Закінчується на екрані фільм, у залі спалахує світло, і ведучий кіновечора намагається затримати публіку, щоб познайомити глядачів з головною героїнею та обговорити переглянуте. Проте аудиторія швидко розбігається, буквально тікає, не зважаючи на заклики використати унікальну можливість знайомства з кінодіячами. При цьому ведучий згадує серед творців «справжнього кіно» імена Германа, Сокурова, Муратової. Утім, його не слухають, у залі зчиняється бійка і люди кидаються до виходу. Муратова дає чітку оцінку ставлення пересічного глядача до «складного кінематографа», не спрямованого виключно на те, щоб розважати, і до своїх фільмів зокрема. Один з глядачів, ідучи з залу, каже: «Нащо таке кіно про сумне? Мені і без того недобре. Я на службі втомився, я розважитись хочу, музику послухати. А тут...». І в цей момент знову чути голос ведучого, який надзвичайно доречно, ніби продовжуючи фразу глядача, каже: «А тут кіно, яке примушує думати».

Отже, герой другої історії з'являється на екрані сплячим. Він шкільний учитель і його хвороба дала назву фільму – в нього астенічний синдром – підвищена втомлюваність, виснажливність, нестабільність настрою, розлади сну. Чоловік раптово засинає в непередбачуваних місцях.

Тут зустрічаємо характерне для абсурду змішування комічного і трагічного. Людина, що раптово впадає в сон у метро, на засіданні, під час бійки – такий сюжет міг би зустрітись і в комедіях Чапліна. Але в Муратової, подібно до драматургів театру абсурду, нісенітниця, безглузді ситуації застосовані для передачі трагічності буття. Коли вчитель засинає в метро, потік людей буквально переступає через нього, лишаючи безпорадну людину лежати на підлозі. Знову, як і в першій частині, звучить мотив відчуження, роз'єднаності. Проте якщо жінка в першій частині відмежовувалася сама, через трагедію втрати, яку можна було пережити тільки наодинці з собою, то у випадку з учителем немає такого свідомого відходу від реальності. Його ізоляція породжується втомою, слабкістю, і ця слабкість стосується не лише його –

втомлений весь світ, байдужість заволодіває всіма людьми, викликаючи відчуження. І знову звертаємося до паралелей з театром абсурду – світ Муратової страждає від неможливості комунікації. Криза мови, її знецінення передаються в недоречних фразах, які ще й багато разів повторюються, доки остаточно не втрачають зміст. Узагалі цей прийом повторів і втрати сенсу слів стане характерним для творчості Муратової в «постастенічний» період.

Головний герой не є жертвою бездушного світу – він так само байдужий, як і інші. У його вуста вкладаються жорсткі слова про жах байдужості і про ненависть, але він не відділяє себе від цих почуттів, а радше діагностує їх у собі, як і в решті людей. Те, що він упадає в сон, сприймається як бажання сховатися, загорнутися в свою оболонку. Як і в першій частині, тут також виявляється потяг до смерті, але вже не через втечу від душевного болю, а через усеперемагаючу апатію, нечутливість і відразу до навколишнього світу.

Окремою сюжетною лінією режисер підводить розповідь до найбільш важливого моменту в стрічці – сцени в шкрудерні. Тут жорстокість від байдужості сягає свого апогею. У той же час це точка надії, адже зворушливе бажання жінок будь-якою ціною врятувати від смерті собак повертає віру в милосердя і співчуття.

Фінал другої частини перегукується з епізодом з першої. Подібно до поїздки в порожньому трамваї, головний герой закінчує свою подорож у фільмі, заснувши в вагоні метро. Це стає символом граничної самотності – порожній вагон, в якому вимкнено світло, везе в темряву тунелю чоловіка, що розкинувся на підлозі і його сон подібний до смерті.

Як не дивно, перший фільм Муратової після розпаду СРСР звертається до естетики провідного радянського стилю – соцреалізму. Але, звичайно ж, у пародійному розумінні.

У «Чутливому міліціонері» є всі ознаки трохи божевільного світу Муратової: постійні повтори фраз, не зовсім адекватна поведінка персонажів, незважаючи на загалом радісний настрій, у просторі фільму проглядає якийсь злам, викривлення реальності.

Наступна стрічка – «Захоплення» 1994 року легка і світла, але тут Муратова відходить від вимог сюжету. Це скоріше замальовка з життя кількох людей, і серед них навіть важко виділити головного героя. Це не історія, а поліфонія історій різних персонажів, які переплітаються, взаємодіють і обриваються. Сюжет розпадається на окремі міні-історії, і часом сюжетні лінії губляться, фінали лишаються відкритими. Дія поступово перетікає від місця до місця, від персонажа до персонажа.

Окремо потрібно згадати образ Ренати Литвинової, яка виконала роль медсестри. Вона існує ніби окремо від інших персонажів, сама по собі, паралельно. Присутня і в лікарні, і на іподромі, але її розповіді рідко слухають, а вона не особливо дослухається тих, хто її оточує. Литвинова виголошує експресивні монологи власного авторства, розповідає страшнуваті історії, і при цьому не вибивається з полотна фільму, а органічно його доповнює. Їй властива певна зорієнтованість на теми, пов'язані зі смертю. Зокрема, у такому абсурдному ключі сприймається її згадка про свою подругу Риту Готьє.

У «Захопленнях» Муратова вже остаточно переходить від діалогу до монологу. Якщо в «Чутливому міліціонері» персонажі хоча б виголошували монологи, орієнтуючись на конкретного співбесідника, то в «Захопленнях» їм у принципі байдуже, хто їх слухає, і чи слухає взагалі.

Втрата важливості слова та його змісту перетворює ці монологи на красиві але беззмістовні шматки тексту, що існують ніби поза основною дією фільму. Таким чином, світ Муратової зсувається все більше в бік естетики абсурду, з її беззмістовністю, порушенням логіки, розривом комунікації і замкнутими на собі персонажами.

Естетика абсурду, пов'язана зі смертю, яскраво виявляється в стрічці «Три історії» (1997).

Муратова зображує людей, доведених до крайнощів, у парадоксальних ситуаціях, доведених до максимуму, так що вони набувають абсурдного забарвлення у розумінні філософії Камю.

Перекинування шаблонних тем – патологічний суб'єкт, що виявляється поетом, вигнаним у потойбічний простір котельної, інтелігент-убивця в комуналці, стосунки матері і покинутої нею дочки та спілкування старого й дитини – нібито мелодраматичні, але завершуються неодмінним жорстоким убивством. Смерть убачається тут саме тією точкою викривлення звичної реальності, зміщенням у бік абсурду.

Стрічка торкається екзистенційних питань протистояння життя і смерті, абсурдності буття. Муратова у своїй звичній манері населяє кінопростір специфічними героями, які виявляють нетипові й неочікувані реакції на і без того незвичні події, їхній поведінці притаманна незв'язність, непослідовність, абсурдність.

Нарешті, згадаємо стрічку «Два в одному» (2007). Обидві історії у фільмі пов'язані театром, і театральність панує над ними. Усе перевертається з ніг на голову, навіть смерть сприймається умовною – артист вішається на сцені, у костюмі та гримі. Смерть знижено, знято з п'єдесталу трагічності, зведено до абсурду. Ледь не комічною видається метушня навколо тіла – хтось згадує, що померлий винен йому грошей, хтось скаржиться, що той обрав невдале місце й час, аби покінчити з собою, хтось узагалі бідкається, що актор додумався повіситись у костюмі. А тон цьому безладу задає перший же працівник, який, помітивши мертвого, краде в нього перстень.

Проте спектакль має відбутися, і починається підготовка до нього, при цьому до почуття жалю до мертвого додається роздратування через незручності, які він створює.

Тут Муратова переходить до другої історії, що вже розігрується на сцені. У центрі оповіді – старіючий «Казанова» у виконанні Богдана Ступки, який маніакально прагне знайти жінку свого життя.

Від театральності за сюжетом, що притаманна першій частині стрічки, Муратова переходить до стилізованої театральності в другій. Хоч поступово ознаки сценічного дійства зникають, і новорічна історія сластолюбця відбувається вже не в умовних декораціях, за самим духом історії, за підкоренням пафосній ідеї пошуку «жінки всього життя» «кращим коханцем усіх часів» угадується відрив від реального світу в бік театральної умовності.

Уміння Муратової подавати буденні речі в незвичному, іноді піднесеному тоні в «Два в одному» створює атмосферу комічного абсурду. Так, на роль «жінки його життя», рокової красуні обрано примітивну дівчину, яка так не романтично працює водієм трамвая.

Характерний для абсурдного переверот знову відбувається, коли поступово ролі змінюються, і деспот, що нібито заманив до себе двох дівчат, перетворюється на жертву, підкорену владі жінки. Особливо яскраво це передано в сцені втечі Аліси. Героя Ступки, який до цього уособлював хазяїна, тепер висміяно в білому халаті, як нещасного П'єро, персонажа комедії дель арте, що постійно отримує ляпаси, на вулиці в новорічну ніч, з кухонним ножом, переможенного старістю, не здатного догнати жінку своєї мрії.

Завершується фільм фантазмагоричною, сповненою естетики абсурду сценою, коли Аліса їде в кабіні трамвая, везучи на кінцеву зупинку втомлених дідів морозів, їсть украдену в старого червону ікру і розмовляє з ним по телефону, заливаючись веселим сміхом у відповідь на зізнання в коханні.

За понад півстоліття роботи в кінематографі Кіра Муратова створила власний, неповторний кіносвіт. Творчість Муратової неодноразово аналізували українські й зарубіжні кінознавці, проте окремо естетика абсурду в ній майже не висвітлювалася. Дослідження доробку мисткині саме в такому ракурсі доповнить і розширить наше розуміння її унікального стилю.

1. *Esslin M.* The theatre of the absurd / M. Esslin. – Knopf Doubleday Publishing Group, 2004.
2. *Зубавіна І.* Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / І. Б. Зубавіна. – К. : Фенікс, 2007.
3. *Мусієнко О.* Українське кіно: тексти і контекст / О. Мусієнко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2009.

### SUMMARY

It is obvious that the outstanding Ukrainian film director Kira Muratova has preserved a right to be called one of the most colorful figures of the Ukrainian cinema. For more than forty years of her career, she has created her own cinema world. The important element of this world is the aesthetics of the absurd, particularly in interpretation of Albert Camus philosophy of the absurd and the theatre of the absurd.

Albert Camus puts a figure of the absurd man at the center of his philosophy, and accordingly, the absurd character – in the artistic plane. This definitely tragic character carries the main idea of the philosophy of the absurd: the desire for finding a purport of life collides with the understanding of lack of all the meanings.

The article investigates the elements of the absurd as a characteristic of Kira Muratova's creative aesthetics. Researching the elements of absurdist aesthetics in the works of Kira Muratova, the author adverts not only to the philosophy of Camus, but also to the phenomenon of the absurdist drama.

The basic tenets of the philosophy of the absurd – total loneliness, frustration, impossibility of communication – has been taken as the basis of their works by such absurd theatre dramatists as Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, and Arthur Adamov. But they, unlike the existentialist writers, realized these tenets in the formal plane, breaking down the classic narrative structure.

In the films of Muratova, it is also traced not only the influence of the basic principles of the absurdist philosophy on the general idea, but also their implementation in the formal plane by way of transforming the traditional means of cinema language.

Muratova's works are characterized by motifs of loneliness and alienation which is discernible beginning with her earliest films, where the characters endure the existential loneliness and feeling of the futility of life.

Later on the works of the director commenced to demonstrate attraction to the high conventionality, theatricality, in a sense, even to clownery in their formal expressions. If in the early films, the aesthetics of the absurd is realized mainly in the plane of content and general feeling, partly concerning to formal expressions, then in the subsequent works of Muratova, it reigns over all the space of movie.

One of the important elements of Kira Muratova's cinema is a device of repeating the phrases and creating the rhythmic substance out of the text, which gradually loses its meaning. The loss of importance of words, the meaning of words, turns the soliloquies of the characters into the beautiful but meaningless passages of text as if they exist outside the main action of the film. Thus, Muratova's cinema world moves more and more towards the aesthetics of the absurd, with its inanity, violation of logic, communication breakdown and withdrawn characters.

**Keywords:** absurd, absurdist philosophy, Kira Muratova.

Олена Дмитрик  
(Київ)

## ФАНТОМНІ ВІДЧУТТЯ: ГАПТИЧНА ЕСТЕТИКА КІНЕМАТОГРАФА ВІДЛИГИ

У статті запропоновано концепцію «гаптичної естетики» на позначення практики афективного чуттєвого сприйняття та вираження просторово-часової організації фільму. Проаналізовано особливості гаптичної естетики в кінематографі відлиги (на матеріалі фільмів «Людина іде за сонцем» та «Каток і скрипка»).

**Ключові слова:** гаптичність, кінематограф відлиги, темпоральність, Калік, Тарковський.

Данная статья предлагает концепцию «гаптической эстетики» для обозначения практики аффективного осязательного восприятия и выражения пространственно-временной организации фильма. Исследование анализирует особенности проявлений гаптической эстетики в кинематографе оттепели (на материале фильмов «Человек идёт за солнцем», «Каток и скрипка»).

**Ключевые слова:** гаптичность, кинематограф оттепели, темпоральность, Калик, Тарковский.

The paper offers the *haptic aesthetics* concept for designating the practice of affective haptic perception and expression of film's spatial and temporal organization. The research explores the special aspects of the haptic aesthetics' manifestations in the Thaw Cinema (by the examples of *Man Follows the Sun* and *The Steamroller and the Violin* films).

**Keywords:** hapticity, Thaw Cinema, temporality, Kalik, Tarkovskyi.

Останні десятиліття були позначені доволі інтенсивним розвитком досліджень тілесності кінодосвіду, які є частиною так званого «афективного» (або «матеріального» чи «тілесного») повороту в дослідженнях культури [17]. Основні тенденції в дослідженнях афективного повороту визначають таким чином: «Ставлячи під сумнів загальноприйняті опозиції між емоцією та розумом, дискурсом і афектом, ці ключові тренди сучасної соціальної та культурної теорії дослідили та реконфігурували політичні та етичні (зло)вживання емоцій; складні відносини між владою, суб'єктивністю та емоцією; місце емоції, афекту, сентиментів та сентиментальності в політичному та теоретизуванні політичного; афективний вимір нормативного; афективність як умову уможливлення суб'єктивності; і емоційне та афективне інвестування в соціальні норми як засадничий режим суб'єктивності» [15].

Поширеними маркерами сучасних теорій кіно є звернення до так званої «гаптичної візуальності» у кінодосвіді: серед ключових праць на цю тему можна назвати роботи Л. Маркс [21] та Дж. Баркер [16]. Метою нашого дослідження є аналіз феномену гаптичної естетики та особливостей її функціонування і проявів у радянському кінематографі відлиги. Актуальність теми дослідження визначається як активним використанням гаптичної візуальності сучасними вітчизняними кінорежисерами, так і браком теорії та недостатнім осмисленням звернення до гаптичного досвіду в історичній перспективі.

Новизна обраної теми підсилюється тим, що дослідження, які використовують концепцію гаптичної візуальності в аналізі радянського кінематографа, є нечисельними: серед основних можна назвати роботи Е. Віддіс [12] та Л. Кагановської [6]. Ці роботи переважно фокусуються на кінематографі авангарду, що пов'язано з особливостями радянського кінематографа та його розвитку. Водночас недостатньо уваги приділяється кінематографу відлиги. На нашу думку, саме увага до гаптичного дозволяє краще зрозуміти, як певні типи досвідів та емоцій створювалися і використовувалися в кіно відлиги.

Поняття «гаптичного» (від гр. *haptesthai* – торкатися, хапати) є й досі спірним у теорії мистецтва та кіно. Починаючи з А. Хільдебранда, котрий доводив, що око

функціонує як орган зору й дотику водночас [16, с. 54], взаємозв'язок сенсорного та візуального у сприйнятті мистецтва (а пізніше, кіно) описувався в різних, часто протилежних категоріях. Однак термін «гаптична візуальність», упроваджений Л. Маркс, сьогодні набув неабиякої популярності. У своїх дослідженнях Маркс продовжує традицію, розпочату мистецтвознавцем А. Ріглем: вивчаючи єгипетське мистецтво, Рігль приписував гаптичні властивості певним типам зображень, які уникають перспективи та створюють режим так званого «близького бачення» [24]. Застосовуючи теорію Рігля до досліджень кіно, Маркс стверджує, що в гаптичній візуальності «очі функціонують як органи дотику» [21, с. 162]. Дослідниця зазначає, що «гаптичне сприйняття визначається в психології переважно як комбінація тактильних, кінестетичних і пропріоцептивних функцій, як спосіб, у який ми відчуваємо дотик і на поверхні, і всередині наших тіл» [21, с. 162].

Дж. Баркер, використовуючи поняття «гаптичної візуальності», запропонувала ширший термін «кінематографічної тактильності». Ця тактильність, на її думку, не обмежується гаптичною візуальністю. Баркер наводить три рівні взаємодії глядачів і фільму: шкіра – м'язи – нутроці. Вона означає феномен гаптичної візуальності як «шкіру» фільму (екстероцепція), водночас досліджуючи інші прояви сприйняття й вираження кінематографа – пропріоцептивний («мускулатура» фільму, досліджувана через моделі «рукостискання» та «переслідування») та вісцеральний («нутроці» фільму, невидимі структури, які забезпечують його життєдіяльність) [16].

Наша теоретична позиція ґрунтується на обох вищезазначених підходах, проте водночас і на потребі в точнішому (проте відкритому) «парасольковому» терміні. Таким чином, пропонується термін «гаптична естетика» для позначення практики афективного гаптичного сприйняття та вираження просторово-часової організації фільму. Кінематографічне сприйняття змінюється паралельно з трансформацією кінематографа – а отже, практика гаптичної естетики теж трансформується, тому використання та прояви гаптичної естетики завжди історично і культурно зумовлені, різноманітні і змінні. Проте можливо визначити три рівні, на яких гаптична естетика може функціонувати в кіно:

1. Гаптична візуальність. Маркс відрізняє гаптичну візуальність від оптичної. Під оптичною візуальністю розуміємо «бачення речей з дистанції, достатньої для того, щоб сприймати їх як виражені форми» [20, с. 80]. Гаптичні зображення порушують відношення фігури і тла, тому в гаптичній візуальності очі не сприймають об'єкти в кадрі як окремі форми, а радше торкаються їх, ковзаючи поверхнею екрана. Розмиті зображення, м'який фокус, зображення, яким бракує перспективи або в яких фактура відіграє важливу роль, можуть вважатися гаптичними, оскільки вони потребують активної аудиторії, що взаємодіє з екраном.

2. Кінестетика та пропріоцепція фільму. Кінестетика фільму стосується руху тіла, а пропріоцепція – його положення в просторі. І кінестетика, і пропріоцепція залучають не лише очі, а все тіло, яке функціонує та реагує як орган дотику. Наприклад, різкий наїзд камери, який ніби втягує в кадр, створює відчуття руху, породжуючи рефлекторну кінестетичну відповідь у м'язовій системі глядача. Подібно до цього, неочікуваний кут камери чи її рух може викликати відчуття запаморочення, дезорієнтує аудиторію.

3. Темпоральність фільму. Темпоральність фільму відповідає положенню тіла глядача чи глядачки в часі й уможливорює внутрішні соматичні відчуття часової організації фільму. Як гаптичне відчуття є «філогенетично первинним відчуттям людини, що віддзеркалює єдину просторово-часову властивість – рух» [4, с. 24], так і кінематограф «філогенетично» не може вважатися «зображенням, до якого додали рух»: рух як поєднання простору й часу є невід'ємною властивістю кіно. Під час перегляду фільму досить важко свідомо ідентифікувати його внутрішню, темпоральну структуру, – проте її можливо відчути фізично як певний постійний ритм або його різку зміну, «точковий» шок (використовуючи термінологію Б. Массумі [23]). Відповідно,

відчуття темпоральності фільму видається дуже схожим на гаптичне відчуття дотику, однак це дотик, який відчувається «зсередини» тіла.

Одним із завдань радянського кінематографа – з початку існування СРСР як держави – було виховання: передусім виховання чуттів та почуттів глядацької аудиторії. Створення нової радянської людини означало «створення нового антропологічного типу та зміну органів і культури чуттів усього населення» [2, с. 18], і кінематограф відіграв важливу роль у цьому проекті. Це означало конструювання зразкової емоційної парадигми «радянського громадянина», чії відчуття, враження та емоції були б відмінними від буржуа [5]. Кінематограф часів Сталіна був менше орієнтований на експерименти з чуттєвим досвідом, проте важливість прищеплення «ідеологічно правильних» емоцій через кіно визнавалася: «Недостатньо набути соціальний і політичний потенціал, він має бути закріплений в емоції, в емоційній звичці, тобто у смаку» [11, с. 19].

Починаючи з 1950-х, державна підтримка створила сприятливі умови для розвитку радянського кіно. М'якший ідеологічний клімат кінця 1950-х – початку 1960-х та часткове зниження рівня цензури дозволили молодим режисерам і режисеркам відійти від жорстких рамок соцреалізму. Кіно відлиги було експериментальним, поетичним, трагікомічним, гротескним. Є. Марголіт так описав зміни, що відбуваються в стилістиці кіно в цей період: «Дедалі більше значне смислове навантаження припадає в кіно відлиги на образотворчий ряд. Принципово подовжується кадр: образ створюється тепер насамперед за рахунок накопичення деталей, що виявляють внутрішню конфліктність зображення. Не менш принциповим виявляється й рух камери, під час якого – протягом одного кадру – кілька разів змінюється точка зору на предмет. Щільність фактури предмета підкреслена до гіпертрофованості, різко зростає експресивність форми» [8, с. 396].

Кіно відлиги стає більш «чутливим», і цей поворот мав декілька причин. Перш за все «повернення до ленінських норм», проголошене на XX з'їзді Комуністичної партії (1956) супроводжувалося реабілітацією радянського авангарду 1920-х. Увага до фактури об'єкта, що відігравала вагомий роль у фільмах авангарду, знову набула важливості в кінематографічній естетиці 1960-х. По-друге, естетика фільмів європейських «нових хвиль», що стали доступними в 1950-х та 1960-х, не тільки стала «ковтком свободи» для радянської аудиторії [13], а й мала значний вплив на режисуру [14]. По-третє, чутливість кіно відлиги була значною мірою спровокована ширшою дискусією навколо «щирості» в літературі та кіномистецтві. Під щирістю мали на увазі відкинення формальних кліше та звернення до тем та конфліктів реального, повсякденного життя [10]. Щирість у кіно створювалася за допомогою сюжетів і жанрів, що легітимізували звичайне повсякденне життя та особисті емоції: Дж. Вулл у вступі до своєї праці наголошує на тому, що за відлиги змінилися і наративні, і стилістичні аспекти фільмотворення: «Майже незмінні персонажі-лідери пізнього сталінського кіно поступилися місцем амбівалентним героям та героїням, котрі помиляються й спантеличуються; схематичні чорне й біле зливалися, часто досить буквально, у сіре» [26].

Хоча хрущовський період припадає на 1953–1964 роки, кінематографічна відлига виходить за межі цього періоду [18]. На противагу сталінському кінематографу, фільми відлиги звертаються до відчуттів індивідуума: «Справжнім мотивом кіно відлиги було визрівання особистого всередині колективу» [8, с. 458]. Зосереджене на чутливості та в тілесному досвіді особистості, наголошуючи на щирості як кінематографічному принципі, кіно відлиги все ж функціонувало в рамках радянського дискурсу виховання чуттів та почуттів. Варто не забувати, що воно все ще мало виховувати маси, показуючи правильні моделі поведінки. Ця парадоксальна ситуація була лаконічно означена Дж. Граффі «Фільми періоду відлиги ... позначені сильним бажанням показати життя таким, яким воно є і водночас навчити, як його треба проживати» [19, с. 219]. Завдання цієї статті – розглянути взаємозв'язок і конфлікти між прагненням емоційної щирості, показу «життя, яким воно є» та прагненням ви-

ховання чуттів та емоцій, які співіснували у фільмах відлиги, а саме – в їх гаптичній естетиці.

П. Вайль і А. Геніс так описують атмосферу 1960-х: «Після багаторічного застою у свідомості країни відбувся сильний зсув, і зсув спричинив рух. З'їхало зі звичних місць усе – думки, критерії, вірування – і люди ...» [3, с. 127]. Відлига принесла також зсув у часі: ера комунізму, що «насталася» в СРСР 1961 року, змістила майбутнє в теперішнє й навпаки. Звісно, ілюзорне щасливе теперішнє-майбутнє стало темою та предметом рефлексії «ілюзіону» – кінематографа. Водночас проголошене на початку відлиги гасло повернення до ленінських норм означало повернення до можливості експериментів у мистецтві. Створення кіно, відмінного від сталінського «великого стилю», потребувало реформи засобів вираження та змін у кіносприйнятті й естетиці кіно.

Ранні 1960-ті були періодом «не до кінця зрозумілого захоплення, особливої принадності якому надавало саме це відчуття недовольності» [3, с. 143]. Як зазначають Вайль і Геніс, «стиль епохи вимагав легкості, рухливості, відкритості» [3, с. 143]. Цю нову відкритість, це захоплення у фільмах найлегше було передати через сприйняття світу очима дитини. Саме досвід дитини відкривав можливість для творчих експериментів із візуальним простором фільму. Цікаво те, що ці експерименти стосувалися насамперед роботи з гаптичними якостями візуальності.

Одним із перших (і найважливіших, на нашу думку) фільмів дитячої тематики в 1960-х є «Людина йде за сонцем» М. Каліка (1961). Сюжет фільму – один день із життя маленького хлопчика, який, ідучи за сонцем, подорожує вулицями Кишинєва. Фільм насичений (можна сказати, навіть пересичений) елементами гаптичної візуальності. Прозорість, легкість нових починань передається через різноманітні образи скляних поверхонь, через кадри, у яких зображення позбавляється глибини, стає «двовимірним». На початку фільму хлопчик показує друзям зелене сонце: місто й сонце стають незнайомими, фантастичними, якщо на них дивитися крізь кольорові скельця. Подвійна експозиція робить кадр плоским, і погляд, замість проникати вглиб, торкається та ковзає його кольоровою поверхнею. Прийом сплюснення кадру шляхом накладання кількох зображень використано впродовж усього фільму: гаптичність властива численним зображенням міста й самого героя (крізь скло барабана лотереї, лобове скло вантажівки тощо). Плоский «двовимірний» кадр створюється й іншим способом, під час вертикальної зйомки з висоти, коли фігури людей зливаються з тлом. В одній зі сцен фільму фокус уваги постійно ковзає з хлопчика, який біжить по дорозі, на його плоску тінь, що біжить поруч.

«Людина йде за сонцем» створює відчуття доторку через передання не лише контактних, а й дистантних відчуттів, зокрема відчуттів тепла й холоду. Сцена з виходом сонця, що довго ховалося за хмарами, особливо показова: паралельний монтаж зображень різнобарвної води, яка б'є з фонтана, і хлопчика, який підставляє обличчя промінню, викликає тактильну пам'ять про тепло сонця та його прямі промені, що різуть очі. Водночас стрімкий наїзд камери на сонце наближає глядацьку аудиторію до об'єкта тепла. Завершення сцени особливо важливе. В. Собчак описує досвід перегляду перших кадрів фільму «Піаніно» («The Piano», 1993): «Попри мою “майже цілковиту сліпоту”, попри “нерозпізнану розмитість” і опір зображення моїм очам, мої пальці знали, на що я дивилася, – і це до об'єктивного зворотного плану, який мав помістити ці пальці в належне їм місце» [25, с. 63]. У фільмі «Людина йде за сонцем» відбувається радше віддзеркалення такого досвіду: попередні плани готують аудиторію до останнього – погляду на сонце крізь вії, відчуття якого імітується кінометодами.

Ключова (змістовно та естетично) сцена фільму «Людина йде за сонцем» – сон хлопчика. У ній наявні різні прояви гаптичної візуальності: сцена «похорону» соняшника показана як згори, так і крізь дротяні фігури людей, що сприяє змішанню переднього й заднього планів. Накладання віддзеркалення у склі на зображення,

подвійна експозиція завершуються абстрактним калейдоскопом, перетворюючись на скляну лотерею, блискучі фантики якої згодом відіграють роль дефектів плівки, що ковзають по екрану. На думку Маркс, «гаптичні зображення захоплюють тілесний зв'язок з екраном ще до того моменту, коли форма зображень і нарративні ходи втягують аудиторію» [22, с. 17]. Ковзання між переднім і заднім планами, між оптичною та гаптичною візуальністю, абстрактність зображень Каліка сприяють саме такому донаративному сприйняттю фільму.

Якщо гаптична візуальність, яка має викликати пам'ять відчуттів шкіри, оперує на рівні простору зображуваного, пропріоцепція фільму, що звертається до кінестетичної та пропріоцептивної пам'яті тіла, переважно пов'язана з рухом. Фільм «Людина йде за сонцем» цілковито підкорений руху: біг хлопчика вперед тягне глядачів за собою. Проте рух по колу (що символізує рух Землі довкола своєї осі) теж представлений у різноманітних варіаціях: скажімо, у сцені з мотоциклістом в атракціоні постійний круговий рух камери викликає рефлексорне запаморочення. Водночас пропріоцептивні відчуття фільму загалом – це радість оволодіння власними м'язами та контролю над тілом.

У той час, коли тактильні відчуття дають нам відчуття існування, а м'язові – усвідомлення себе (латинський корінь *proprio* означає «свій», «власний») через відчуття існування руху власного тіла в просторі, вісцеральні відчуття (циклічні процеси – серцевий ритм, дихання, метаболізм та ін.) дають змогу усвідомити темпоральну тяглість існування. «Людина йде за сонцем» є, мабуть, унікальним зразком фільму, який точно імітує життєвий ритм людини: він структурований так, що біг і відпочинок весь час чергуються; так само чергується діяльність маленького героя з прийомами їжі. Хлопчик, котрий жваво біжить зранку, втомлюється під вечір: його біг змінюється на ритмічну ходу вдень, просто ходу ввечері та сон уночі. Якщо простежити тривалість кожної нової сцени-історії, то на початку фільму такі сцени тривають близько двох-трьох хвилин, проте вже з середини фільму їхня тривалість зростає – сцени похорону й танцю на стадіоні тривають близько чотирьох хвилин, а сон хлопчика – усі п'ять хвилин. Фільм «утомлюється» ближче до фіналу, додаючи гаптично-чуттєвий рівень до смислового навантаження.

Мусимо зауважити, що «Людина йде за сонцем» не є винятком у виборі саме гаптичної естетики для передання виміру відчуттів. Аналіз ще одного фільму, в якому представлено дитячий досвід, – дипломної роботи Андрія Тарковського «Каток і скрипка» (1960) – свідчить, що в ньому теж активно використовується гаптична візуальність, кінестетика та пропріоцепція.

Гаптична візуальність, як і в попередньому фільмі, передається через сплюснення кадру. Варто згадати вуличну сцену з множинними віддзеркаленнями або сцену зі скрипкою, яку хочуть пошкодити маленькі хулігани: піднесеність музичного об'єкта передається через подвоєне зображення скрипки. Тому сприймається вона в режимі близького бачення – погляд не може повністю охопити (і в такий спосіб знецінити) об'єкт. Тарковський застосовує і зйомку згори: це остання, найбільш вражаюча сцена, де перспектива майже втрачається в застиглому кадрі, а погляд вільно ковзає по екрану від і до катка, що рухається за межі кадру.

Розфокусованість зображення, м'який фокус, монтажні переходи-напливи, а також рухи камери вздовж об'єктів – теж елементи гаптичної візуальності, наявної у фільмі. Гаптична візуальність, що виражає приємний дотик, часто проявляється в кадрах із рухливими відблисками сонця. Сонячні відблиски від води бачимо на обличчі хлопчика у фільмі «Людина йде за сонцем», коли він чекає на появу сонця, сидячи біля фонтана. Відблиски заповнюють простір і в сцені обіду Саші та Сергія у стрічці «Каток і скрипка», притягуючи погляд до свого плавного руху. Досвід наданого нам пам'яттю доосмисленого знання, проаналізований на матеріалі попереднього фільму, проявляється і в стрічці Тарковського: під час захопленої гри Саші на уроці камера робить плавний перехід від його обличчя, і в розфокусованому зображенні сьайливого

об'єкта ми розпізнаємо склянку води (це знання підтверджує стрімке наведення фокуса, коли вчителька, обриваючи гаптичну насолоду, окликає «фантазерів» – хлопчика та глядачів).

Окрім екстрацептивного рівня вираження та сприйняття фільму, у ньому наявний і пропріоцептивний рівень. Найяскравіше його показано в сцені руйнування старого будинку. Це найбільш насичена рухом сцена. Рухається куля – гиря екскаватора, що руйнує будинок. Міметують цей хаотичний рух герої, хаотично переміщуючись у натовпі спостерігачів руйнування. Водночас рухається й сама камера, проте її ракурс не є ні суб'єктивним поглядом когось із героїв, ні об'єктивним поглядом, що спостерігає за сценою збоку. Це той неможливий ракурс, який виявляє нам так зване «оптичне несвідоме» (термін, запропонований В. Беньяміном [1]), – «погляд» самої кулі, що рухається. Не в змозі ані дистанціюватися від хаотичного руху, ані ідентифікуватися з ним, аудиторія покликана відчутти коротку хвилину запаморочення, яка втілеснює кінодосвід.

Якщо у фільмі «Людина йде за сонцем» послідовність і тривалість фаз усе ж визначаються розвитком фабули, фільми Тарковського мають складніший ритмічний малюнок. Дж. Баркер стверджує, що Тарковському вдалося створити цілісне тіло фільму, видиміше, ніж загалом у наративному кіно [16, с. 10]. Теорія самого режисера про створення фільму як «ліплення з часу» допомагає зрозуміти особливості гаптичної темпоральності в роботах Тарковського. На думку Девіда Менарда, «ритм – ядро поетичного фільму. Але ідея Тарковського, що стосується ритму, на противагу Ейзенштейну, – це кінематографічний ритм як певний рух усередині структури фільму, а не часова послідовність кадрів. Отже, головна особливість поетичного фільму – процес ліплення з часу на противагу монтажу атракціонів Ейзенштейна. ... Для Ейзенштейна фільм був “нарізкою” кадрів, коли для Тарковського це потік часу, що визначає методіку роботи над фільмом. Тому час у фільмі має бути чимось більш значущим та істинним, має виходити за межі подій на екрані та в даному кадрі, ставати об'єктом безпосереднього сприйняття, а не просто тимчасовими рамками конкретного епізоду» [9]. Другим важливим концептом Тарковського є поняття «тиску часу» (time-pressure), аналогічне «серцево-судинному пульсу, що робить життєздатними всі кадри фільму, насичуючи їх необхідним для існування “киснем” і створюючи сповнену сенсу форму фільму» [9].

Цікавим прикладом такої взаємодії є сцена обіду героїв фільму «Каток і скрипка»: загальна атмосфера спокою раз у раз порушується короткими кадрами-сплесками. Це кидає в калюжу камінці дівчина – колега Сергія. Камінці, які несуть досить слабе наративне навантаження, безсумнівно, мають велике значення в організації ритмічної побудови сцени як протиставлення кадрів із різними «тисками часу». Ще більше значення вони мають, якщо розглянути темпоральну тяглість усього фільму. Мрійливих гаптичних сцен (які за своєю візуальністю випадають із реальності) у фільмі п'ять: вулична сцена з віддзеркаленнями, замріяність-гра Саші на уроці, чарівна сила скрипки в руках маленьких хуліганів, кульмінація гри Саші перед Сергієм та остання сцена фільму – фантазія Саші. Усі ці сцени короткі: перші три тривають по півтори хвилини, четверта – близько 30 секунд, остання – хвилину. Проміжки між сценами становлять, відповідно, три хвилини (до першої сцени), шість хвилин (до другої) та близько 12 хвилин між рештою сцен. Така періодичність створює гаптично-оптичний ритм фільму, відчутний для глядачів. Що ж до кадрів з камінцями в калюжі, то вони виникають несподівано, їхній темп зашвидкий для загального темпу фільму і до того ж «аритмічний»: проміжки між ними з початку сцени становлять від чотирьох хвилин до шести секунд. Так фільм ніби хворобливо здригається кілька разів, раптово як для свого спокійного ритму, так і для аудиторії. Це підкреслюється й протиставленням «тепло – холод» (сонячні відблиски – краплі води).

Як бачимо, в обох стрічках використано різні елементи гаптичної естетики: від зовнішнього «шкірного» рівня гаптичної візуальності до внутрішнього рівня темпу,

ритму та часової тяглості фільму. Саме за допомогою гаптичного можна «уявити не-уявлюване» – те, що ми не здатні побачити на власні очі. Гаптична естетика у фільмах Каліка й Тарковського створює особливі інтерсуб'єктивні стосунки сприйняття, вона наближає глядачів до втрачених (і тому далеких) тілесних спогадів. Проте варто дослідити детальніше, якою є функція гаптичної естетики в цих фільмах.

На нашу думку, проаналізовані фільми оптимістично зображують відновлення, проте в них же прихований травматичний досвід війни. «Людина йде за сонцем» – гімн майбутньому, здоровому повноцінному юному тілу, яке гаптично відчувається і проявляється на рівнях простору, руху та часу фільму. Та водночас це травматичний погляд назад, у минуле. В одній зі сцен це погляд хлопчика на чистильника взуття, який втратив ноги на війні. Цей погляд триває лише кілька секунд, проте сцена ставить важливе питання: чи не є всі відчуття, пережиті глядачами та глядачками, лише фантомними відчуттями наявності втрачених ніг?

У фільмі «Каток і скрипка» про тему війни згадується нібито побіжно, випадково. Лише кількома реченнями стверджується, що Сергій був на війні. Проте приховані травми виявляються саме в суперечності темпоральності стрічки. За першим сплеском – порушенням спокійного ритму фільму – одразу постає питання Саші про досвід війни. Раптове конвульсійне здригання тіла фільму, що випереджає запитання та порушує «анестезійний кінодосвід», – це фантомний біль, якому, здавалося б, не має бути місця у стрічці.

Таким чином, ми дослідили генезу феномену гаптичної візуальності, окреслили основні риси теоретизації гаптичного в кіно та запропонували термін гаптичної естетики для позначення практики афективного гаптичного сприйняття та вираження просторово-часової організації фільму. Ми дослідили засоби і функції гаптичної естетики через аналіз двох фільмів відлиги, що виражають дитячий досвід («Людина йде за сонцем» та «Каток і скрипка»). Якщо до засобів вираження можна віднести гаптичну візуальність, пропріоцепцію та темпоральність, то функції гаптичної естетики в цих фільмах полягають в афективному вираженні захвату та піднесеності, які можна віднести і до зміни політичної доби, а також у вираженні травматичності спогадів про війну та репресії. Саме осмислення гаптичного досвіду як травматичного є важливим для подальшої розробки теорії. Перспективною також можна вважати подальшу розробку зіставлення аналізу гаптичної темпоральності в роботах Тарковського та його теоретизування кіно як «ліплення з часу».

Кінематограф можна порівняти з беньямінівським ангелом історії: вітер історії несе його в майбутнє, а його погляд звернений у минуле. Радянські фільми 1960-х є чудовим утіленням цієї метафори. «Говорячи вві сні» (за висловом З. Кракауера [7]), «під» нарративом, а часто й попри нарратив, вони виражають болісну тілесну реакцію на колективні травми. Ця реакція різна в кожному окремому випадку: від фантомних відчуттів до фантомного болю, від катартичного проживання травми до її анестетичного забування. Проте саме завдяки цим механізмам, зверненню до гаптичної естетики та пам'яті тіла війна й репресії поступово вписуються в історію, минуле, даючи майбутньому можливість розпочатися.

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под ред. Ю. А. Здороваго – М. : Медиум, 1996. – 240 с.
2. *Булгакова О.* Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств / О. Булгакова. – М. : НЛО, 2010. – 320 с.
3. *Вайль П.* 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – М., 1996. – 180 с.
4. *Васильева Н. В.* Пять видов чувств – миф или реальность? / Под ред. А. А. Крылова // Ананьевские чтения-99. Тезисы научно-практической конференции. – С.Пб., 1999. – С. 23–24.
5. *Гращенкова И.* Воспитание чувств: О сценарии и фильме «Ухабы» / И. Гращенкова // Из истории кино. – 1974. – № 9(87). – С. 6–16.

6. Кагановская Л. Материальность звука: кино касания Эсфири Шуб [Электронный ресурс] / Л. Кагановская // НЛО. – 2013. – № 120. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/k4-pr.html>.
7. Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 1977. – 352 с.
8. Марголит Е. Живые и мёртвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов / Е. Марголит. – С.Пб. : Сеанс, 2012. – 560 с.
9. Менард Д. Анализ теории Тарковского «давление времени» на основе философии Жюль Делёза [Электронный ресурс] / Д. Менард // Восток. – 2005. – № 11/12. – Режим доступа: [http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1010.htm](http://www.situation.ru/app/j_art_1010.htm).
10. Померанцев В. Об искренности в литературе / В. Померанцев // Новый мир. – 1953. – № 12. – С. 218–245.
11. Третьяков С. Перевоплощение одной фильма / С. Третьяков // Литературная газета. – 1929. – С. 19.
12. Уиддис Э. Фактура: поверхность и глубина в кинодекорационном искусстве раннего советского кино / Э. Уиддис // Киноведческие записки. – 2012. – № 99. – С. 35–59.
13. Фрумкина Р. Без наркоза [Электронный ресурс] / Р. Фрумкина // НЛО. – 2009. – № 100. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/fr17-pr.html>.
14. Шемякин А. Чужая родня // Кинематограф оттепели. Книга первая / Сост. В. Трояновский. – М., 1996. – С. 238–261.
15. Athanasiou A. Towards a New Epistemology: The «Affective Turn» / A. Athanasiou, P. Hantzaroula, & K. Yannakopoulos // *Historein*. – 2008. – № 8. – С. 5–16.
16. Barker J. M. The tactile eye: touch and the cinematic experience / J. Barker. – Berkeley : University of California Press, 2009. – 196 с.
17. Clough P. The Affective Turn: Theorizing the Social / Clough P., Halley J. (Eds.). – Durham : Duke University Press, 2007. – 313 с.
18. Condee N. Cultural Codes of the Thaw // Nikita Khrushchev / W. Taubman, S. Khrushchev, and A. Gleason (Eds.). – London : Yale University Press, 2000. – С. 160–177.
19. Graffy J. «But Where is Your Happiness, Alevtina Ivanovna?»: New Debates about Happiness in the Soviet Films of 1956 // Petrified Utopia: Happiness Soviet Style / M. Balina & E. Dobrenko (Eds.). – London : Anthem Press, 2011. – 334 с.
20. Marks L. Haptic Visuality: Touching with the Eyes / L. Marks // *Framework : The Finnish Art Review*. – 2004 . – № 2. – С. 78–84.
21. Marks L. The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses / L. Marks. – Durham : Duke University Press, 2000. – 298 с.
22. Marks L. Touch: sensuous theory and multisensory media / L. Marks. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002. – 259 с.
23. Massumi B. Parables for the virtual: movement, affect, sensation / B. Massumi. – Durham : Duke University Press, 2002. – 328 с.
24. Riegl A. Late Roman art industry / A. Riegl. – Roma, 1985. – 262 с.
25. Sobchack V. Carnal thoughts: embodiment and moving image culture / V. Sobchack. – Berkeley : University of California Press, 2004. – 340 с.
26. Woll J. Real Images. Soviet Cinema and the Thaw / J. Woll. – London : I. B. Tauris and Co Ltd, 2000. – 267 с.

## SUMMARY

The address to *haptic visuality* in cinema experience can be said to be a wide-spread marker of the modern film theories. The *haptic visuality* concept was offered by L. Marks and theorized as an expression in visual representation which is associated with the sensory experience: in haptic visuality, eyes function as the tactile organs. Nevertheless, in our opinion, the conceptual framework of the theories of haptic experience is still insufficiently developed in modern film theories. The number of substantial studies of haptic visuality and the haptic in cinema is quite low. In Ukraine, this scientific problem has not in-depth analysis yet.

This research offers the *haptic aesthetics* concept for designating the practice of affective haptic perception and expression of film's spatial and temporal organization. The article

explores the special aspects of the haptic aesthetics' manifestations in the Soviet Thaw Cinema, which can be considered to be *terra incognita* for international researchers. The aim of the research is to analyze the phenomenon of haptic aesthetics and peculiarities of its functioning and manifestations in the Soviet Thaw Cinema.

The study of the functions and manifestations of haptic aesthetics is carried out through the analysis of two Thaw films: *Man Follows the Sun* (M. Kalik, 1961) and *The Steamroller and the Violin* (A. Tarkovskyi, 1960). The address to children's experience is a characteristic of both films. The analysis demonstrates that haptic aesthetics is manifested in both films on different levels: haptic visuality, proprioception, kinesthetics, and temporality of film. The haptic aesthetics in the films of Kalik and Tarkovskyi creates the peculiar intersubjective relations of perception; it brings the audience nearer to their bodily memories. These memories, apparently, include delight with one's control over one's body and feeling of energy and movement, which were also inherent in the ideological discourse of the early Thaw. At the same time, however, the analysis of the films' temporality permits us to suppose that haptic aesthetics in these films functions not only for the affective expression of rapture and uplifting, but also for the expression of the traumatic memories about the war and repressions. Tarkovskyi's concepts of *sculpting from time* and *time pressure* are employed for the analysis of haptic temporality in his work, which is one of the perspective directions of the research's future development.

**Keywords:** hapticity, Thaw Cinema, temporality, Kalik, Tarkovskyi.

**Софія Триколенко**  
(Київ)

## УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ КОСТЮМ В УМОВАХ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Український народний костюм на театральній сцені повинен мати максимально виразне, драматургічно виправдане смислове навантаження. Це спонукає художників до пошуку стилізації, узагальнення, метафоризації крою, орнаментального оформлення. Сучасні матеріали дають можливість створювати для вистав не досконало ідентичні історичним зразкам сучасні репліки, а радше образ вбрання певного регіону, характерний для визначеної історичної доби й соціального становища персонажа. На прикладах робіт художниць Наталії Кучері та Людмили Нагорної розглянуто два принципово різні підходи до передачі на театральній сцені українського народного костюма – стилізовано-метафоричний, еkleктизований, та використання справжніх антикварних предметів одягу в постановках.

**Ключові слова:** сценографія, театральний костюм, стилізація, метафоризація.

Украинский народный костюм на театральной сцене должен иметь максимально выразительную, драматургически оправданую смысловую нагрузку. Это побуждает художников к поиску стилизации, обобщения, метафоризации кроя, орнаментального оформления. Современные материалы позволяют создавать для представлений не совершенно идентичные историческим образцам современные реплики, а скорее образ наряда данного региона, характерный для определенной исторической эпохи и социального положения персонажа. На примерах работ художниц Наталии Кучери и Людмилы Нагорной рассматриваются два принципиально различных подхода к передаче на театральной сцене украинского народного костюма – стилизовано-метафорический, еkleктизованный, и использование подлинных антикварных предметов одежды в постановках.

**Ключевые слова:** сценография, театральный костюм, стилизация, метафоризация.

The Ukrainian folk costume should have the most expressive and dramatically justified meaning on the theatrical stage. This circumstance prompts the artists to search for stylization, generalization, metaphorization of cut, ornamental mounting. The modern materials make us possible to create modern replicas for performances which are not consummately identical to historical examples, but rather the images of attire which is typical of a certain region and characteristic of a specific historical era and social status of character. Setting the examples of work of two artists – Nataliya Kucheria and Liudmyla Nahorna, the author considers two fundamentally different approaches to rendering Ukrainian folk costume on the theatrical stage: stylized and metaphorical, eclecticized. Another one is use of authentic antique pieces of clothing while staging.

**Keywords:** theatre set design, theatrical costume, stylization, metaphorization.

«Створення театрального костюма є важливою складовою майбутнього спектаклю – саме костюми підкреслюють індивідуальність персонажів, їхнє місце в загальній картині вистави. Сценічний костюм та грим і як елементи матеріальної культури, і як кольорова пляма (кольорове вирішення) безпосередньо стосуються загального сценографічного вирішення» [6, с. 60].

Костюми можуть бути як самостійними, так і продовжувати загальну лінію вирішення декорацій. Їхній зовнішній вигляд має залежати від режисерського задуму й трактування сюжету: чи є проблема, поставлена в режисерській розробці драматичного твору, позачасовою й позатериторіальною, і чи можна її передати з використанням умовного середовища та осучаснених або зовсім сучасних костюмів; чи обрано стилізований хід: і костюми, і декорації мають відповідати історичній добі та певній території. В обох випадках перед художником постає важливе завдання – не допустити невідповідності та недорозробленості сценографічної ідеї: якщо обрано хід дисонансу костюмів та декорацій і вони мають протиставлятися (наприклад, сучасні за характерами та ідеями персонажі перебувають у різних давніх епохах або ж, навпаки, у сучасному світі опинилися персонажі старомодні за поглядами чи такі, які є втіленням носіїв забутих нині моральних норм), то в такому вирішенні цілком виправданим буде протиставлення декорацій і костюмів, їх показова дисгармонія й невідповідність. Проте тоді художник мусить чітко провести лінію загального образу всього вбрання й атрибутики, розробити характерні для певних персонажів костюми, які гармонійно виглядатимуть у сукупності. У жодному разі позачасовий персонаж не повинен бути у виставі поодиноким, якщо це не обумовлено режисерським рішенням і драматичним твором. Сучасні матеріали дають широкий простір для фантазії, тож гармонійний підбір до характерів персонажів костюмів продуманих форм з певних матеріалів допоможе створити неповторні образи героїв вистави.

Під час обрання художником і режисером реалістичного вирішення костюмів слід добре дослідити зображувану в драматичному творі епоху й країну: політичні й соціальні особливості суспільного устрою, технічний розвиток, наявність певних матеріалів, моду й економічне становище персонажів.

«Костюми кожної епохи – витвори мистецтва, бо людина завжди осмислює себе як деякий художній образ, що відповідає її естетиці. На зміну силуету костюма впливає соціальна структура суспільства, наявність певних тканин чи поява нових, прагнення до змін, що породжує і змінює моду... У давні часи мода, та відповідно костюм, змінювалися дуже повільно; поступово цей процес пришвидшувався, і нині мода змінюється майже щорічно» [1, с. 14].

Українські народні костюми самі по собі є надзвичайним сакральним елементом українського побуту, і їх значущість, чарівність, неповторність необхідно продемонструвати глядачам, враховуючи особливості сценічного простору. Одяг населення України розвивався й удосконалювався протягом багатьох століть. У народному костюмі відбилися спільність походження та історичної долі східного слов'янства, взаємовпливи з культурами інших народів. Історія одягу населення України спадково пов'язана з традиціями Київської Русі. Саме тоді почали активно проявлятися регіональні відмін-

ності, закладені ще за часів общинно-племінного ладу [3, с. 94]. Локальні особливості українського народного одягу найкраще відображають побут, традиції, фольклор, технічний розвиток та наявність певних матеріалів у тому чи іншому регіоні.

Однак часто не вигідно використовувати справжнє старовинне вбрання, тому театральні костюми виготовляють із сучасних матеріалів, які ефектно виглядають на сцені та сприймаються з далекої відстані. Художники з костюма, яким необхідно створювати сценічний український національний одяг, використовують традиційні елементи: крій, ткани полотно, орнаменти, фасони головних уборів, прикраси та ін. Водночас допускається гіперболізація, загострення уваги на певних особливостях, заміна кольорів на більш відповідні загальному колориту вистави й заданому режимом характеру персонажа.

У виставі Національної опери України «Наталка Полтавка» в постановці народного артиста України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Анатолія Солов'яненка обрано реалістичний декораційний хід. Сценографію до цієї вистави розробив народний художник України Михайло Риндзак. Правдоподібність відтворення українського села в постановці дещо нагадує народну картинку – наївність, певний примітивізм і поетичність простого селянського побуту. Традиційні мальовані декорації, характерні для сьогоденних вистав Національної опери України, викликають асоціацію з виставами кінця XIX – початку XX ст. Якщо драматичні театри, починаючи з другої половини XX ст. й донині, зазвичай обирають умовніші, символічніші вирішення, то оперні театри України стоять на столітніх традиціях.

Костюми були створені художником Національної опери України Наталією Кучерею. Для її творчості характерна значна стилізація, узагальнення, метафори. Вона акцентує увагу глядачів на образах персонажів, використовуючи водночас регіональні особливості українського народного одягу.

Н. Кучеря у своїх костюмах до опери «Наталка Полтавка» зберегла автентичність структури народного вбрання Полтавщини, але значною мірою пристосувала його для сприйняття з далекої відстані, та використала у дизайні сучасні матеріали – тканини, мережива, тасьму, великі намистини. Домоткані тканини й полотна замінені на гобеленові фабричні, замість складних вишивок на тканини накладені мережива й тасьма. Завдяки цьому костюм стає більш видовищним, сприймається на відстані. Блискуча парча, яку за часів написання Іваном Котляревським «Наталки Полтавки» не носили українські селяни, зі сцени виглядає ефектно й чудово доповнює загальний образ персонажа. Підбір орнаментів є характерним не стільки для історичної доби та визначеного регіону, скільки для кожного персонажа: одяг Наталки оздоблено досить традиційними орнаментами, запозиченими з українських весільних рушників – для шитва сорочок та інших предметів одягу такі орнаменти не характерні. Однак тут і художник з костюма, і глядач радше орієнтуються на образ Наталки, ніж на історичну достовірність вбрання: молода закохана дівчина, яка мріє про родинне щастя – звідси й орнаменти дерева життя, улюблений та найсимволічніший мотив весільних рушників. Колірна гама також характерна для молодіжного вбрання – білий і червоний кольори є домінуючими, наявні також вкраплення золотистих відтінків, натомість характерний для безпосередньо побутового одягу чорний колір майже відсутній. Чоловічі костюми стриманіші, щоправда, їхня кольорова гама також не дуже традиційна: коричневі, сині кольори, але оздоблення виконане здебільшого яскравою тасьмою з візерунками. Особливістю вбрання до цієї вистави є й певне перебільшення в одязі та головних уборах: крупні, масштабні орнаменти, значна кількість декору, ускладнений крій. Це повністю виправдано загальним задумом та оперним розмахом.

Важливе місце серед театральних костюмів посідають костюми для балету. Вони мають орієнтуватися не тільки на історичну чи регіональну належність, але й на зручність та ефектність враження. У класичному балеті існують власні традиції одягу – для жінок це здебільшого пачка, яка може бути як простою й розрахованою на силуєтність сприйняття, так і розкішно оздобленою. У створенні пачок також існу-

ють свої особливості: художнє вирішення залежить від місця певного персонажа в балеті – вбрання солісток має бути ефектнішим, показовішим за одяг другорядних персонажів та кордебалету; при оздобленні пачки необхідно враховувати, чи балерина всі па виконуватиме самостійно, чи у взаємодії з партнером (у такому випадку боки не повинні бути оздоблені, бо це заважатиме підхоплювати партнерку). Окрім пачок, для жінок виготовляють сукні з легких та еластичних тканин – найкраще на сцені виглядають натуральні шовкові тканини, які немов літають навколо балерини, доповнюючи її рухи. Для чоловіків традиційним балетним костюмом є трико, верхня частина одягу може бути як обтислою, так і повітряно-легкою, залежно від задуму художника.

Особливе місце в історії українського балетного театру посідає класичний балет композитора Михайла Скорульського «Лісова пісня», уперше поставлений у Київському академічному театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка (нині – Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка) у 1946 році. Одноійменний літературний шедевр Лесі Українки перевтілений композитором у художньо самостійний музичний твір, у якому чутливо збережений і найповніше відтворений авторський всесвіт драми-феєрії. Друге хореографічне прочитання партитури М. Скорульського здійснив у київському театрі опери та балету балетмейстер В. Вронський у 1958 році. Поставлений ним балет «Лісова пісня» за сценарієм Н. Скорульської й у художньому оформленні А. Волненка давно увійшов до золотого фонду українського музичного театру, віднайшовши напрочуд гармонійний, мелодійно-проникливий, поетичний, лірико-романтичний піднесений переклад безсмертного твору Лесі Українки на мову музично-хореографічної образності [2]. Декорації, як і костюми, витримані в реалістичній манері.

У 2000 році автором чергового художнього поновлення декорацій стала Марія Левитська, народний художник України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка. Світ Мавки і світ Лукаша не мають кардинальних стилєвих відмінностей, загальний «лісовий» фон вистави змінюється завдяки перепадам освітлення, посилюючи емоційність певних епізодів. З одного боку – прекрасний світ природи, до якого належить Мавка, з другого, – потворний, брехливий та агресивний світ людей, з якого так і не зумів вирватися Лукаш. За наявності сучасних матеріалів і техніки протистояння цих світів можливо показати дуже гостро, змусивши глядачів зрозуміти, наскільки сучасною є п'єса Лесі Українки.

Для цього балету костюми розробила Н. Кучеря. Приємно відзначити, що вони, хоч і нагадують автентичні, значною мірою стилізовані та осучаснені. Сценічне вбрання поділяється на два типи – власне традиційний український одяг для другорядних персонажів, які не виконують балетні номери, та безпосередньо балетні костюми, значно адаптовані для танцю. Одяг другорядних персонажів виконано за традиційними принципами, але значно спрощено: однотонні тканини оздоблено тасьмою і простими апліквативними візерунками, використано сучасні вишиті сорочки. Костюми солістів спеціально виготовлені з легких тканин, які відповідають характерам персонажів: Мавки, волелюбної лісової істоти; Лукаша, молодого, закоханого юнака, який у своєму серці носить любов до Мавки та до природи загалом; Русалки, мінливої, непостійної істоти – духу водної стихії, часто смертельно небезпечної. Костюми лісових істот витримано у фантастичному стилі, вони не мають жодних орнаментів і не містять елементів, які б визначали їхню територіальну належність: природа вільна від кордонів і меж, а для її духів не характерно сподоблятися людям. Натомість костюм Лукаша за кроєм нагадує типове вбрання української молоді, його оздоблено тасьмою з традиційним українським орнаментом – він смертна людина, яка так і не змогла жити в гармонії з природою. Протиставлення зовнішнього вигляду лісових істот і людей загострює відчуття розриву між природою та людством, посилює протистояння волі й свободи вибору та приземленого й духовно атрофованого виживання.

Художниця Н. Кучеря створює для сцени традиційного, усталеного українського оперного театру сучасні, цікаві та драматургічно виправдані костюми, які оживляють загальний творчий колорит спектаклів.

Інший хід обирає для оформлення вистав традиційного українського репертуару народний художник України Людмила Нагорна. Створені нею костюми переважно автентичні до найменших дрібниць. Найбільшу увагу вона приділяє структурі й регіональним особливостям одягу, задіює на сцені і сучасні предмети вбрання, виготовлені за старовинними зразками, і старовинний, антикварний одяг та оздобу. Загалом для її творчості характерна історична достовірність і мінімальна стилізація. Історичність є чудовим ходом для невеликої сцени і для постановок у нетеатральних приміщеннях, але на великій сцені певні деталі одягу, важливі для образів персонажів та змальовання регіональних особливостей костюмів, губляться у просторі, не сприймаються глядачами з далекої відстані.

Художниця розробила костюми для вистави «Кайдашева сім'я» Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка. Режисер-постановник – заслужений діяч мистецтв України Петро Ільченко, режисер – народний артист України Володимир Коляда. Декорації тут вирішені реалістично – інтер'єрні та екстер'єрні середовища виконані з урахуванням дрібних побутових елементів. Образи вулиці й приміщення відтворені з фотографічною точністю. Великі розмальовані полотна задника та куліс переносять глядачів у театр ХІХ ст., характерний для оперних вистав. Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка славиться своїми модерновими постановками, основи яких заклав Данило Лідер, зокрема: «Тев'є-Тевель», «Візит старої дами» та ін. Вирішення вистави у традиціях кінця ХІХ – початку ХХ ст. видається тут дещо незвичним. «Кайдашева сім'я» витримана у стилістиці реалістично-розповідної вистави. Автором сценографії став заслужений діяч мистецтв України Андрій Александрович-Дочевський.

У цьому випадку використано автентичні костюми, зокрема старовинні вишиванки. Майже автентичний одяг повністю відповідає загальному вирішенню декорацій. Основний акцент поставлено на регіональні особливості та належність родини Кайдашів до заможного селянства, яке мало у своєму розпорядженні більший вибір тканин і оздоблення. Іван Нечуй-Левицький яскраво описує побут мешканців Семигор та довколишніх сіл, їхнє вбрання, звичаї і традиції. Він не обділив увагою ні сільські пейзажі, ні хатне убранство, ні традиційну кулінарію, ні вбрання персонажів. Також він досить докладно описав різноманіття наявних у той час матеріалів і процес виготовлення одягу: знамените протистояння Кайдашихи та Мотрі досягає кульмінації саме під час виготовлення тканини. Саме вбрання є своєрідним «паспортом» українця – за ним можна визначити його територіальну належність, родинний і соціальний стан, матеріальне становище. Не дивно, що Мотря хотіла й собі сорочку з тонкого полотна, адже вона донька багатих батьків і має право підкреслити свій достаток. Водночас Кайдашиха постійно намагалася принизити її, у тому числі й одягом:

«Вечері Кайдашиха привезла Мотрі з ярмарку хустку й матерії на спідницю. Мотря розгорнула хустку в руках. Хустка була чорна, з маленькими квіточками.

– Мабуть, хочете мене в черниці постригти, – сказала Мотря й кинула хустку на стіл. Вона глянула на матерію, набрану на спідницю; матерія була убога, темненька, з червоними краплями. Мотря навіть не розгорнула її та й одійшла од стола.

– Я знала, що тобі не вгожу. Я не знаю, хто тобі й вгодить, – сказала Кайдашиха, розсердившись, – де ж пак! Зросла в такій розкоші» [4].

Деякі деталі костюмів до вистави спеціально візуально збільшені, оскільки вони є характерними елементами одягу, декоративно виправданими. Наприклад, святкову юпку прикрашають укрупнені мальгійські вузли, або «перчики», як їх називали на Київщині [5, с. 188], – таким чином, одяг містить у своєму декорі традиційні елементи й добре сприймається здалеку. Головні убори, жіночі та чоловічі, теж мають певні перебільшення. Проте, на жаль, такі ефектні й цікаві стилізовані елементи в костюмах поодинокі, і не мають значного впливу на загальні образи персонажів.

Вистава, у якій український народний одяг постає в майже не зміненому вигляді, – «В неділю рано зілля копала...» Національного академічного драматичного театру

ім. Івана Франка. Тут використано загальновідомий сюжет багатьох народних дум і пісень про кохання і зраду, зокрема «Ой не ходи Грицю...», та думи про Марусю Чурай. До цих сюжетів зверталися класики української літератури: М. Старицький написав п'єсу з однойменною назвою, яка була поставлена його трупю, а потім трупю М. Садовського і М. Кропивницького; Ольга Кобилянська написала повість «В неділю рано зілля копала...», яка й лягла в основу франківського спектаклю. Неда Неждана здійснила сценічну обробку, перетворивши повість на п'єсу.

Дія повісті О. Кобилянської відбувається на Південній Буковині, у селі, що розташоване біля підніжжя гори Чабаниця. Згідно із задумом режисера-постановника – заслуженого діяча мистецтв України Дмитра Чирипюка, – на сцені має бути образ буковинського ландшафту, і водночас стилізований образ кількох подвір'їв, які описані у п'єсі та задіяні у виставі. Автором сценографії є також А. Александрович-Дочевський. Декорації вирішені символічно, з певною мірою реалістичності. Основними елементами є нахилені під невеликим кутом площини, верхні частини яких покриті штучною травою, а фронтальні – задекоровані під дерев'яні стіни будинків. Тлом вистави слугує великий екран, на який проєктуються певні зображення (водоспад, хмари). Завдяки перепадам освітлення та проєкціям у глядачів виникає враження зміни часу доби й пори року.

Костюми теж виконані з урахуванням регіональних особливостей – загальна структура одягу, вишивки, головні убори, прикраси. Для чоловічого одягу Буковини характерний білий колір і чорна вишивка, з додаванням незначної кількості інших кольорів. В оздобленні використано багато металічних елементів – застібки, пластинки, пряжки, заклепки. Жіночий одяг різноманітніший за кольорами й декором: тут, як і в інших регіонах України, у вишивках на сорочках молодих дівчат домінує червоний колір, у старших жінок, як і в чоловіків, – чорний. Плахти виготовлені зі строкатого тканого полотна, кольори знову ж таки залежать від віку персонажів. Весільне вбрання синьоюкої Настки витримане в повній відповідності з історичними зразками: вінок зі штучних квітів з довгими стрічками, пишно оздоблена червоними орнаментами сорочка, неабияка кількість низок намиста й хустка з яскравими квітами – одяг нареченої має виражати її достаток, відганяти злих духів та оберігати від заздрісного ока. Натомість Тетяна (Туркinya) виглядає дещо нетипово для свого регіону – в її одязі переважають білі кольори, а волосся вона прикрашає яскравою червоною квіткою маку. Утім, це не дивно, адже в її вихованні брала участь циганка Мавра, від якої дівчина й запозичила «моду». До того ж вона майже не спілкувалася з іншими молодими людьми – її світ складався з млина та гори Чабаниця із чарівною природою. Саме її образ видається більш цілісним, театральньо довершеним – образ героїні твору, образ персонажа, а не історичної особи у традиційному до найменших дрібниць одязі.

Загальне вирішення сценографії до вистави «Наталка Полтавка» театру ім. Івана Франка – народна лубочна картинка. Сам А. Александрович-Дочевський розповідав, що обрав за основу саме лубок. Сценічний простір нагадує діораму – цілком реалістична вулиця, з усіма деталями: білі стіни хатинок, тиночки з настромленими на них горщиками, дерева, грядки. Периметр дзеркала сцени оформлено як квітковий віночок: це ще сильніше наближає виставу до наївно-лубочного зображення. Діорамність постановки споріднює виставу з реалістичним кіномюзиклом, із зображеннями на шкатулках та інших дрібних побутових предметах. Саме реалістичні декорації прагнув бачити на сцені режисер-постановник Олександр Ануров (Москва), бо орієнтувався на популярні кіномюзикли за участю Олега Скрипки, який є музичним керівником вистави і виконував головну роль на початку її існування. У цьому випадку доведення реалістичного ходу до картинності є виправданим та досить цікавим.

Л. Нагорна розробила костюми й до цієї вистави. Так само, як і в інших постановках, тут домінує реалістичне вирішення. Регіональні особливості одягу Полтавщини передано як у чоловічих, так і в жіночих костюмах, кольорова гамма строката й від-

повідает загальному сценографічному вирішенню – наївна народна картинка, яскрава, асоціативна: перед глядачами відразу ж постає образ типового українського села, з його традиціями та побутом. Використання сучасних матеріалів у костюмах (парча та гобелен на жупанах) робить їх видовищнішими, не руйнуючи при цьому їхніх історичних образів.

Вистави за творами класиків української літератури – основа репертуарів багатьох театрів. Творення сценічного середовища для них є досить складним, але водночас цікавим завданням для художника-сценографа. Розкриття краси, багатогранності й різноманітності тематики української літератури на сцені, видовищність, колоритність, яскравість постановок приваблюють увагу різних поколінь глядачів. Осучаснення і трансформація традиційного українського вбрання в цілому або окремих його елементів дає можливість підкреслити індивідуальні характери персонажів, створити їхні неповторні та гармонійні образи.

1. Джексон Ш. Костюм для сцены / Ш. Джексон / пер. с англ. М. В. Балашовой. – М. : Искусство, 1984.
2. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.teatral.org.ua/articles/materialy/balet-lisova-risnyu>.
3. Культура і побут населення України / кер. В. І. Наулко. – К. : Либідь, 1991. – 232 с.
4. Нечуй-Левицький І. Кайдашева сім'я [Електронний ресурс] / І. Нечуй-Левицький. – Режим доступу : [http://lib.ru/SU/UKRAINA/NECHUJ\\_LEVIC\\_KIJ/kaidashe.tx](http://lib.ru/SU/UKRAINA/NECHUJ_LEVIC_KIJ/kaidashe.tx).
5. Николаева Т. А. Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье / Т. А. Николаева. – К. : Наука, 1987. – 248 с.
6. Френкель М. Современная сценография / М. Френкель. – К. : Мистецтво, 1980.

#### SUMMARY

The Ukrainian folk costumes are *per se* extraordinary sacral part of Ukrainian mode of life, and it is necessary to demonstrate their significance, charm and specificity to the audience taking into account the peculiarities of stage space.

The clothes of Ukrainian population have been developing and progressing through the centuries. The traditional costume has reflected a common origin and historical destiny of the Eastern Slavs, the mutual influences from the cultures of other nations. The local peculiarities of Ukrainian folk costume reflect to the best advantage the way of life, traditions, folklore, technical level of development, and the availability of certain materials in a certain region. Nevertheless, there is often not advantage in using real old clothes since the refined ornaments are grasped at a short distance, and theatrical lighting distorts the colour gamut. Therefore, the theatrical costumes are made from modern materials that look impressive on stage and are apprehended from a long distance. The costume designers, who need to create Ukrainian national scenic clothes, use the traditional elements: cut, fine and broad linens, ornaments, styles of hats, adornments, etc. Meanwhile, it is allowed to make use of exaggeration, to pinpoint the specific features, replace some colours by other ones more proper for general colouring and character's nature specified by stage director. However, some artists keep on using the authentic clothes in their historical form, or furthermore, they supplement them with exaggerated details.

Setting the examples of work of two artists – Nataliya Kucheria and Liudmyla Nahorna, the author considers two fundamentally different approaches to rendering Ukrainian folk costume on the theatrical stage: stylized and metaphorical, eclecticized. Another one is use of authentic antique pieces of clothing while staging. The common and different features of the artists' creative work permit determining a certain bias in mounting of folk attire for modern Ukrainian performances.

**Keywords:** theatre set design, theatrical costume, stylization, metaphorization.

## ЗМІСТ

### ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

<b>Косицька Зінаїда.</b> Народність і професіоналізм у творчості майстрині витинання Ольги Шинкаренко.....	4
<b>Городецький Віталій.</b> Традиційна обробка металу на Гуцульщині в системі вищої художньої освіти .....	8
<b>Мойсюк Ольга.</b> Художнє ткацтво Житомирського Полісся в наукових розвідках.....	13
<b>Островська Юлія.</b> Взаємозв'язки професійного й народного у творчості Світлани Пасічної .....	20
<b>Пасічник Лілія.</b> Ювелірне мистецтво України в контексті художнього процесу останньої чверті XX – початку XXI століття (за матеріалами виставок Києва) .....	27

### МИСТЕЦЬКІ СТИЛІ ТА ЇХ ЛОКАЛЬНІ ВАРІАНТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ

<b>Павлова Тетяна.</b> Василь Єрмілов і Пабло Пікассо: у просторі нової художньої парадигми.....	36
<b>Ганзенко Лариса.</b> Київська Десятинна церква. Образ святині в культурному контексті Давньої Русі .....	42
<b>Сторчай Оксана.</b> Музей старожитностей Університету Святого Володимира: завідувачі Яків Волошинський та Андрій Лінниченко.....	52
<b>Ковальчук Олена.</b> Живописна програма образної дієвості Анатолія Петрицького.....	69
<b>Розумець Денис.</b> Особистість Порфирія (Успенського) та його студії з історії Афона: історіографічний аспект.....	75
<b>Бітковський Владислав, Зоценко Іван.</b> Десятинна Церква як об'єкт охорони культурної спадщини .....	81

### СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО: КОНЦЕПЦІЇ, ЯВИЩА, ПЕРСОНАЛІЇ

<b>Немкович Олена.</b> Академічна «Українська музична енциклопедія» як резонатор провідних тенденцій розвитку і якісних змін в українській музикознавчій науці на межі XX–XXI століть .....	90
<b>Фільц Богдана.</b> Репрезентація українського вокального мистецтва Соломією Крушельницькою на сценах світу .....	101
<b>Романко Володимир.</b> Жанрово-стильові особливості ф'южн-феєрії Івана Тараненка «Майстер снів» .....	106
<b>Яковчук Надія.</b> Фортепіанне тріо Олександра Яковчука «Місячне світло»: до питання створення та інтерпретації.....	112

<b>Бойчук Оксана.</b> Композиторська творчість хорових диригентів Тернопільщини (друга половина ХХ – початок ХХІ століття).....	118
<b>Бойко Олексій.</b> Етнофестивалі і сучасна молодіжна музика.....	123
<b>Кравченко Анастасія.</b> Диригентська та фольклористична діяльність Михайла Гайдая: житомирський період.....	127
<b>Сподаренко Віктор.</b> Фольклорні й неофольклорні тенденції акордеонно-баянної творчості сучасних українських композиторів.....	133
<b>Черемський Костянтин.</b> Виконавство на традиційних кобзарських інструментах і подолання посттоталітарного синдрому в народній музичній культурі України.....	140
<b>Хай Михайло.</b> Домрово-балалайково-баянний кіч як антиномія українського традиційного інструменталізму.....	146

### УКРАЇНСЬКА ЕКРАННА Й ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА: СУЧАСНІ ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

<b>Пашкова Ольга.</b> Українське просвітницьке кіно: формування методики (на межі 1920–1930-х років).....	154
<b>Волошенко Оксана.</b> Кінорепрезентації історичної пам'яті в Україні та Польщі: 1990–2010-ті роки.....	160
<b>Дзюба Діана.</b> Жанровий аспект сучасного телевізійного контенту. Постановка проблеми.....	167
<b>Широкова Наталія.</b> Театральна вистава на телеекрані: еволюція розвитку.....	173
<b>Росляк Роман.</b> Державна політика в галузі підготовки кадрів для українського кіно (1930-ті роки).....	180
<b>Золоєва Дар'я.</b> Естетика абсурду як елемент кіноосвіту Кіри Муратової.....	187
<b>Дмитрик Олена.</b> Фантомні відчуття: гаптична естетика кінематографа відлиги.....	194
<b>Триколенко Софія.</b> Український народний костюм в умовах сучасного українського театру.....	202

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО:

матеріали, дослідження, рецензії

Випуск 12, 2012

Рекомендовано до друку вченою радою  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Редактор-координатор: *О. Щербак*  
Редактори: *Н. Ващенко, Н. Джумаєва, Л. Ліхнівська, Л. Тарасенко,*  
*В. Чумак, Л. Щириця*  
Редактор англійських текстів: *П. Рафальський*  
Оператори: *І. Матвєєва, Т. Миколайчук, Е. Пустова*  
Комп'ютерна верстка: *М. Голеня*

Підписано до друку 15.11.2012. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>8</sub>  
Гарнітура Kudriashov Суг. Ум. друк. арк. 22,03  
Обл. вид. арк. 23,69

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України



О. Шинкаренко. «Квадрат, який був чорним». 2010 р. м. Київ. Папір, відщипування



Ольга Шинкаренко,  
член Національної  
спілки майстрів  
народного мистецтва  
України



О. Шинкаренко. «Хрест-квітка». 2004 р. м. Київ. Папір, витинання



О. Шинкаренко. «Різдв'яні щедрівки», 2009 р. м. Київ. Папір, витинання



О. Шинкаренко. «Дорога в літо». 2010 р. м. Київ. Папір, витинання.



*О. Шинкаренко.*  
**«Сива зозуля усі  
сади облігала».**  
2010 р. м. Київ.  
Папір, відщипування

*О. Шинкаренко.*  
**«Натюрморт на траві».**  
2010 р. м. Київ. Папір,  
відщипування



*О. Шинкаренко.*  
**«Біла чапля»**  
(із серії «Голос  
на світанку»).  
2012 р. м. Київ.  
Папір, відщипування



**Костюми Наталії Кучері до опери «Наталка Полтавка»  
Національної опери України. Фото С. Триколенко**