



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

<https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2022-2023.20>

# **UKRAINIAN ART STUDIES:** *Materials, Investigations, Reviews*

*Collected Scientific Works*

**Issue 20**

**KIYV 2022 / 2023**

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

<https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2022-2023.20>

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

*Збірник наукових праць*

**Випуск 20**

**КИЇВ 2022 / 2023**

ISSN (print) 2413-4767 \*

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog>

Рік заснування 22.12.2004 / Creation Date 22.12.2004

Періодичність: 1 випуск на рік / Periodicity: 1 issues per year

### **Засновники журналу / Founders**

Національна академія наук України / National Academy of Sciences of Ukraine

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського /

M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine

### **Головний редактор / Editor-in-Chief**

Олена Немкович / Olena Nemkovych

### **Заступник головного редактора / Deputy Editor-in-Chief**

Оксана Александрова / Oksana Aleksandrova

### **Відповідальний секретар / Responsible Secretary**

Зоя Чегусова / Zoya Chegusova

### **Редакційна колегія / Editorial Board**

Зоя Алфьорова (Zoia Alfiorova), Віктор Гілаш (Victor Ghilaş), Маріетка Голець-Каучич

(Marjetka Golež Kaučič), Аделіна Єфіменко (Adelina Yefimenko), Тетяна Кара-Васильєва

(Tetiana Kara-Vasylieva), Олена Маркова (Olena Markova), Тетяна Мартинюк

(Tetiana Martyniuk), Оксана Мусієнко (Oksana Musiienko), Олександр Найдєн (Oleksandr

Naiden), Міла Сантова (Mila Santova), Ірина Сікорська (Iryna Sikorska), Людмила Соколюк

(Liudmyla Sokoliuk), Айя Янсоне (Aija Jansone)

*Рекомендовано до друку вченою радою*

*Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології*

*ім. М. Т. Рильського НАН України*

*(протокол № 10 від 30 листопада 2023 р.)*

*Recommended for publication by the Scientific Council of M. Rylskiy Institute of Art Studies,*

*Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine*

*(protocol No. 10 dated November 30, 2023)*

**Українське мистецтвознавство** : матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць.

Вип. 20 / [голов. ред. О. Немкович]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2022/2023. 162 с.

**Ukrainian Art Studies**: Materials, Investigations, Reviews. Collected Scientific Works.

Iss.20 / [ed.-in-chief O. Nemkovych]; NAS of Ukraine, M. Rylskiy IASFE. Kyiv, 2022/2023. 162 pp.

ISSN 2413-4767

**Адреса:** Україна, 01001 Київ-1, вул. Грушевського, 4; тел. (044) 278-34-54

**Contacts:** 4 Hrushevskoho St., Kyiv, 01001, Ukraine; Phone: (044) 278-34-54

**E-mail:** redaktsiia.imfe@gmail.com

*Внесено до переліку фахових видань України з мистецтвознавчих дисциплін*

*(наказ № 996 Міністерства освіти і науки України від 11.07.2017 р.)*

*The journal is included in the list of professional editions of Ukraine in Art Studies (Order no. 996 of the Ministry of Education and Science of Ukraine for July 11, 2017)*

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023

© M. Rylskiy IASFE of the NAS of Ukraine, 2023

© Автори статей, 2023

© Authors of Papers, 2023

**КУЛЬТУРОЛОГІЯ,  
НАУКОЗНАВЧІ ПРОБЛЕМИ  
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,  
МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ**

**CULTUROLOGY, SCIENTIFIC PROBLEMS  
OF ART STUDIES, INTERDISCIPLINARY RESEARCH**





УДК 930.25 (477.41-21 Переяслав):001-024.548 (092)

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2022-2023.20.007>

#### **МАРТИНЮК ТЕТЯНА**

докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри музичного мистецтва і методики навчання Університету Григорія Сковороди (м. Переяслав Київської обл., Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5236-5990>

#### **MARTYNIUK TETIANA**

a Doctor of Art Studies, a professor, a head of the Musical Art and Teaching Methods Department at Hryhorii Skovoroda University (Pereiaslav, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5236-5990>

#### **Бібліографічний опис:**

Мартинюк, Т. (2022/2023) Науковий центр Юрія Бойка-Блохина: роздуми про семіосферу міста Переяслава. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 20, 7–16.

Martyniuk, T. (2022/2023) Scientific Centre of Yurii Boiko-Blokhyn: Reflections on the Semiosphere of the City of Pereiaslav. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 20, 7–16.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## **НАУКОВИЙ ЦЕНТР ЮРІЯ БОЙКА-БЛОХИНА: РОЗДУМИ ПРО СЕМІОСФЕРУ МІСТА ПЕРЕЯСЛАВА**

### **Анотація / Abstract**

Семіосфера міста Переяслава Київської області визначається культурною інформацією, яку тривалий час генерує система міських музеїв. Сьогодні музейний комплекс утворюють 24 установи НІЕЗ «Переяслав». У семіотичному аспекті функціонування музейного комплексу увиразнює метаідею «місто-музей» і доводить високий культурний статус концепту «музей» у регіональній семіосфері.

Персоніфікованим культурним явищем є функціонування в Університеті Григорія Сковороди в Переяславі Наукового центру Юрія Бойка-Блохина. Масив архівних матеріалів сприймається як важлива складова семіотичного простору регіональної музейної культури, який утворюється на основі наукової, творчої, особистісної комунікації хронологічно різних часів у межах родини Юрія та Дарини Блохиних і увиразнює транскультурну ідею «Україна у світі».

У статті розглянуто мистецьку складову життя та наукової творчості Ю. Бойка-Блохина. Доведено, що впродовж життя він цікавився українською драматургією у зв'язках з літературознавчою думкою. Любов до музики та співу отримав у дитинстві. Коло музичних інтересів додатково відтворюють випуски періодичного видання журналу музичного та мистецького життя «Вісті» («Herald») та розвідка П. Маценка «Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Березовський» з дарчим написом автора, представлені у фондах Центру.

Інтертекстуальність як важливий елемент семіосфери міста продукується в потужній громадській діяльності Дарини Бойко-Блохин як президента Німецько-українського наукового об'єднання імені проф. Ю. Бойка-Блохина.

Проведене дослідження засвідчує, що в семіосфері м. Переяслава простежується тенденція до ущільнення семіотичного простору регіональної музейної культури за рахунок появи нових культурних артефактів. Науковий центр Юрія Бойка-Блохіна Університету Григорія Сковороди в Переяславі сприяє наповненню семіосфери міста через активізацію її елементів: пам'яті культури, комунікації, ландшафт-текстів, інфосфери, інтертекстуальності як нових знакових систем, що збагачують семіотичний простір регіональної музейної культури. Діяльність Центру позитивно впливає на освітньо-виховний процес в Університеті та поза його межами, сприяє формуванню нових уявлень молоді про Україну, цілісність та безперервність національної культурної традиції, парадигму її євроінтеграційного розвитку.

**Ключові слова:** семіосфера міста, місто-музей, Переяслав, текст, фонди музею-архіву, концепт, інтертекстуальність, регіональна музейна культура.

The semiosphere of the city of Pereyaslav, Kyiv Region, is shaped by the cultural information continuously generated by its system of city museums. Today, the museum complex comprises 24 institutions that belong to the National Historical and Ethnographic Reserve "Pereyaslav." In the semiotic aspect, the functioning of this museum complex embodies the meta-concept of a "city-museum" and demonstrates the high cultural significance of the "museum" concept within the regional semiosphere.

A personalized cultural phenomenon is represented by the activity of the Yuriy Boyko-Blokhin Scientific Center at Hryhoriy Skovoroda University in Pereyaslav. The extensive body of archival materials preserved there is regarded as an essential component of the semiotic space of regional museum culture. This space has been formed through the scientific, creative, and personal communication across different historical periods within the family of Yuriy and Daryna Boyko-Blokhin, reflecting the transcultural idea of "Ukraine in the world".

The article also examines the artistic dimension of Yuriy Boyko-Blokhin's life and scholarly work. Throughout his life, he maintained a deep interest in Ukrainian drama and its interrelations with literary scholarship. His love for music and singing originated in childhood. His musical interests are further illustrated by issues of the periodical "Visti" ("Herald"), dedicated to musical and artistic life, and by P. Matsenko's study "Dmytro Stepanovych Bortnyanskyi and Maksym Sozontovych Berezovskyi," containing the author's personal inscription – both preserved in the Center's collection.

Intertextuality, as an important element of the city's semiosphere, is manifested through the active public work of Daryna Boyko-Blokhin, president of the German-Ukrainian Scientific Association named after Prof. Yuriy Boyko-Blokhin.

The conducted research reveals a tendency toward the consolidation of the semiotic space of Pereyaslav's regional museum culture, stimulated by the emergence of new cultural artifacts. The Yuriy Boyko-Blokhin Scientific Center of Hryhoriy Skovoroda University in Pereyaslav enriches the city's semiosphere by activating its key elements – cultural memory, communication, landscape texts, infosphere, and intertextuality – as new symbolic systems that expand the semiotic space of the region's museum culture. The Center's activities positively influence the educational process both within and beyond the University, contributing to the formation of young people's modern understanding of Ukraine, the continuity of its national cultural tradition, and the paradigm of its European integration development.

**Keywords:** city semiosphere, city-museum, Pereyaslav, text, museum-archive collections, concept, intertextuality, regional museum culture.

Семіосфера міста Переяслава Київської області значною мірою визначається культурною інформацією, яку тривалий час генерує система міських музеїв. Це, зокрема, музеї, що сьогодні утворюють музейний комплекс 24 установ НІЕЗ «Переяслав»: Музей народного одягу Середньої Наддніпрянщини кінця XIX – початку XX ст.,

Археологічний музей, Меморіальний музей академіка Володимира Гнатовича Заболотного, Музей народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини, Меморіальний музей Г. С. Сковороди, Музей-діорама «Битва за Дніпро» в районі Переяслава і створення Букринського плацдарму восени 1943 року, Музей декоративно-ужиткового мистецтва Київщини, Музей класика єврейської літератури Шолом-Алейхема, Музей космосу, Музей М. М. Бенардоса, Музей архітектури давньоруського Переяслава, Музей історії бджільництва Середньої Наддніпрянщини, Музей хліба, Музей історії Української православної церкви, Музей кобзарства, Музей українських обрядів, Музей народного сухопутного транспорту Середньої Наддніпрянщини, Музей «Поштова станція», Музей українського рушника, Музей козацької слави, Музей трипільської культури, Музей пам'яті Поліського району Київської області, Музей історії лісового господарства Середньої Наддніпрянщини, Музей Заповіту Т. Г. Шевченка.

У семіотичному аспекті функціонування музейного комплексу увиразнює мета-ідею «місто-музей» і доводить високий культурний статус концепту «музей» у семіосфері Переяславщини й України загалом. Як зазначає О. Лукашевич, «національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав» є одним із провідних і найбільших наукових та культурно-освітніх закладів України. Він існує на базі комплексу визначних пам'яток історії та культури, різноманітних музейних колекцій, що мають велике історичне і художнє значення» [10, с. 5].

Осмислюючи питання активності елементів семіосфери міста в контексті понять, інтерпретованих С. Зуєвим (пам'ять культури, семіосфера, комунікація, семіотичний та концептуалізований простір, ландшафт-текст, інфосфера, інтертекстуальність тощо), звернемо увагу на сучасну тенденцію в семіосфері Переяслава до ущільнення семіотичного простору регіональної музейної культури за рахунок появи нових культурних артефактів. «Міста найбільше за всі інші утворення асоціюються з особистістю, вони немов “персоніфікують” у собі замкнені простори. Оскільки вершині ієрархії – Центрові – притаманна надзвичайна семіотична насиченість, підвищення статусу міста пов'язане з активізацією його семіосфери, свідченням чого є продукування нових текстів і смислів» [5, с. 7].

Таким персоніфікованим явищем, яке в останнє десятиліття помітно збагатило семіотичний простір регіональної музейної культури, вважаємо функціонування в Університеті Григорія Сковороди в Переяславі Музею-архіву родини Блохиних (Науковий центр Юрія Бойка-Блохина, далі – Центр). Його фонди відтворюють життя, наукову діяльність, діалогізацію двох видатних особистостей ХХ – початку ХХІ ст., легенд свого часу: літературознавця, політичного діяча, професора, доктора габілітованого, почесного академіка НАПН України Юрія Бойка-Блохина (25.03.1909, Миколаїв – 17.05.2002, Мюнхен) та літературознавця, кандидатки педагогічних наук, членкині-кореспондентки УВАН в Нью-Йорку, докторки філософії в галузі педагогіки, почесної професорки ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», Почесного академіка Академії наук вищої школи України, Почесного доктора ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди», дійсного академіка Міжнародної академії богословських наук Дарини Тетеріної-Блохин (нар. 1946). Матеріали фонду були передані до Університету Дариною Блохин у 2004 році.

Фонди музею-архіву (книжковий і три тематичні фонди – архіви проф. Ю. Бойка-Блохина, проф. Д. Блохин та «Німецько-українського наукового об'єднання іме-

ні проф. Ю. Бойка-Блохина», створеного нею в Мюнхені 2002 р.) ніби відтворюють дух різних часів з погляду єдиного життя, «переказаного» двома особистостями: родинна бібліотека, рукописи та друковані різними мовами видані наукові твори, листи, особисті документи, видання українців в різних країнах тощо. Сьогодні масив архівних матеріалів сприймається як важлива складова семіотичного простору регіональної музейної культури, що утворюється на основі наукової, творчої, особистісної комунікації Юрія та Дарини Блохиних у межах хронологічно різних періодів і увиразнює транскультурну ідею «Україна у світі», водночас є проявом пам'яті української та європейської культури.

Матеріали, присвячені життю та діяльності проф. Ю. Бойка-Блохина, представлені у Фонді I (рукописи, автографи, листи, тексти лекцій з історії української та слов'янських літератур, прочитані в Українському вільному університеті та Мюнхенському університеті Людвіга-Максиміліана, епістолярій) та Фонді II (теки з підготовчими матеріалами до студій про творчість українських письменників, зокрема фрагменти-вирізки з раритетних для української науки закордонних часописів, рукописні анотації тощо). М. Малинка наголошує на тому, що вони «надають вагомні фактологічні відомості про наукову, політичну діяльність Ю. Бойка, допомагають повніше та глибше уявити життєву та творчу біографію митця, досягнути велич його постаті в історії, літературі, науці та політиці» [9, с. 208].

Відтворюючи життєвий, науковий і політичний шлях Ю. Бойка-Блохина, Д. Блохин надзвичайно детально висвітлює біографічні штрихи його наукової та політичної діяльності, активності в довоєнні (ідеться про війну 1941–1945 рр.) роки в Україні, у післявоєнні роки – у Мюнхені. Окремо представлено діяльність професора як проректора, ректора в Українському вільному університеті та Мюнхенському університеті Людвіга-Максиміліана (з 1962 р. – до кінця життя), а також визначного українського та німецького вченого, політичного, громадського, релігійного діяча, засновника й голови Об'єднання українських письменників «Слово» в Західній Європі та ін. [3]. Українські науковці (Т. Кремінь [8], М. Корпанюк [7], Г. Карась [6], Л. Старовойт [11] та ін.) дотримуються періодизації життя Ю. Бойка-Блохина, створеної його першим біографом Д. Блохин, виокремлюють різні аспекти сприймання аксіосфери діяльності видатної особистості.

Загострюючи увагу на мистецькій і науковій складових творчості Ю. Бойка-Блохина, підкреслимо зазначений у біографії, викладеній Д. Блохин, театральний та театрознавчий вектори. Ідеться про світоглядний вплив на митця брошури Я. Мамонтова «На театральних роздоріжжях» (Харків, 1925), що привело до захоплення театральним мистецтвом, зокрема театром «Березіль» Леся Курбаса. Праця Д. Блохин «Початки мистецької діяльності Юрія Блохина: дослідження історії “Молодого театру” та його засновника у Києві» висвітлює низку цікавих аспектів із мистецької діяльності Ю. Блохина ще в юнацьких роках [4, с. 68–87]. Так, у 1928 році він відвідав редакцію журналу «Нове мистецтво», що містилася в самому театральному будинку «Березоля», редактором якої був В. Хмурий. Юрій передав свою першу статтю, у якій здійснив аналіз експозиції Театрального музею ВУАН («Експозиції Театрального музею ВУАН»). Сама газета зберігається в Музеї-архіві родини Блохиних.

Невідомою в Україні є політична, драматична хроніка Ю. Бойка-Блохина із сучасного життя на 4 дії «Зможу» (під псевдонімом Зорич), яка неодноразово демонструвалася на сцені за Океаном. Події в п'єсі відбуваються в 1941–1943 роках в одному з міст Лівобережжя. Рукопис праці знаходиться в музеї-архіві в Переяславі та над-

рукований у книзі Д. Блохин [13, с. 282–339]. У фондах Центру, в особистій бібліотеці Ю. Бойка-Блохина, зберігається дослідження Д. Антоновича «Триста років українського театру 1619–1919», видане в 1925 році Українським громадським видавничим фондом у Празі, що для нас є додатковою ознакою концептуалізації життєвого та наукового простору професора ідеєю «Український театр» і дозволяє засвідчувати значну онтологізацію театрознавчих інтересів у спадщині митця.

У дослідженні І. Берези постать Ю. Бойка-Блохина представлено як діаспорного митця, який цікавився українською драматургією у зв'язках із думкою літературознавчою. Контекстом до розуміння ролі театрального мистецтва в науковій спадщині професора є інтерес до сучасної драматургії на етапі студентства в Миколаївському інституті народної освіти; розвідка «Театральний музей ВУАН» (написана під час роботи в Науково-дослідному інституті імені Т. Г. Шевченка в Харкові); обґрунтування феномена модерного театру Л. Курбаса у статті «Молодий театр» (1930); колізії людської особистості – «Драма “Між двох сил” В. Винниченка як відображення української національної революції» (1968). Аналіз зацікавленості науковця впродовж життя проблемами українського театру дає змогу констатувати його високий потенціал «в галузі театрознавства, який, на жаль, не був достатньо зреалізованим через об'єктивні причини політичних мотивів дослідника. Але сформована ще в юності зацікавленість драматичним дійством вилилася у зрілі роки у прекрасних статтях про модернізм у творчості В. Винниченка та Лесі Українки» [1, с. 79].

Зазначимо, що в контексті висвітлення джерел мистецької діяльності Ю. Бойка-Блохина відкривається можливість дізнатися про любов до музики та співу, яка сформувалася в дитинстві. Батько Юрія знав «безліч пісень, колядок, весільних, козацьких, бурлацьких і дещо із Лисенка, Стеценка, так, що ми, тобто мама, я, молодші сестра і брат, очолювані татком, творили хатній хор і вечорами захоплено концертували. Оперний спів – це була домена лише тата й мами, вони знали напам'ять “Запорожця за Дунаєм”, “Наталку Полтавку”, “Вечорниці” Ніщинського і майстерно виводили не тільки арії та дуети, але й “Хор”. Отже, колисався я не в колисці, а і в українській пісні» [4, с. 69].

Коло музичних інтересів Ю. Бойка-Блохина також відтворюють представлені у фондах Центру випуски періодичного видання журналу музичного та мистецького життя «Вісті» («Herald»), що виходив друком у Міннесоті (США). На сторінках видання розміщено статті про композиторів, співаків, диригентів; відомості про діяльність хорових колективів; історію музичних інструментів тощо. Видання є потужно ілюстрованим, музикознавчі статті – високо професійними. Зокрема, збереглися випуски журналу за 1964 (III), 1965 (IV), 1966 (V), 1967 (VI), 1968 (VII), 1969 (VII), 1970 (VII) роки, що підтверджує глибоку зацікавленість професора теорією та історією музичного мистецтва, академічною національною виконавською традицією. Підтверджує цю думку (у контексті концепту «Українська музична культура») і наявне в особистій бібліотеці Ю. Бойка-Блохина видання Олександра Кошиця «З піснею через світ. Подорож української республіканської капели» (Вінніпег, Манітоба, 1952, Т. 1), у якому відображено внутрішні відносини в колективі, умови його праці, побут різних країн світу, концертні виступи Капели та сторінки мистецької історії славнозвісного хору.

У книжковому фонді серед особистих книг Ю. Бойка-Блохина міститься розвідка Павла Маценка «Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Березовський», що вийшла друком Українського національного видавництва в

Канаді в 1951 році та була подарована професору автором із дарчим написом – 23.05.1952 р.

Окремою папкою у фондах Центру представлений Місячник літератури й мистецтва «Музагет» (1919) – київське видання, започатковане Товариством українських письменників і мистців. На обкладинці першого та єдиного номера журналу зазначається, що він «виходитиме від 5–7 аркушів друку по такому програму: I. Красне письменство і мистецька проза. II. Статті по всіх галузях мистецтва: поезія, малярство, музика, будівництво, різьбярство, театр, сницарство і т. п. III. Статті по питаннях філософії та психології творчости. IV. Критика й бібліографія. V. Хроніка мистецького життя» [15]. Наголошується, що має висвітлюватися сучасне мистецьке життя, а автори творів, оминаючи орієнтації на певні літературні напрями, подають до публікації художньо-цінні твори, чим знімають перешкоди на шляху розвитку української культури як складової загальноєвропейського контексту.

У журналі було опубліковано такі твори: поезії Михайла Жука, Дмитра Загула, Володимира Кобилянського, Кліма Поліщука, Олекси Слісаренка, Миколи Терещенка, Павла Тичини, Павла Филиповича (Зорева), Володимира Ярошенка; прозові твори Павла Вірина, Ігнатія Михайлича, Михайла Жука, Галини Журби; статті Ю. Іваніва-Меженка («Творчість індивідуума і колектив»), Івана Майдана («Поезія як мистецтво»), Миколи Бурачека («Мистецтво у Києві»), Леся Курбаса («Нова німецька драма») [15, арк. 167–168].

Викликає інтерес розділ «Хроніка», у якому повідомлялося про створення «Фольклорної комісії»<sup>1</sup> при першому відділі Української академії наук, склад Ради Київського «Пролеткульту», відкриття українського «Льоху мистецтва», заснування Всеукраїнського професійного товариства «Мистецький цех», видання першого номера журналу «Мистецтво», заснування театру імені Т. Шевченка в Сумах, репертуар «Молодого театру» Л. Курбаса тощо [15, арк. 163–165], що ілюструє множинність тенденцій у розвитку мистецького життя Києва. На нашу думку, наявність документа в архівних фондах Центру додатково до представлених у постійній експозиції видань українською та німецькою мовами наукових праць Ю. Бойка-Блохина ілюструє домінуючість концепту «Українська література» в концептуалізованому просторі музею.

Друга складова матеріалів Центру охоплює Фонд III – особистий фонд, присвячений життю і діяльності Дарини Тетерини-Блохин. Він наповнений епістолярієм, меморіальними речами, книжковими надбаннями українських та зарубіжних авторів. У процесі опрацювання архівних матеріалів Центру виникає думка про самовідданість Дарини Блохин родинній науковій та мистецькій спадщині як складовій відповідних надбань, розпорошених по всьому світу. Адже вона є другим комунікантом культурного діалогу різних часів, який відбувається в межах цієї родини. Діяльність науковиці зі зберігання, продукування, поширення та передавання творчих надбань Ю. Бойка-Блохина сприймається як пережитий нею досвід активізації регіональної архівної культури.

В експозиціях Музею представлено видані Дариною Блохин матеріали про політичну та наукову діяльність Ю. Бойка-Блохина [12], які містять бібліографію основних праць ученої. Як масштабне міжкультурне явище осмислена науковцем діяльність Юрія Бойка-Блохина в німецькому світі [13].

---

<sup>1</sup> Мається на увазі Фольклорно-етнографічна комісія при Історико-філологічному відділі УАН/ВУАН.

Уже вийшло друком і представлене в постійній експозиції Центру п'ятитомне видання епістолярної спадщини Юрія Бойка-Блохина (2007, 2014, 2017, 2020, 2020). Рукописи листів, що увійшли до нього, зберігаються у фондах Центру. Зміст видання вражає масштабністю: перед очима читача виникають яскраві картини історії України та української літератури. Науковець листувався з видатними українськими, німецькими, американськими вченими, політиками, діячами культури та мистецтва. Серед них – Юрій Шевельов, Дмитро Чижевський, Дюма Оляччин, Святослав Гординський, Дмитро Нитченко, Ігор Костецький, Ярослав-Богдан Рудницький, Володимир і Дарія Кубійовичі, Олександр Кульчицький, Марк Антонович, Петро Одарченко, Борис Крупницький, Володимир Жила, Любомир Винар, Людмила Красицька та ін.

Викликає інтерес не тільки історико-політичний, величезний літературознавчий контекст листування корифеїв діаспорної науки і культури, але й різнобічність інтересів української інтелігенції, а тому й мистецький контекст спілкування митців. Наприклад, видатний поет, критик, художник, графік Св. Гординський у листі до Ю. Бойка від 1 вересня 1982 року з Верони висловлює думки щодо зв'язків української культури із Заходом, зокрема, музичних: «Ніде не можу знайти Вальдбрюлерової «Славіше балалайка», Ляйпціг, 1843, а там є понад сотня наших пісень і також важлива передмова ... Маю цікаві матеріали про використання наших народних пісень німецькими композиторами (Бетговен, Гайдн, Шуберт та ін.). Фактично німці куди більше взяли від нас, як ми від них» [2, с. 221].

Отже, збереження та поширення матеріалів родинного архіву стали сенсом наукового й суспільного життя Дарини Блохин. Уважаємо, що потужна видавнича діяльність науковиці детермінує активність таких елементів семіосфери міста, як пам'ять культури та інтертекстуальність, оскільки зміст листування віддзеркалює більш широкий культурний контекст – «Українське діаспорне культурне середовище».

На прикладі матеріалів фондів Центру можна констатувати й наповненість інформаційної сфери семіотичного простору музею-архіву, яку неможливо сприйняти як цілісність культурних смислів незалежно від результатів потужної наукової діяльності Дарини Блохин. Вони презентують науковицю як відому літературознавицю, педагогиню, громадську діячку.

Зміст бібліографічного покажчика науково-педагогічної діяльності Дарини Блохин за період 1964–2019 років [14] охоплює визначальні вектори її літературознавчих інтересів: шевченкознавчий, сквородиознавчий, франкознавчий, лесезнавчий. Авторка досліджень «живе» в українському слові: у своїх літературознавчих студіях відчуває його високу філософічність і поетичність.

У процесі еволюції літературознавчих інтересів для неї стають важливими проблемами життєвого і творчого шляху Ю. Бойка-Блохина, його політичної та літературознавчої діяльності; рідної мови в середовищі української діаспори в Мюнхені; Тараса Шевченка як пророка національного відродження; педагогічних поглядів та діяльності Григорія Сковороди; життя і творчості Святослава Городинського; мови і духовності народу; об'єднання українських письменників «Слово» в еміграції в Європі та за Океаном; наукової діяльності Д. Оляччина, Д. Чижевського; релігійного світогляду Т. Шевченка, Г. Сковороди та ін. Зазначене, на нашу думку, відображає безперервний багаторічний процес особистісного усвідомлення Д. Блохин долі української культури у світі й водночас сприяє семіотичній наповненості музейного простору світоглядними цінностями. Друкується бібліографічний покажчик праць Дарини Бойко-Блохин, створений упродовж 2020–2024 років.

Важливий елемент семіосфери міста – інтертекстуальність – також виразно представлений у семіотичному просторі регіональної музейної культури, оскільки продукується в потужній громадській діяльності Дарини Бойко-Блохин, передусім як президента Німецько-українського наукового об'єднання імені проф. Ю. Бойка-Блохина (НУНО). Воно двадцять два роки потужно функціонує одночасно в Німеччині й Україні, зокрема, спираючись на презентаційні можливості Наукового центру професора Ю. Бойка-Блохина. Мету діяльності цієї громадської організації увиразнено у вивченні та популяризації здобутків української науки, культури, історії в Європі.

НУНО розпочало власну історію 2002 року. Структуру об'єднання утворюють чотири робочі комісії (філософська, літературно-історична; суспільно-економічна; релігійно-філософська; культурно-мистецька), що дає змогу ефективно забезпечувати циркуляцію соціокультурної інформації з актуальних питань української культури.

Наукова складова діяльності НУНО яскраво виявляється в організації, проведенні та виданні матеріалів щорічних міжнародних наукових конференцій (наразі видано 14 збірок), які під егідою об'єднання відбуваються в Університеті Григорія Сковороди, починаючи з 2008 року. Знаковими в семіотичному аспекті виданнями вважаємо збірник наукових праць за матеріалами XIII Міжнародної конференції від 14 травня 2021 року «Українці – жертви концентраційних таборів, остарбайтери, діти війни» (Мюнхен ; Тернопіль, 2021), збірник наукових праць «Голодомор та Голоди ХХ ст. в Україні: Україна пам'ятає – світ визнає» (Мюнхен ; Тернопіль, 2022). Наукові щорічні конференції в Німеччині під егідою НУНО, співпраця з Бундестагом дали можливість вибороти визнання Німеччиною Голодомору в Україні 1932–1933 років як геноциду українського народу й увиразнило результати Проекту щорічної праці вчених НУНО.

Деталізуємо потужність розмаїтої діяльності НУНО, спираючись на звіт організації за 2019 рік, оприлюднений 31 січня 2020 року. Зокрема, пропозиціями до виконання в документі оголошено активізацію вивчення та популяризації спадщини Інокентія Гізеля, Юрія Клена; започаткування в Мюнхені щорічного академічного колегіуму для старшокласників з України; оприлюднення статей про НУНО у Вікіпедії та інших ресурсах; доповнення статей про Ю. Бойка-Блохина німецькомовним викладом та викладом іншими міжнародними мовами; формування біографічної збірки про членів НУНО; пошук співпраці з іншими українськими громадськими організаціями в Мюнхені, із науковцями в Баварії та Німеччині загалом; подальша співпраця з науковцями України в контексті проведення наукових академій і конференцій; започаткування дискусії щодо доцільності додатку «Хмельницький» у назві м. Переяслава, де діє Музей-архів Родина Блохиних [16, арк. 5]. Як бачимо, прогностична діяльність організації на 2020 рік проілюструвала активність комунікації, на кшталт ландшафт-текстів як елементів семіосфери міста.

Відзначимо, що сьогодні НУНО проводить зустрічі та музичні вечори з українцями, які тимчасово перебувають на території Німеччини під час російсько-української війни.

Вищезазначене свідчить, що в семіосфері м. Переяслава простежується тенденція до ущільнення семіотичного простору регіональної музейної культури за рахунок появи нових культурних артефактів. Науковий центр Юрія Бойка-Блохина Університету Григорія Сковороди в Переяславі сприяє наповненню семіосфери міста через активізацію її елементів: пам'яті культури, комунікації, ландшафт-текстів, інфосфери, інтертекстуальності як нових знакових систем, що збагачують семіотичний простір регіональної музейної культури. Архівні матеріали Центру презентують міжкуль-

турну діалогізацію хронологічно різних часів у житті та творчості двох видатних особистостей ХХ – початку ХХІ ст. – Юрія Бойка-Блохина та Дарини Тетериної-Блохин. Аналіз матеріалів фондів Центру проілюстрував феномен концептуалізації семіотичного простору регіональної музейної культури та семіосфери міста загалом за рахунок високого онтологічного статусу в житті та творчості Ю. та Д. Блохиних концептів «Україна у світі», «Український театр», «Українська музична культура», «Українська література». Діяльність Наукового центру Юрія Бойка-Блохина позитивно впливає на освітньо-виховний процес в Університеті та поза його межами, сприяє формуванню нових уявлень молоді про Україну, цілісність та безперервність національної культурної традиції, парадигму її євроінтеграційного розвитку.

### Джерела та література

1. Береза І. Ю. Бойко-Блохин – дослідник українського театру. *Наукові записки з української історії*. Переяслав-Хмельницький, 2012. Вип. 30. С. 76–80.
2. Блохин Д. Епістолярна спадщина Юрія Бойка-Блохина. Мюнхен ; Тернопіль, 2014. Т. II. 496 с.
3. Блохин Д. Життєвий, науковий і політичний шлях Ю. Бойка-Блохина. *Наукові записки з української історії*. Переяслав-Хмельницький, 2012. Вип. 30. С. 3–24.
4. Блохин Д. Початки мистецької діяльності Юрія Бойка-Блохина: дослідження історії «Молодого театру» та його засновника у Києві. *Він став легендою живою: збірник наукових праць за матеріалами VIII Міжнародної наукової конференції (14–15 травня 2014)* : т. 8. / заг. ред. Дарини Блохин. Тернопіль : Астон, 2014. С. 68–87.
5. Зуев С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : автореф. дис. <...> канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Харків, 2007. 20 с.
6. Карась Г. Культурно-мистецькі аспекти життя і діяльності професора Юрія Бойка-Блохина. *Наукові записки з української історії*. Переяслав-Хмельницький, 2012. Вип. 30. С. 87–91.
7. Корпанюк М. Юрій Бойко-Блохин (1909–2002) – літературний критик. *Наукові записки з української історії*. Переяслав-Хмельницький, 2012. Вип. 30. С. 92–100.
8. Кремінь Т. Гарт Юрія Бойка-Блохина: «Миколаївський період». *Наукові записки з української історії*. Переяслав-Хмельницький, 2012. Вип. 30. С. 46–52.
9. Малинка М. Фонди музею-архіву професора Юрія Бойка-Блохина. *Наукові записки з української історії*. Переяслав-Хмельницький, 2012. Вип. 30. С. 206–208.
10. Нариси з історії музеїв Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» / відп. ред. С. М. Вовкодав. Переяслав ; Кам'янець-Подільський : Рута, 2023. 540 с.
11. Старовойт Л. Штрихи до біографії Ю. Г. Бойка-Блохина. *Наукові записки з української історії*. Переяслав-Хмельницький, 2012. Вип. 30. С. 136–141.
12. Тетерина Д. Життя і творчість Юрія Бойка-Блохина. До 70-річчя діяльності. Мюнхен ; Київ : Видавництво імені Олени Теліги, 1998. 271 с.
13. Тетерина-Блохин Д. Діяльність Юрія Бойка-Блохина в німецькому світі. Переяслав-Хмельницький ; Мюнхен, 2009. 399 с.
14. Тетерина-Блохин Д. Бібліографічний покажчик науково-педагогічної діяльності за період 1964–2019 рр. Мюнхен ; Тернопіль, 2019. 483 с.
15. Музей-архів імені Юрія Бойка-Блохина Університету Григорія Сковороди в Переяславі. *Місячник літератури і мистецтва МУЗАГЕТ*. Спр. № 13. 127 арк.
16. Музей-архів імені Юрія Бойка-Блохина Університету Григорія Сковороди в Переяславі. *Звіт НУНО за 2019 р.* Рукопис. 5 арк.

## References

1. BEREZA, Inna. Yu. Boiko-Blokhyn is a researcher of Ukrainian Theater. *Scientific Notes on Ukrainian History*. Pereiaslav-Khmelnyskyi, 2012, vol. 30, pp. 76–80 [in Ukrainian].
2. BLOKHYN, Daryna. *Epistolary Heritage of Yurii Boiko-Blokhyn*. Munich-Ternopil, 2014, vol. 2, 496 pp. [in Ukrainian].
3. BLOKHYN, Daryna. Life, Scientific and Political Path of Yu. Boiko-Blokhyn. *Scientific Notes on Ukrainian History*. Pereiaslav-Khmelnyskyi, 2012, vol. 30, pp. 3–24 [in Ukrainian].
4. BLOKHYN, Daryna. The Beginnings of Yurii Boiko-Blokhyn's Artistic Activity: A Study of the History of the «Young Theater» and Its Founder in Kyiv. In: Daryna BLOKHYN, ed. *He has Become a Living Legend: Collected Scientific Works After the Materials of the Eighth International Scientific Conference (May 14–15, 2014)*, vol. 8. Ternopil: Aston, 2014, pp. 68–87 [in Ukrainian].
5. ZUIEV, Serhii. *Modern Cultural Space and Semiotics of the Music Festival (After the Materials of Kharkiv)*: Author's Abstract of a Ph.D. Thesis in Art Studies: 17.00.01. Kharkiv, 2007, 20 pp. [in Ukrainian].
6. KARAS, Hanna. Cultural and Artistic Aspects of the Life and Activities of Professor Yurii Boiko-Blokhyn. *Scientific Notes on Ukrainian History*. Pereiaslav-Khmelnyskyi, 2012, vol. 30, pp. 87–91 [in Ukrainian].
7. KORPANIUK, Mykola. Yurii Boiko-Blokhyn (1909–2002) is a Literary Critic. *Scientific Notes on Ukrainian History*. Pereiaslav-Khmelnyskyi, 2012, vol. 30, pp. 92–100 [in Ukrainian].
8. KREMIN, Taras. Endurance of Yurii Boyko-Blokhyn: «Mykolaiv Period». *Scientific Notes on Ukrainian History*. Pereiaslav-Khmelnyskyi, 2012, vol. 30, pp. 46–52 [in Ukrainian].
9. MALYNKA, Mykola. Funds of the Museum-Archive of Professor Yurii Boiko-Blokhyn. *Scientific Notes on Ukrainian History*. Pereiaslav-Khmelnyskyi, 2012, vol. 30, pp. 206–208 [in Ukrainian].
10. VOVKODAV, Serhii, resp. ed. *Essays on the History of the Museums of the National Historical and Ethnographic Preserve «Pereiaslav»*. Pereiaslav – Kamianets-Podilskyi: Ruta Printing House, 2023, 540 pp. [in Ukrainian].
11. STAROVOIT, Liudmyla. Traits to the Biography of Yu. H. Boiko-Blokhyn. *Scientific Notes on Ukrainian History*. Pereiaslav-Khmelnyskyi, 2012, vol. 30, pp. 136–141 [in Ukrainian].
12. TETERYNA, Daryna. *Life and Works of Yurii Boiko-Blokhyn. On the Occasion of the 70th Anniversary of Activity*. Munich-Kyiv: Olena Teliha Publishing House, 1998, 271 pp. [in Ukrainian].
13. TETERYNA-BLOKHYN, Daryna. *Activity of Yurii Boiko-Blokhyn in the German World*. Pereiaslav-Khmelnyskyi – Munich, 2009, 399 pp. [in Ukrainian].
14. TETERYNA-BLOKHYN, Daryna. *Bibliographic Index of the Scientific and Pedagogical Activity for the Period of 1964–2019*. Munich – Ternopil, 2019, 483 pp. [in Ukrainian].
15. *Museum-Archives of Yurii Boiko-Blokhyn at Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav*. Monthly Magazine of Literature and Art MUZAGET. Dossier no. 13. Folios 127 [in Ukrainian].
16. *Museum-Archives of Yurii Boiko-Blokhyn at Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav*. NUNO Report for 2019. Manuscript. Folios 5 [in Ukrainian].

### Конфлікт інтересів

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

### Використання штучного інтелекту

Не використовувався.

Отримано / Received 20.06.2023

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 30.11.2023 p.

УДК 78:061.2:37–55.62](477)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2022-2023.20.017>

#### **ШЕРЕМЕТА ІРИНА**

молодша наукова співробітниця відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8484-2026>

#### **SHEREMETA IRYNA**

a junior research fellow at Musicology and Ethnomusicology Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8484-2026>

#### **Бібліографічний опис:**

Шеремета, І. (2022/2023) Освітньо-виховні ініціативи Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича (на прикладі Дитячої музичної студії Савелія Футорянського). *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 20, 17–27.

Sheremeta, I. (2022/2023) Educational Initiatives of Mykola Leontovych All-Ukrainian Musical Society (Exemplified by Savelii Futorianskyi Children's Music Studio). *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 20, 17–27.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## **ОСВІТНЬО-ВИХОВНІ ІНІЦІАТИВИ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ім. М. ЛЕОНТОВИЧА (на прикладі дитячої музичної студії Савелія Футорянського)**

#### **Анотація / Abstract**

У статті висвітлено діяльність Дитячої музичної студії при Всеукраїнському музичному товаристві ім. М. Леонтовича (далі – ВМТЛ; Товариство), що існувала лише шість місяців у 1923 році. За допомогою архівних матеріалів і тогочасних періодичних видань реконструйовано хронологію подій, а також окреслено деякі навчальні дисципліни Студії. Особливу увагу приділено постаті Савелія Футорянського, який був ключовим педагогом і керівником Студії. Серед її співпрацівників також були Григорій Верьовка, Павло Тичина та Лідія Папарук.

Дитячу музичну студію було створено в рамках тогочасної культурної політики для розвитку музичної освіти, зокрема музичного виховання дітей і підготовки майбутніх музичних кадрів. Її навчальна програма передбачала два основні напрями: базову музичну підготовку (хоровий спів, музичну грамоту, історію музики, слухання музичних творів, ритмічну гім-

настику) та дитячу творчість (гру на фортепіано, диригування, ударний оркестр, театральні інсценізації, музичну, літературну та пластичну творчість). Студія сприяла всебічному творчому розвитку дітей, поєднуючи елементи музичної освіти та мистецької діяльності.

Основні педагогічні принципи С. Футорянського ґрунтувалися на вимогливому підході до музичного виховання, використанні високопрофесійних музичних творів, змістовно й музично відповідних для розвитку дітей, а також на застосуванні комплексного методу навчання. Він узяв на себе викладання більшості дисциплін Студії, зокрема музичної творчості, гри на фортепіано, слухання музики, музичної грамоти, а також спільно з Л. Папарук хорového співу. Саме С. Футорянському належала ідея створення дитячого музичного журналу. П. Тичина мав навчати дітей словесної творчості, а Л. Папарук – проводити музично-драматичні інсценізації. Вакантні посади інших викладачів Студії стали одним із чинників її подальшого закриття.

Хронологія діяльності Студії: 20 січня 1923 року С. Футорянський підготував «Докладну записку про Дитячу музичну студію», яка 11 лютого була попередньо затверджена президією Товариства. 24 лютого Футорянський представив концепцію Студії на загальних зборах ВМТЛ, де також було затверджено організаційне бюро. 28 лютого його офіційно призначено очільником Студії. У березні-квітні розпочато навчальний процес, а 1 травня відбувся перший (і, ймовірно, єдиний) концертний захід студійців. Водночас поглиблювалися фінансові труднощі, а також відчувався брак приміщення, педагогів та учнів, що зрештою призвело до припинення роботи Студії 29 серпня 1923 року за рішенням президії ВМТЛ.

Дитяча музична студія при Всеукраїнському музичному товаристві ім. М. Леонтовича була короткотривалою, але важливою спробою розвитку дитячого музичного шкільництва. Її закриття стало значною втратою для української музичної освіти, зокрема в частині експериментальних підходів до навчання дітей. Пропоноване дослідження сприяє глибшому розумінню специфіки розвитку музичної педагогіки в Україні, зокрема в 1920-х роках, та відкриває нові можливості для подальших наукових розвідок у цій галузі.

**Ключові слова:** Дитяча музична студія Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича (1923), музична педагогіка, дитяче музичне виховання, С. Футорянський.

The article highlights the activities of the Children's Music Studio at the All-Ukrainian Mykola Leontovych Music Society (AMSL), which existed for only six months in 1923. Using archival materials and contemporary periodicals, the chronology of events has been reconstructed, and some of the Studio's educational disciplines have been outlined. Special attention is given to Saveli Futorjansky, who was the key educator and head of the Studio. Among the Studio's collaborators were Hryhoriy Veryovka, Pavlo Tychyna, and Lydia Paparuk.

The Children's Music Studio was established within the framework of the cultural policy of the time to promote music education, particularly the musical upbringing of children and the training of future music professionals. The Studio's educational program included two main areas: basic music education (choral singing, music theory, music history, music listening, and rhythmic gymnastics) and children's creative activities (piano performance, conducting, percussion ensemble, theatrical productions, as well as musical, literary, and plastic arts). The Studio fostered the all-around creative development of children by combining elements of formal music education with artistic practice.

The main pedagogical principles of S. Futorjansky were based on a rigorous approach to music education, the use of high-quality musical works that were thematically and musically appropriate for children, and the application of a comprehensive teaching method. Futorjansky personally taught most of the Studio's subjects, including musical creativity, piano, music listening, music theory, and, together with L. Paparuk, choral singing. He was also the initiator of a children's music magazine. Pavlo Tychyna was assigned to teach literary creativity, and Lydia Paparuk was to lead musical-theatrical productions. Vacant teaching positions were one of the factors that ultimately contributed to the Studio's closure.

Chronology of the Studio's activities: On January 20, 1923, S. Futorjansky prepared the "Detailed Report on the Children's Music Studio," which was preliminarily approved by the Presidium of the Society on February 11. On February 24, Futorjansky presented the concept of the Studio at the General Assembly of the AMSL, where the Organizational Bureau was also approved. On February 28, he was officially appointed head of the Studio. Classes began in March–April, and on May 1, the Studio held its only concert. Financial difficulties, combined with a shortage of premises, teachers, and students, ultimately led to the cessation of the Studio's activities on August 29, 1923, by decision of the Presidium of the AMSL.

Although short-lived, the Children's Music Studio at the All-Ukrainian Mykola Leontovych Music Society was a significant attempt to advance children's music education. Its closure was a notable loss for Ukrainian music pedagogy, particularly regarding experimental approaches to teaching children. This research contributes to a deeper understanding of the development of music education in Ukraine, especially in the 1920s, and opens new avenues for further scholarly study in this field.

**Keywords:** Children's Music Studio of the All-Ukrainian Mykola Leontovych Music Society (1923), music pedagogy, children's music education, S. Futorjansky.

**Вступ.** У дослідженнях про українську культуру 1920-х років роль Всеукраїнського музичного товариства імені М. Леонтовича часто оцінюється надзвичайно високо. Такі оцінки, безперечно, відображають внесок Товариства в розвиток національного музичного мистецтва, однак існує небезпека перетворення їх на кліше, що може призвести до поверховості та навіть хибних висновків у наукових студіях. Це добре ілюструє випадок з оцінкою діяльності Дитячої музичної студії (далі – ДМС, Студія) при Товаристві. У двох різночасових працях останніх десятиліть дослідниця історії вітчизняної музичної педагогіки В. Шульгіна, побіжно згадуючи Студію, незмінно повторювала такий висновок: «Дитяча музична студія при Товаристві ім. М. Д. Леонтовича стала важливою науково-практичною лабораторією у галузі музичної освіти дітей в Україні у 20-ті роки. Практичні досягнення Студії слугували за основу для перспективних наукових досліджень» [14, с. 88; 15, с. 72]. Утім, якщо зважати на те, що Студія фактично пропрацювала лише близько шести місяців – від затвердження її концепції та багатообіцяючої програми в останніх днях лютого 1923 року до закриття наприкінці серпня того ж року через брак фінансування, педагогічних кадрів і учнів, – то такі наукові висновки виглядають перебільшеними і не узгоджуються з діяльністю освітнього підрозділу, що проіснував надто обмежений період часу.

Ця суперечність зумовила появу цього дослідження, метою якого є реконструкція діяльності Дитячої музичної студії з високою мірою вірогідності на основі максимально повної джерельної бази (архівні документи фонду № 50 ІР НБУВ [9; 10] та тогочасна періодика). Реконструйовано орієнтовну хронологію подій. На прикладі відомих музично-педагогічних розробок, доступних творцям осередку, з'ясовано особливості окремих навчальних дисциплін Студії, таких як «ритмічна гімнастика» та «слухання музики». Окрему увагу приділено майже невідомому нині Савелію Фудорянському, який був натхненником, керівником і найбільш діяльним педагогом Студії.

**Виклад основного матеріалу.** Дитяча музична студія продовжувала традиції, закладені ще педагогічною комісією Комітету пам'яті М. Леонтовича (попередника ВМТЛ) та розвивала музично-педагогічні ідеї Б. Яворського. Як слушно зауважила

В. Шульгіна, ця комісія спиралася на досвід педагогічної секції при Музичному відділі Головного управління мистецтв та національної культури УНР [14, с. 86]. Важливість музично-педагогічної діяльності була зафіксована вже в статуті Комітету, ухваленому на початку 1921 року. Одним із його пріоритетних завдань визначалося «підготувати кадри освічених музичних педагогів, діячів, диригентів, музик і др., для чого має право відкривати музичні класи, курси, школи, консерваторії та інші педагогічні заклади» [11, арк. 1]. Розвитком цієї стратегії стало заснування в 1923 році нового структурного підрозділу ВМТЛ – Дитячої музичної студії.

Безпосередньою появою ДМС завдячуємо четвірці молодих людей, передовсім енергійному та різносторонньо обдарованому музичному діячеві Савелію Футорянському, який пізніше став керівником Студії. У роботі йому допомагали Григорій Верьовка та майбутнє подружжя – Павло Тичина і Лідія Папарук. Спочатку вони згадуються в документах як ініціативна група, а згодом – як організаційне бюро Студії. Вочевидь Студію заснували не за вказівкою згори, а з ініціативи цієї молоді. Об'єднав усіх П. Тичина. У 1900 році, коли Л. Папарук і С. Футорянський тільки народилися, 9-річний Павло вже співав в архієрейському хорі при Єлецькому монастирі в Чернігові. Місцевий регент виділяв хлопця серед інших хористів та доручив йому навчати нотної грамоти новачків, до числа яких потрапив і майбутній хоровий диригент Г. Верьовка. А С. Футорянський був ровесником і близьким сусідом Л. Папарук по Новій Будові – одному з районів Києва. Саме в її домі квартирував П. Тичина, що сприяло їхньому тісному спілкуванню, приміром, спільним відвідинам концертів. Узагалі, на прикладі С. Футорянського і П. Тичини цікаво проявилася тема приятельських стосунків у мистецькому середовищі, які згодом перетворилися на спільні творчі проекти та / або вартісні твори мистецтва, однак ця тема частково виходить за межі представленої дослідження.

«Докладну записку» про план праці майбутньої Студії, з якої фактично розпочався відлік її нетривалого існування, С. Футорянський відкрив характерним епіграфом – ритуальною даниною ідеології – з відголосками марксистської теорії базису та надбудови, хитросплетінням індивідуального з колективним, обрисами «нової людини»: «Естетична культура є закінченням індивідуального і соціального розвитку людини» [9, арк. 1]. Натомість позбавленими ідейних барв були стратегічна мета ДМС – «музичне виховання дітей та підготовка працівників по музичній галузі мистецтва» [9, арк. 3] – і продумані завдання її роботи (у С. Футорянського вони чомусь названі «головними методами праці студії»):

- «1. Утворення мистецького оточення для дітей.
2. Студіювання мистецтва у всіх його формах (центр ваги – музична галузь мистецтва).
3. Розвій мистецької самодіяльності»

[9, арк. 1].

Установчий документ «Положення про Дитячу Музичну Студію при Т[оварист]ві ім. М. Леонтовича» [9, арк. 3] жорстко регламентував загальні нормативи життєдіяльності осередку. Як радянська влада визначала життя країни, так і керівництво ВМТЛ всеохопно контролювало новостворений підрозділ:

«II. Загальні положення

§ 2 Дитяча музична студія існує при Т[оварист]ві як автономна його одиниця.

§ 3 Керує справами Студії Рада, яка призначається Т[оварист]вом.

§ 4 Керівників та адміністраторів обирає Рада, а затверджує Т[оварист]во.  
§ 5 Прилюдні виступи Студія робить з відома Т[оварист]ва.  
§ 6 Зноситься Студія з органами влади та громадськими установами через Т[оварист]во.

§ 7 Студія подає Т[оварист]ву щомісячні звіти своєї діяльності.

### III. Склад Студії

§ 8 До Студії можуть вступати діти, яким минуло 9 років.  
§ 9 Прийом та виключення членів Студії переводиться Радою.  
§ 10 Кількість членів Студії не обмежена.

### IV. Права та обов'язки членів Студії

§ 11 Навчання в Студії провадиться безплатно, але з свого боку члени Студії повинні одвідувати всі години праці, крім того вони обов'язково беруть участь в прилюдних виступах Студії.

### V. Кошти Студії

§ 12 Кошти Студії складають з: а) субсидій Т[оварист]ва і б) прибутків від платних виступів і добровільних внесків.

§ 13 Порядкує коштами Студії Рада.

§ 14 Рада подає раз на місяць грошові звіти Т[оварист]ву.

### VI. Ліквідація Студії.

§ 15 Студія може бути ліквідована лише по постанові загальних зборів Музичного Т[оварист]ва ім. М. Леонтовича.

§ 16 В разі ліквідації Студії всі її кошти та майно переходять до Музичного Т[оварист]ва ім. М. Леонтовича»

[9, арк. 3].

Варто окремо звернути увагу на фінансове становище Студії, яке згодом стало офіційною причиною її закриття. Навчання в Студії було безкоштовним. Її фінансування планувалося здійснювати за рахунок субсидії Товариства, а також прибутків від платних виступів та добровільних внесків. Першочергова діяльність Студії вимагала значних фінансових витрат: передбачалося облаштування сцени для виступів, придбання концертних костюмів та гриму для дітей, а також закупівля низки музичних інструментів для ударного оркестру (малі літаври, малі барабани, металофон, ксилофон, дзвіночки, трикутник). Делікатний С. Футорянський, коли складав кошторис Студії, навіть не зазначив статті витрат на заробітну плату викладачам [9, арк. 5]. На початку своєї діяльності Організаційне бюро отримало від Товариства субсидію в розмірі 100 крб [9, арк. 2]. Інформації про інші фінансові вливання не збереглося, що, очевидно, свідчить про їхню відсутність.

Остаточний план роботи Студії (в архіві ВМТЛ збереглося два варіанти) засвідчив прагнення організаторів надати дітям якомога більше можливостей для реалізації їхнього творчого потенціалу. Студія мала стати чи не ідеальною музичною школою, яка розвивала б логічне музичне мислення, широкий музичний кругозір і слуховий багаж, а також формувала різноманітні творчі навички:

«План праці Дитячої музичної студії.

Вся праця студії розбивається на два головні відділи:

I відділ основний:

1) хорový спів (народні пісні в найкращих хорových обробках (2, 3 і 4 голосні розкладки) і художні твори (українських, російських та инш. композиторів);

- 2) музична грамота на основі хорового співу (сольфедж. читання нот, елементи теорії, елементи ладового ритму, елементи голосоведіння і музичних форм);
- 3) історія музики (ознайомлення з історичним розвитком української та всесвітньої музики);
- 4) слухання музики (ознайомлення із зразками фортепіанової, камерної, симфонічної та оперової літератури);
- 5) ритмічна гімнастика (елементи основного, простого і складного ритму).

Після праці по I відділу на протязі приблизно 2-х місяців починається праця по II відділу.

II відділ – дитяча творчість:

- 1) гра на фортепіано (колективне навчання);
- 2) диригування хором;
- 3) ударний оркестр;
- 4) диригування оркестром;
- 5) інсценіровки;
- 6) творчість музична (композиція мелодій то що);
- 7) творчість словесна (композиція поезій то що);
- 8) творчість пластична (малювання, ліпка, рух);
- 9) дитячий мистецький журнал»

[9, арк. 7].

Із прообразу штатного розпису Студії, складеного С. Футорянським [9, арк. 4], видно, що він узяв на себе викладання більшості навчальних дисциплін: музичної творчості, гри на фортепіано, слухання музики, музичної грамоти, а також хорового співу (спільно з Л. Папарук). Згодом до цих напрямків додався б іще дитячий музичний журнал, ведений силами вихованців Студії, адже ідея його створення належала саме С. Футорянському, котрий також плідно виступав у пресі як музичний критик. П. Тичина мав навчати дітей словесної творчості, а Л. Папарук – проводити з ними «інсценіровки» – невеликі музично-драматичні постановки. Посади викладачів інших дисциплін залишилися вакантними, що стало одним із чинників закриття Студії. (Дивно, що серед них залишилися вільними і фахові предмети Г. Верьовки – «диригування хором» та «диригування оркестром».)

У Студії підхід до дитячого музичного виховання був більш ніж вимогливим. Високі педагогічні принципи її керівника С. Футорянського яскраво відобразилися в його рецензії на дві збірки – співанок і пісень з іграми – для дошкільнят та дітей молодшого шкільного віку. Залишмо осторонь закономірну ідеологічну барву публікації, натомість звернімо увагу на фахові критерії, за якими С. Футорянський оцінював ці музично-педагогічні посібники: «Метро-ритмічний матер'ял збірників підбрано настільки невдало, що він не може мати ніякого значіння для виховання ритму. Мелодичний матер'ял нецікавий і не має музично-виховуючого значіння. Бідно, невдало зроблено ладово-контрапунктичну обробку пісень (на великий жаль в короткій газетній рецензії не маю змоги навести словесні й нотні приклади). Коли ми кажемо про гри зі співами, то уявляємо, що в основі такого збірника мусить полягати акордний метод [тут: комплексний. – І. Ш.]. В другому з тих збірників, які ми розглядаємо цього акордного методу нема: до збірника входять гри більш чи менш вдалі яко гімнастичні вправи (до речі їх теж взято із старих збірників) та пісні майже всі такого ж роду, які попришивано до гри в більшості невдало, в де яких місцях

досить безглуздо. <...> В усякому разі ми не можемо рекомендувати збірники для вжитку по різних дитячих установах» [12, с. 4].

Відомостей про перебіг студійного навчального процесу не збереглося. Утім, уявити окремі аспекти роботи ДМС сьогодні можна завдяки низці тогочасних публікацій із царини музичної педагогіки, зокрема тих, що невдовзі з'явилися в часописі ВМТЛ – журналі «Музика». Серед них – Н. Гольденберг «Дитяче музичне виховання як основа дитячої музичної освіти», С. Ананьїна «До вивчення музичного розвитку дітей та дитячої музичної здібності», Л. Хереско «Література для керівників музичного виховання дітей дошкільного віку» тощо. Зокрема, зі статті Н. Вольтер «Слухання музики» [5], однойменної з одним із навчальних предметів Студії, дізнаємося про проблему схоластичного вивчення музики, відірваного від реального звучання, що назріла на той час. Для її подолання було розроблено так званий метод слухання музики – ознайомлення з музичними закономірностями на основі ретельно підібраних композицій, що сприяло розвитку в учнів аналітичного музичного мислення, накопиченню багатого слухового досвіду і, зрештою, формуванню доброго мистецького смаку. Це планувалося робити на зразках «української та всесвітньої музики» [9, арк. 1].

Новаторським для музичної педагогіки того часу був також метод евритмії (в УРСР – музичної гімнастики) Е. Жака-Далькроза, про який ідеться в статті Л. Кулаковського «Ритмічна гімнастика Ж. Далькроза та її значення» [8]. Він також викладався в Студії і був спрямований на інтеграцію музики й руху, розвиток почуття ритму, координації рухів та музичної виразності через фізичну активність дітей. Цілком можливо, що у своїй роботі зі студійцями С. Футорянський використовував ще одну передову музикознавчу теорію – теорію ладового ритму Б. Яворського, учнем якого він був (адже опора на неї яскраво відчутна в тих його небагатьох музичних творах, що дійшли до нашого часу). Отже, у навчальному процесі Дитячої музичної студії поєдналися новітні музично-педагогічні концепції і досягненнями традиційної музичної освіти.

У пресі ВМТЛ розгорнуло промоцію новоствореної Студії, акцентуючи на новизні її творчо-педагогічного процесу. Першим про неї відгукнувся М. Грінченко в журналі «Червоний шлях»: «Останніми часами заклалася при Т[оварист]ві “Музична Дитяча Студія”, де переводиться спроба внести все нове, що існує в сучасні педагогіці, і саме в тій її царині, де маємо діло з мистецтвом у вихованні дитини» [7, с. 266].

Більш деталізованим виявився огляд музичного життя, представлений у «штатному» журналі «Музика»: «При Т[оварист]ві почала функціонувати Музична Дитяча Студія. Вона має за свою головну мету дати все нове, що дотепер здобула наука в музичному вихованні дитини. Тимчасом одкрито першу групу, де центр ваги – то хоролий спів в сполучці з ритмічними рухами. Спів-гра, музична творчість дитяча, пластичні вправи, дитячий оркестр і сполучення всіх оцих моментів у колективній творчості (сцена) – найближчі завдання в праці Студії. Разом із цим слухання щонайкращих зразків із творів класичної та сучасної музики (студійна робота і екскурсії по концертах), необхідні теоретичні й історичні пояснення доповнюють програму занять Студії» [2, с. 23].

У часописі «Нова громада» у збірному матеріалі «З українського культурного життя» було вміщено коротку інформацію про проведення першого (бо від початку роботи ДМС минуло заледве два місяці) публічного заходу силами учнів Студії:

«Дитяча Студія при т[оварист]ві ім. Леонтовича на перше травня впорядила в себе свято. Крім пісень, були інсценіровки С. Васильченка, М. Тополі та читання поезій Тичини» [3, с. 25].

У замітці в газеті «Більшовик», підписаній псевдонімом «Яф» (автором якої був рецензент часопису С. Футорянський), окрім ентузіазму керівника Студії, уперше знайшла відображення й матеріальна скрута цього підрозділу ВМТЛ. Брак коштів щораз гостріше позначався на навчальному процесі: «В музичній студії ім. Леонтовича робота весь час продовжується. Також працює дитяча музична студія, котра розроблює оперу-хвилинку “Осінь”. Через брак коштів лекції за останній час провадились не дуже регулярно» [16, с. 4]. Автором названого музичного твору був усе той же С. Футорянський, для якого педагогічна праця в Студії виявилася ще й майданчиком для власних творчих експериментів як композитора.

Отже, орієнтовна хронологія діяльності Студії:

– 20 січня 1923 року С. Футорянський підготував «Докладну записку про Дитячу музичну студію» із виясненням вузлових моментів майбутнього осередку, що 11 лютого була попередньо затверджена Президією Товариства [9, арк. 1];

– 24 лютого – Загальні збори ВМТЛ, на яких виступив С. Футорянський із доповіддю про концепцію утворюваної інституції [9, арк. 2], тоді ж було затверджено Організаційне бюро Студії у складі вищеописаної четвірки;

– 28 лютого С. Футорянський став офіційним очільником Студії [9, арк. 10];

– березень-квітень – у Студії «одкрито першу групу, де центр ваги – то хоролий спів в сполучці з ритмічними рухами» [7, с. 266].

– 1 травня – перший (і, вочевидь, єдиний) концертний захід, влаштований силами Студії, на якому були спів пісень, читання поезій П. Тичини та інсценізації С. Васильченка і М. Тополі [3, с. 25];

– упродовж усього піврічного періоду існування ДМС – наростання фінансових труднощів;

– 29 серпня – засідання Президії ВМТЛ, на яке Г. Верьовка подав доповідну записку із проханням призупинити роботу Студії до кращих часів: «До Президії Муз. Т[оварист]ва ім. Леонтовича. Заявляю, що після літньої перерви доцільно не розпочинати роботи дитячої музичної студії при Т[оварист]ві; причини: відсутність керівників по предметам навчання і мала кількість дітей (6–8 душ). Потрібно одкрити дитячу студію наново при новому складі співробітників, з'ясувавши місце діяльності. Член ініціативної групи Гр. Верьовка. 29 VIII 23 р.» [9, арк. 11]. Голова Товариства Ю. Михайлів своєю резолюцією задовольнив прохання Верьовки («Припинити працю в студії до сконструювання останньої» [9, арк. 11]);

– тоді ж С. Футорянський доповів про стан справ у ввіреному йому підрозділі (текст цієї доповіді не зберігся), і було вирішено «за відсутністю керівників, а також необхідного контингенту дітей – Студію на де-який час закрити» [10, арк. 5].

Мистецька преса й у цьому випадку не залишилася байдужою: «Щодо праці Дитячої музичної студії (її влітку цього року було закладено Т[оварист]вом), то через брак відповідних коштів та досвідчених керівників Т[оварист]вом ухвалено поставити цю працю у другу чергу й тимчасово роботу Дитячої Студії припинити» [4, с. 289–290].

Згодом в автобіографії, написаній для редакційного М. Грінченком «Словника українських музичних діячів», С. Футорянський не згадав про свою роботу в Дитячій музичній студії, як і оперу-хвилинку «Осінь», що її був скомпонував для тамтешніх

дітей. Очевидно, самовіддана праця в Студії стала для юнака-максималіста прикриттям і болючим досвідом розчарування та невдачі. Товариство, однак, прагнуло продовжувати роботу з наймолодшими, включивши до плану на 1923/1924 академічний рік пункт про «утворення Студії для музично-здібних дітей» [1, с. 40]. Та, якщо ми ретроспективно окинемо оком подальшу діяльність ВМТЛ, то побачимо, що дитячим музичним вихованням воно більше не займалося.

**Висновки.** Твердження В. Шульгіної, яке ми спростували на початку статті, має право на життя за умови невеликого, однак принципового перефразування: «Дитяча музична студія при Товаристві ім. М. Д. Леонтовича могла б стати важливою науково-практичною лабораторією у галузі музичної освіти дітей в Україні у 1920-ті роки, якби обставини – всередині і поза Товариством, – в яких їй довелося хвилинно функціонувати, були сприятливішими».

Студія було частиною загальних пошуків нових методів і форм роботи з дітьми, характерних для 1920-х років, і мала на меті створення сприятливого середовища для якнайкращого розвитку творчо обдарованих дітей. Однак амбітні плани ВМТЛ були перекреслені головною проблемою того часу – браком коштів. Це призвело до відсутності належного приміщення для занять із дітьми, нестачі кваліфікованих вчителів і, як наслідок, до малої кількості учнів. Якщо журнал «Музика» Товариство з усіх сил утримувало на плаву [13, с. 68], бо він давав змогу безпосередньо впливати на маси, то Студією було змушене пожертвувати. Інвестиції в освіту наймолодших є недешевими й довгостроковими щодо будь-якої окупності, оскільки вони поступово формують інтелектуальний і професійний потенціал суспільства, визначаючи його майбутнє. А Товариство, хоч і мислило далекоглядно й стратегічно, ледь зводило кінці з кінцями й потребувало швидких результатів діяльності.

Утім, дослідникам історії української музичної педагогіки варто спробувати пошукати історичні паралелі та діахронні зв'язки між короткочасною, але цінною освітньою ініціативою ВМТЛ – Дитячою музичною студією – та українським музичним шкільництвом надалі, що допомогло б повною мірою з'ясувати її ефективність та реальний внесок у його розвиток, адже це був яскравий інноваційний освітньо-виховний музичний осередок. Проте, як і чимало інших починань в українській історії, через несприятливі умови цей потенціал не був реалізований.

### Джерела та література

1. [Б. п.] В Музичнім товаристві ім. Леонтовича. *Музика*. 1923. № 6–7. С. 40.
2. [Б. п.] В Музичному Т[оваристві] ім. Леонтовича. *Музика*. 1923. № 2. С. 23.
3. [Б. п.] З українського культурного життя. *Нова громада*. 1923. № 1–2. С. 25.
4. [Б. п.] Музичне товариство імені Леонтовича (допис). *Червоний шлях*. 1923. № 8. С. 288–290.
5. Вольтер Н. Слухання музики. *Музика*. 1924. № 4–6. С. 28–32.
6. Гольденберг Н. Дитяче музичне виховання як основа дитячої музичної освіти. *Музика*. 1924. № 1–3. С. 6–14.
7. Грінченко М. Музичне життя у Києві. *Червоний шлях*. 1923. № 2. С. 265–266.
8. Кулаковський Л. Ритмічна гімнастика Ж. Далькроза та її значіння. *Музика*. 1925. № 5–6. С. 209–214; № 7–8. С. 261–266.

9. Матеріали з приводу створення та закриття Дитячої музичної студії при Музичному товаристві ім. Леонтовича // Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 50. № 762.
10. Протоколи засідань Президії Музичного товариства ім. Леонтовича за 1923, 1924 р. // Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 50. № 273.
11. Статут Комітету пам'яті Леонтовича // Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Ф. 50. № 2.
12. Футорянський С. *Новые гусельки, дошкольный сборник для пения; Новый сборник игр с пением*. Москва : Госуд. издательство, 1923. [Рецензія на видання.] *Більшовик* 1923. 3 листоп. № 250. С. 4.
13. Шеремета І. Музична періодика Всеукраїнського музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: сторінки історії. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Чис. 1. С. 65–74.
14. Шульгіна В. Д. *Українська музична педагогіка: підручник*. Київ : НАКККіМ, 2016. 264 с.
15. Шульгіна В., Яковлев О. Музична школа в національно-освітньому просторі України (20-ті роки ХХ століття). *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*. 2008. Вип. XII–XIII. С. 65–73.
16. Яф. [Футорянський С.] Музичне т[овариств]во ім. Леонтовича. *Більшовик*. 1923. 12 серпня. С. 4.

## References

1. ANON. In the Leontovych Music Society. *Music*, 1923, no. 6–7, pp. 40 [in Ukrainian].
2. ANON. In the Leontovych Music Society. *Music*, 1923, no. 2, pp. 23 [in Ukrainian].
3. ANON. From Ukrainian Cultural Life. *New Society*, 1923, no. 1–2, pp. 25 [in Ukrainian].
4. ANON. Leontovych Music Society (Correspondence). *Red Way*, 1923, no. 8, pp. 288–290 [in Ukrainian].
5. VOLTER, Nataliia. Listening to Music. *Music*, 1924, no. 4–6, pp. 28–32 [in Ukrainian].
6. HOLDENBERG, Nadiia. Children's Music Education as the Basis of Children's Music Instruction. *Music*, 1924, no. 1–3, pp. 6–14 [in Ukrainian].
7. HRINCHENKO, Mykola. Musical Life in Kyiv. *Red Way*, 1923, no. 2, pp. 265–266 [in Ukrainian].
8. KULAKOVSKYI, Leonid. Jaques-Dalcroze's Rhythmic Gymnastics and Its Significance. *Music*, 1925, no. 5–6, pp. 209–214; no. 7–8, pp. 261–266 [in Ukrainian].
9. *Manuscript Institute of V. Vernadskyi National Library of Ukraine*. Fund 50, Unit of issue 762: Materials on the Establishment and Closure of the Children's Music Studio at the Mykola Leontovych Music Society [in Ukrainian].
10. *Manuscript Institute of V. Vernadskyi National Library of Ukraine*: Fund 50, Unit of issue 273: Minutes of the Meetings of the Presidium of Mykola Leontovych Music Society for 1923 and 1924 [in Ukrainian].
11. *Manuscript Institute of V. Vernadskyi National Library of Ukraine*: Fund 50, Unit of issue 2: Statute of the Leontovych Memorial Committee [in Ukrainian].
12. FUTORIANSKYI, Savelii. "New Guselky, a Preschool Singing Collection; New Collection of Games with Singing. Moscow: State Publishing House, 1923. [Review on the Edition]. *Bilshovyk*, 1923, November, 3, pp. 4 [in Ukrainian].
13. SHEREMETA, Iryna. Musical Periodicals of the All-Ukrainian Mykola Leontovych Music Society: Pages of History. *Researches in Fine Arts*, 2018, no. 1, pp. 65–74 [in Ukrainian].
14. SHULHINA, Valeriia. *Ukrainian Music Pedagogy: A Textbook*. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management, 2016, 264 pp. [in Ukrainian].

15. SHULHINA, Valeriia, Oleksandr YAKOVLEV. The Music School in Ukraine's National Educational Space (1920s). *Bulletin of the Precarpathian University: Art Studies*, 2008, issues 12–13, pp. 65–73 [in Ukrainian].

16. YAF [Futoriianskyi, Savelii]. "The Leontovych Music Society". *Bilshovyk*, 1923, August, 12, pp. 4 [in Ukrainian].

**Конфлікт інтересів**

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

**Використання штучного інтелекту**

Не використовувався.

Отримано / Received 20.06.2023

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 30.11.2023 р.



**МУЗИКОЗНАВСТВО  
ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ**

**MUSICOLOGY  
AND ETHNOMUSICOLOGY**





УДК 398.8+784.692.5](477.54)

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2022-2023.20.031>

#### **ГОРБУНОВА ІРИНА**

кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: (<https://orcid.org/?>): 0000-0001-6302-4366

#### **HORBUNOVA IRYNA**

a Ph.D. in Art Studies, a research fellow at M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: (<https://orcid.org/?>): 0000-0001-6302-4366

#### **Бібліографічний опис:**

Горбунова, І. (2022/2023) Риси композиторського стилю Івана Карабиця та специфіка їх прояву в жанрі «академізованої» естрадної пісні. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 20, 31–56.

Horbunova, I. (2022/2023) Features of Ivan Karabyts's Composing Style and the Specifics of Their Manifestation in the Genre of the "Academicized" Pop Song. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 20, 31–56.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## **РИСИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ ІВАНА КАРАБИЦЯ ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ПРОЯВУ В ЖАНРІ «АКАДЕМІЗОВАНОЇ» ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ**

### **Анотація / Abstract**

Окреслено творчий портрет І. Карабиця, поміж характерними особливостями авторського стилю митця названо органічний синтез різних стильових моделей (необарокових, неокласичних, неоромантичних, неоімпресіоністичних, неофольклорних тощо), а також дотримання «золотої середини» між «традиціоналізмом» і «авангардизмом». Естрадні пісні І. Карабиця визнано одним із найбільш показових прикладів «академізації» естради в українській музичній культурі, і водночас жанром, цілком репрезентативним для стилю композитора, оскільки його можна розглядати у контексті органічного синтезу фольклорної, академічної та власне естрадної складових, тобто у світлі категорії амбівертності (різновекторності, різнонаправленості).

Простежено стильові детермінанти творчості І. Карабиця на прикладі кількох «академізованих» естрадних пісень композитора періоду 1970–1980-х, що стали шлягерами. Висвітлено особливості образного змісту, структури, драматургії, музичної мови обраних творів, а також «питому вагу» і співвідношення естрадних, академічних та фольклорних елементів у кожному з них. Простежено випадки використання нестандартної для естрадної пісні структури, виявлено прийоми створення наскрізного драматургічного розвитку у ряді пісень, виокремлено різноманітні жанрові компоненти у музиці багатьох проаналізованих творів.

Висвітлено характерні прояви стилю І. Карабиця в його естрадно-пісенній творчості: насамперед неоромантичні риси, а також ознаки неофольклоризму, неоімпресіонізму, полістилістики.

Доведено, що ряд найважливіших стильових детермінант творчості композитора переконливо відображаються і в його естрадних піснях, а саме: індивідуальний відбір і органічний синтез різномірних компонентів світових і національних, старовинних і сучасних музичних надбань, чітко витриманий баланс між «легкістю» і «серйозністю» тощо. Одним із важливих показників амбівертності естрадних пісень І. Карабиця визнано можливість їх виконання співаками різних напрямків: естрадними, академічними, самодіяльними, народними.

**Ключові слова:** естрадні пісні, «академізація» естради, амбівертність, шлягер, жанр, стиль.

The author presents a creative portrait of I. Karabyts, identifying among the characteristic features of the artist's style an organic synthesis of various stylistic models (neo-Baroque, neoclassical, neo-romantic, neo-impressionistic, neo-folklore, among others.), as well as keeping the "golden mean" between "traditionalism" and "avant-garde". I. Karabyts's pop songs are recognised as one of the most illustrative examples of the "academic stylization of the pop scene" in Ukrainian musical culture, and at the same time as a genre that is quite representative of the composer's style, as it can be seen in the context of an organic synthesis of folklore, academic and pop components, that is, in the light of the category of ambivalence (multi-vector, multi-directional).

The article traces the stylistic determinants of I. Karabyts's creativity on the example of his several "academic" pop songs of the 1970–1980s, which became hits. The features of the figurative content, structure, dramaturgy, musical language of the selected works, as well as the "proportion" and ratio of pop, academic and folklore elements in each of them are highlighted. The cases of using a non-standard structure for a pop song are traced, the methods of creating a through dramatic development in a number of songs are revealed, and various genre components in the music of many of the analysed works are singled out. The characteristic manifestations of I. Karabyts's style in his pop-song creativity are highlighted: first of all, neo-romantic features, as well as signs of neo-folklore, neo-impressionism, and polystylistics.

It has been proved that a number of the most important stylistic determinants of the composer's work are convincingly reflected in his pop songs, namely: individual selection and organic synthesis of heterogeneous components of world and national, ancient and modern musical heritage, a clearly maintained balance between "lightness" and "seriousness", among others. One of the significant indicators of the ambivalence of I. Karabyts's pop songs is the possibility of their performance by singers of different directions: pop, academic, amateur, folk.

**Keywords:** pop songs, academic stylization of pop, ambivalence, hit song, genre, style.

**Вступ.** Вагому частку творчого доробку видатного українського композитора другої половини ХХ ст. І. Карабиця складають естрадні пісні. Цілий ряд професійних українських композиторів того часу зверталися до вказаного жанру, зокрема, І. Карабиць був однією з тих постатей, що сприяли процесу «академізації» естради, як його було визначено уже музикознавцями початку ХХІ ст. Багато пісень композитора стали популярними за його життя, і знані донині. «Мати наша – сивая горлиця», «Батьківський поріг», «Дніпра жива вода», «Пісня на добро» – кілька показових прикладів естрадних пісень І. Карабиця, що стали шлягерами.

Популярність названих і багатьох інших пісень митця обумовлена насамперед яскравою творчою індивідуальністю І. Карабиця, його неповторним музичним стилем. Композитор увібрав усі сучасні йому стилістичні тенденції, еволюціонував «синхронно» із загальною стильовою еволюцією української музики 1970–1990-х, однак зберіг своє неповторне обличчя між двома крайнощами – традицію-

налізмом і авангардизмом. Естрадні пісні, з поправкою на специфіку естрадного напрямку, репрезентативні для стилю Карабиця не менше, ніж численні жанри його академічного музичного спадку. Тож необхідність вивчення естрадно-пісенної спадщини І. Карабиця нарівні з академічною зумовлює **актуальність теми дослідження**.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Жанр естрадної пісні у творчості І. Карабиця досі є практично недослідженою цариною в українському музикознавстві, до якої лише нещодавно звернулися. Так, певну увагу указаному жанру приділено в монографії Л. Кияновської «Сад пісень Івана Карабиця» [10], що була видана у 2017 році, а також у кандидатській дисертації О. Баланко «Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен» (2016) [1]. Виокремимо дисертаційне дослідження В. Куц «Пісенна творчість Івана Карабиця» (2021), цілковито присвячене естрадним пісням композитора [14].

**Мета дослідження** – простежити стильові детермінанти творчості І. Карабиця на прикладі естрадних пісень композитора.

**Завдання дослідження:**

1. Окреслити творчий портрет І. Карабиця на основі робіт українських музикознавців.
2. Визначити особливості авторського стилю І. Карабиця.
3. Розглянути пісні І. Карабиця як приклад «академізації» естради.
4. Здійснити музикознавчий аналіз деяких популярних естрадних пісень І. Карабиця.
5. Висвітлити характерні прояви стилю І. Карабиця в його пісенній творчості.

**Наукову новизну** пропонованої розвідки становить спроба «вписати» естрадні пісні в загальний контекст стилю композитора.

**Виклад основного матеріалу.** Іван Карабиць (1945–2002) – один із класиків української музики другої половини ХХ ст., який працював у багатьох жанрах: музично-театральному, симфонічному і вокально-симфонічному, камерно-інструментальному та камерно-вокальному. Крім «академічних» романсів і вокальних циклів, значне місце у вокальному доробку композитора посідають естрадні пісні.

Попри порівняно недовге життя (всього 57 років), творча доля І. Карабиця склалася цілком щасливо, оскільки і за життя, і після смерті композитора його твори різних жанрів були незмінно популярні у виконавців – солістів і колективів – усіх рівнів, від початківців до всесвітньо визнаних майстрів. Ще за радянських часів митець став лауреатом Республіканської комсомольської премії ім. М. Островського (1977), премії Ленінського комсомолу (1981), був удостоєний почесного звання Народного артиста УРСР (1991). «Небагатьом композиторам, що представляють академічну музику, преса приділяла стільки уваги», – відзначає Л. Кияновська [10, с. 7].

Музична діяльність Карабиця була достатньо різнобічною: композиторська, диригентська, педагогічна, громадська. В різні періоди життя митець працював диригентом Ансамблю пісні і танцю Київського військового округу та ансамблю солістів «Київська камерата», викладачем (згодом професором) кафедри композиції Київської консерваторії; був засновником знаного у світі міжнародного фестивалю «КиївМузикФест».

Після відходу митця у вічність його пам'ять було належним чином ушановано. Так, у 2004 році ім'я І. Карабиця присвоєно його Alma mater – Артемівському музичному училищу (тепер Бахмутський коледж мистецтв), і ДМШ у м. Дзержинськ

(тепер Торецьк); також його ім'я носить Музична школа сценічного виховання на Позняках (м. Київ). Від 2003 року проводиться Відкритий конкурс української фортепіанної і вокальної музики імені І. Карабиця в Бахмуті, від 2011 року – щорічний конкурс молодих композиторів його імені у Києві. 29 серпня 2010 року на будинку в м. Торецьку, де пройшли дитячі роки митця, встановлено меморіальну дошку.

Музика І. Карабиця широковідома в Україні і світі, записана на грамплатівки й CD, є у фонді Українського радіо (цілу низку творів записано Симфонічним оркестром Держтелерадіо України під керівництвом В. Гнедаша й В. Сіренка), видавалася на батьківщині композитора і за кордоном. Невтомними популяризаторами творчості митця є його дружина – музикознавиця Маріанна Копиця, син – диригент Кирило Карабиць, нині керівник Борнмутського симфонічного оркестру (Велика Британія), котрий зі своїм оркестром постійно виконує музику батька.

Наразі творчість І. Карабиця достатньо повно досліджена у вітчизняному музикознавстві, на що, зокрема, вказує у своїй монографії Л. Кияновська [10]. Так, першою спробою повністю охопити життєвий і творчий шлях митця стало ще прижиттєве (1983) – і тому, природно, неповне – дослідження Г. Єрмакової [8], що представляє собою брошуру із серії «Творчі портрети українських композиторів» і, як усі подібні видання, містить основні віхи біографії композитора й аналіз його найвизначніших творів; уже в цій розвідці відзначено «питому вагу» як камерно-вокальної лірики, так і естрадної музики у творчому доробку Карабиця, хоча власне аналізу естрадних пісень немає. Однак єдиною ґрунтовною працею, присвяченою постаті Карабиця, на даний момент є монографія Л. Кияновської «Сад пісень Івана Карабиця» (2017), котра має підсумковий характер щодо всіх численних матеріалів про композитора (музикознавчих, публіцистичних, мемуарних, епістолярних тощо), що відзначає сама авторка. Музикознавиця змальовує творчий портрет Карабиця і водночас «портрет» епохи, у яку жив і працював митець. Дослідження творчої еволюції композитора в зазначеній книзі поєднує академічно-науковий і довільно-художній підхід; так, етапи цієї еволюції визначаються досить мальовничо: «Корені», «Паростки», «Стовбур», «Крона», «Цвітіння». У праці приділяється рівнозначна увага всім жанрам, у яких творив Карабиць, і поміж них докладно розглянуто жанр естрадної пісні, що для нашої розвідки найбільш цінне.

Крім указаних монографічних праць, останнім часом з'явилося кілька дисертаційних досліджень, присвячених різним аспектам композиторської діяльності Карабиця. Так, найбільш широкою за тематикою є кандидатська дисертація О. Гуркової «Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття» (2016), котра охоплює різні жанри творчості композитора, зокрема, цілий розділ присвячено його камерно-вокальній ліриці [7]. У дисертації О. Галузевської «Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника» (2006) у центрі уваги перебувають камерно-вокальні твори композитора, хоча аналізуються також твори великої форми, такі як ораторія «Заклинання вогню» [6]. Можна зазначити також дисертацію О. Баланко «Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен» (2016), у якій ідеться, зокрема, про значення естрадної пісні для розвитку камерно-вокального виконавства, про місце естрадної пісні у творчості професійних українських композиторів, зокрема й І. Карабиця [1]. Найновішою розвідкою дисертаційного жанру щодо творчості композитора є дослідження В. Куц «Пісенна творчість Івана Карабиця» (2021), спеціально присвячене естрадним пісням, у яко-

му розглядаються стильовий і драматургічний аспекти естрадно-пісенних опусів Карабиця, питання «академізації» естради в його творчості, а також побутування естрадних пісень композитора на сучасному етапі [14].

Більшість наукових статей, присвячених творчості Карабиця (а також спогадів відомих українських композиторів, виконавців, музикознавців про нього), вміщено в 31-у випуску «Наукового вісника НМАУ» (2003), що має назву «Vivere memento» і є «Книгою пам'яті», приуроченою до першої річниці смерті митця [19]. На прикладі цієї ґрунтовної наукової збірки можна бачити, що камерно-вокальна, тим паче пісенно-естрадна частина спадщини композитора, попри значущість її у його творчому доробку, зостається «на маргінесі» вітчизняних музикознавчих досліджень: у збірці немає жодної розвідки з відповідної тематики. Поза указаною збіркою також не знайдено таких досліджень, окрім статей В. Куш [13, 15]. Інтереси музикознавців зосереджено насамперед на вокально-інструментальних та інструментальних композиціях І. Карабиця великої форми, таких як Концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад Божественних пісень» (статті Л. Мельник [19, с. 88–96], Л. Рязанцевої [19, с. 97–100], І. Таркової [19, с. 101–108]), «Молитва Катерини» (розвідка О. Вільчинської [19, с. 162–166]), Концерт для оркестру № 3 «Голосіння» (роботи І. Пясковського [19, с. 59–69], с. Турнеєва [22], Б. Янюк [24]), Третя симфонія (стаття В. Іванченка [19, с. 166–173]). Привертають дослідницьку увагу і деякі камерно-інструментальні твори композитора, найчастіше – цикл прелюдій для фортепіано, якому присвячено роботи С. Мірошниченко [19, с. 136–149], І. Савчука [19, с. 125–135], І. Ягодзинської [19, с. 149–156]; цікавою також є розвідка щодо поліфонії у Другій сонаті для віолончелі і фортепіано, автором якої є І. Гамова [19, с. 119–125]. Значний «блок» музикознавчих статей стосується особливостей стилю І. Карабиця; такими є роботи О. Берегової [19, с. 108–119], В. Задерацького [19, с. 44–58], Л. Кияновської [11], О. Копелюка [12], О. Маркової [19, с. 69–75]. Слід окремо зазначити статті, присвячені музично-громадській діяльності композитора, зокрема, темі «І. Карабиць і “КиївМузикФест”», такі як розвідки В. Грабовського [19, с. 186–191] та І. Сікорської [19, с. 173–185] зі збірки «Vivere memento», а також низка публіцистичних статей у пресі, зокрема, інтерв'ю самого Карабиця. Зазначимо також статтю «Карабиць Іван Федорович» із другого тому Української музичної енциклопедії (автори Т. Бондаренко, Г. Степанченко), що є коротким, «довідкового» плану оглядом життя і творчості композитора, водночас достатньо змістовним і музикознавчо-професійним [4].

Отже, попри те що академічна (у т. ч. камерно-вокальна) музика І. Карабиця вже неодноразово потрапляла в поле зору музикознавців, естрадні пісні досі є найменш дослідженим жанром у творчому спадку композитора. Звернення до цього жанру знаходимо в монографічному дослідженні Л. Кияновської, авторка якого досить докладно розмірковує щодо причин звернення митця до жанру естрадної пісні, а також аналізує вокальний цикл «Мати», і в дисертації та деяких статтях В. Куш, повністю присвячених вивченню цього аспекту спадку композитора. Як було вказано вище, одним із завдань пропонованої розвідки є часткове заповнення «прогалини» у вивченні творчості Івана Карабиця.

Початковий період творчості І. Карабиця, «пошуковий» у плані власного індивідуального стилю, припав на 1960-ті. Опусам того часу, таким як Перша соната для віолончелі і фортепіано, Сімфоніета для струнного оркестру тощо, властиві експресіоністичні риси як щодо манери висловлювання, так і щодо вільного використання додекафонної техніки. Період 1970–1980-х років у творчій еволюції композитора

вже є зрілим, саме тоді написані найвизначніші з його масштабних творів: опера-ораторія «Київські фрески», ораторія «Заклинання вогню», 3 симфонії, 3 концерти для оркестру (3-й – трагедійне «Голосіння»), хоровий концерт «Сад божественних пісень» тощо, а також найпопулярніші камерні твори, зокрема, 24 прелюдії для фортепіано, вокальні цикли «Із пісень Хіросіми», «Мати». Образний зміст більшості опусів того періоду визначає тяжіння митця до концепційної масштабності, філософічності, а музична мова позначена синтезом різних жанрово-стильових витоків (український фольклор, вітчизняна професійна музика – від знаменного розспіву до елементів стилю Б. Лятошинського, новітні тенденції західної академічної музики ХХ ст., масова музична культура – джаз, естрада) і композиторських технік (додекафонія, пуантилізм, алеаторика, сонористика, розширена тональність, неомодальність тощо). Органічно поєднуються у творчості Карабиця також різні стильові напрями другої половини ХХ ст. – неокласицизм, необароко, неоімпресіонізм. Ті ж тенденції продовжуються в останній період творчості композитора (1990-ті – початок 2000-х): так, тема покаяння, провідна у Третньому концерті для оркестру «Голосіння», продовжується в Концерті-триптиху для оркестру, пантеїстичні мотиви своєрідно переломлюються у «Music from Waterside».

Поміж численних музичних жанрів, у яких працював І. Карабиць, провідними вважаються масштабні, монументальні – ораторії, симфонії, інструментальні й хорові концерти. Карабицю-симфоністу властивий синтез різних типів симфонізму, при головуванні конфліктно-драматичного типу з поступовим поглибленням трагедійності. Нарівні з масштабними концепційними полотнами громадянського й філософського змісту у творчому доробку композитора співіснують витончені камерні (інструментальні та вокальні) композиції. Зокрема, значним є внесок І. Карабиця в жанр естрадної пісні і в процес його «академізації», характерної для ряду «академічних» українських композиторів другої половини ХХ ст. Естрадні пісні митець писав протягом усього творчого життя, починаючи від 1960-х, і був поміж тих своїх колег, хто сприяв значному підвищенню якісного рівня цього жанру у вітчизняній музиці.

Отже, жанр естрадної пісні є вагомою і значущою, хоча досі «недооціненою» вітчизняними науковцями, часткою творчого спадку І. Карабиця. Як і академічні жанри його творчості – монументальні симфонії й концерти та вишукані фортепіанні прелюдії, естрадні пісні є цілком органічними для яскравого індивідуального стилю композитора, значним чином завдяки «академізації» жанру.

Як було зазначено, І. Карабиць працював у різноманітних монументальних, камерних та популярних музичних жанрах, вільно володів усіма композиторськими техніками ХХ ст. і віддав належне багатьом сучасним йому стильовим течіям. За висловом О. Берегової, «він не обмежувався якимось одним стилем чи напрямом, кожним своїм твором відкривав нові стильові орієнтири, нові грані духовного світу митця і його епохи. Водночас І. Карабиць глибоко проник у дух і стильові особливості музики попередніх епох, творчо переосмислив і втілював у своїй творчості необарокові, неокласичні, неоромантичні, неоімпресіоністичні, нефольклорні та інші стильові моделі, які в різних комбінаціях та у своїй сукупності стали ознакою постмодерного світогляду» [2, с. 58]. У своїй розвідці О. Берегова корелює стилістичні пошуки Карабиця із загальними стильовими тенденціями, що набували розповсюдження в українській музиці протягом того чи іншого десятиліття другої половини ХХ ст.

Так, серед опусів раннього періоду творчості композитора (кінець 1960 – початок 1970-х) дослідниця виокремлює ті, що наслідують традиції конфліктно-драматичного симфонізму, започатковані в українській музиці вчителем І. Карабиця Б. Лятошинським, такі як Перша симфонія «П'ять пісень про Україну»; і ті, що належать до течії неофольклоризму, такі як вокальний цикл «Пісні Явдохи Зуїхи», «Музика» для скрипки соло тощо. У наступний період (межа 1970–1980-х років) як стильова домінанта творчості Карабиця визначається неоромантична течія, до якої дослідниця відносить багато камерних творів тих років. У них композитор виступає як проникливий лірик, однак ряд цих опусів визначається також глибоким філософським змістом і громадською спрямованістю (вокальні цикли «Із пісень Хіросіми», «Мати» тощо). Протягом 1980-х Карабиць також працював творчим методом полістилістики. Як зразки полістилістичних опусів композитора О. Берегова наводить оперу-ораторію «Київські фрески», Концерт для оркестру № 3 «Голосіння». Ці творчі пошуки підготували останній період творчості композитора (1990-ті – початок 2000-х), позначений постмодерними тенденціями, однією з найвизначніших з-поміж яких є саме полістилістичні взаємодії. О. Берегова зазначає, що українському постмодернізму, на відміну від західноєвропейського із його деконструктивними й нігілістичними настановами, властиві пошук шляхів духовного відродження, естетизм, відчуття єдності з вічним, катарсису тощо. Тож до постмодерних творів І. Карабиця дослідниця відносить і пантеїстично-медитативний інструментальний опус «Music from Waterside», якому властиві неоімпресіоністичні виражальні засоби; і кантату «Молитва Катерини», присвячену трагедії Голодомору; і трагедійний Концерт-триптих для струнного оркестру, що поєднує неокласичні риси із сучасними композиторськими техніками, такими як алеаторика.

Л. Кияновська при дослідженні стилю І. Карабиця [10; 11] особливо наголошує на таких його складових, як постмодерні тенденції, що приваблювали композитора можливістю вступити в діалог з музикою минулих епох за допомогою сучасної музичної мови, і необароко, ознаками якого є використання барокових жанрів (хоровий концерт, прелюдія тощо), поліфонічного складу, а також певних рис барокової «теорії афектів». При цьому дослідниця зауважує, що стильові витoki музики Карабиця є значно ширшими. Цікавою є спроба Л. Кияновської визначити «чітку стильову платформу» творчості композитора, у якій вона простежує три основні наскрізні лінії: історизм, направлений насамперед на досягнення рівноваги всіх елементів індивідуальної музично-виразної системи самого Карабиця; інтеграція у світовий культурний простір, що передбачає органічне засвоєння і творче переосмислення актуальних стильових тенденцій сучасної світової музики в поєднанні з національними елементами; етична домінанта, що утримувала митця від надмірного захоплення «офіційними» або ж «гостромодними» тенденціями й підпорядкувала всі компоненти його стилю головній меті – утвердженню краси.

В. Задерацький, аналізуючи стилістику деяких інструментальних творів Карабиця [19, с. 44–58], дійшов висновку, що цей композитор є митцем «академічного» типу мислення, під яким музикознавець розуміє відсутність «інновацій заради інновацій», жорсткий відбір стилістичних засобів і композиторських технік відповідно до кожного конкретного художнього задуму. На думку дослідника, творчість Івана Карабиця «не вписується» в будь-які неостилі (необароко, неокласицизм, неофольклоризм тощо) – оскільки композиторові властиве не відродження, а творче переосмислення стильових явищ минулого; а також і в естетику постмодерніз-

му – оскільки він тяжіє не до «демонстративного зіставлення» ознак різних стилів, а саме до їхнього синтезу. Таким чином, творчість Карабиця «позбавлена “знаків прориву” в гостро авангардну стилістику, але не був він і ортодоксом, який прагне творити в манері retro, що стійко зберігалася в українській музиці з часів соцреалізму і стала модною в постмодерний період» [19, с. 47].

Близької думки дотримується Г. Єрмакова [19, с. 20–30], наголошуючи, що І. Карабиць тримався свого роду «серединної» стильової течії, рівновіддаленої від традиціоналізму, офіційного «соцреалізму» та забороненого владою авангардизму, завжди був «самим собою», яскравою індивідуальністю у стилістичному плані. На думку В. Куц, саме подібний «рух середньою течією <...> відкриває потенційну можливість до стильової різновекторності, тобто амбівертності, оскільки може бути скерованим в той чи інший бік, зокрема академічної або естрадної музики» [14, с. 39].

О. Маркова вбачає в низці інструментальних творів І. Карабиця, зокрема у циклах «24 прелюдії» для фортепіано (1976) і «5 музичних моментів» для фортепіано з оркестром (1999), тенденції мінімалізму (котрі в українській музиці повною мірою проявилися на межі ХХ–ХХІ ст.), що виявляються насамперед у «неоемансипації консонансу» і принциповій економності фактури [19, с. 69–75]. Подібно до В. Задерацького, дослідниця вважає, що, на противагу постмодерній «сукупній стилістиці», Іван Карабиць створив вишуканий синтез різних стилів.

Про залучення до академічних, зокрема фортепіанних, творів І. Карабиця естрадного і джазового компонентів пише у своїй дисертації О. Копелюк [12]. Розглядаючи фортепіанну творчість композитора з погляду феноменології стилю, дослідник доходить висновку, що індивідуальний стиль Карабиця загалом (ідеться про стиль його академічної музики) є багатоелементною відкритою системою, у якій «естрадність» і «джазовість» інтерпретуються як складові, що зазвичай набувають характеру експерименту, «творчої лабораторії». У роботі аналізуються, зокрема, кілька джазових фортепіанних мініатюр, про які автор зазначає, що джазова імпровізаційна специфіка поєднується в них з академічною стилістикою, яка проявляється насамперед у збалансованому відчутті форми й розвитку фактурних ліній.

В. Куц, підсумовуючи дослідження індивідуального стилю І. Карабиця, наявні в сучасній українській музикознавчій літературі, зазначає, що більшість науковців наголошують на його плюралістичності і водночас цілісності, органічності [14]. Крім того, у кожному творі композитор відбирає стильові компоненти індивідуально, залежно не лише від художнього задуму, але й від аудиторії. Тож при зверненні до популярних (естрадних) жанрів він удається до виразних засобів сучасної популярної музики, однак часто комбінує їх з академічними засобами. «Саме тому естрадні пісні композитора поєднують різні культурні коди, які формують різнонаправленість його музики (до масового слухача й одночасно до елітарного поціновувача), яку ми визначили як амбівертність. Амбівертність є варіантом постмодерного синтезу, який лежить у площині поєднання академічної та неакадемічної музичних традицій. Амбівертність, яка формує стиль естрадних пісень композитора, не є характерною для всієї творчості І. Карабиця, однак є центральною категорією для розуміння його пісенного доробку, який є значимим для розвитку української естради й усієї української культури загалом» [14, с. 49].

Як показав огляд музикознавчої літератури про життя і творчість І. Карабиця, ряд дослідників вирізняють естрадно-джазові компоненти його стилю, але скоріше як

«побічні», а не як значимі або тим паче фундаментальні для стилетворення композитора. При тому, що академічна пісенна творчість композитора є достатньо вивченою, естрадна тільки наразі починає приваблювати належну увагу музикознавців. Так, «популярний» пісенний доробок саме Карабиця (попри його непересічну значимість в історії вітчизняної естради) майже не висвітлений у працях українських дослідників естрадної музики. На думку В. Куш – авторки єдиної на даний момент дисертації, цілком присвяченої жанру естрадної пісні у творчості І. Карабиця [14], – естрадознавці розробили ряд базових понять, придатних для вивчення популярних пісень композитора, таких як «шлягер» і «академізація» естради.

Так, дослідження естрадних пісень Карабиця крізь призму категорії шлягеру В. Куш вважає доцільним не лише тому, що найбільш яскраві, репрезентативні зразки цього жанру у творчості композитора («Батьківський поріг», «Дніпра жива вода», «Мій Києве», «Пісня на добро» та ін.) були популярні за життя автора й знані донині; але й тому, що одним з виявів характерної для естрадних пісень Карабиця амбівертності є поєднання стандартизованих і унікальних рис у пісні-шлягері як такої, на що вказують практично всі дослідники шлягеру, зокрема українські.

Так, у дисертації М. Мозгового в розділі, присвяченому українській пісенній естраді 1970–1980-х (період, за який було створено, зокрема, «левоу частку» естрадних пісень І. Карабиця), характерними рисами шлягеру визначено простоту тексту й сюжету, стандартність тематики й музично-виразних засобів, але водночас оригінальність основного образу, а також виразність ритміки [17]. Відзначаючи «шлягерізацію» української естради в досліджуваний період, М. Мозговий наголошує не на стереотипності, а саме на оригінальності вітчизняних шлягерів, основними шляхами досягнення якої вважає орієнтир на українську фольклорну традицію й риси популярних стилів західної музики.

Проблематика праці В. Тормахової, присвяченої українській естраді кінця ХХ – початку ХХІ ст., також лежить у площині вивчення шляхів взаємопроникнення й синтезу різних стилів джазу, року і поп-музики із фольклорними витоками, такими як архаїчні пісні календарно-обрядового циклу, а також ліричні, жартівливі пісні та особливо коломийки [21]. Досліджуються різні варіанти цитування фольклорного матеріалу, обробок народних пісень, створення власних композицій на фольклорній основі сучасними українськими джазовими, рок- та поп-виконавцями й гуртами; багато з таких композицій є шлягерами, як-то пісні груп «Брати Гадюкіни», «Воплі Відоплясова» та ін. Використання фольклорного матеріалу позиціонується дослідницею як одна з основних оригінальних рис української естради і водночас як дієвий шлях популяризації фольклору серед сучасної слухацької аудиторії.

І. Шнур вибудовує свою концепцію шлягеру на матеріалі пострадянської української естради [23], але, подібно до М. Мозгового, розуміє шлягер як пісенний твір, у якому парадоксально поєднуються типові (стандартизовані) й унікальні художні компоненти. «Пісенний шлягер – це соціокультурний музичний продукт, репрезентований естрадною піснею переважно любовно-ліричного змісту, яка завдяки легкості запам'ятовування, опорі на жанрово-інтонаційний словник епохи, націленості на емоційний відгук, наявності неординарного виконавського іміджу і збалансованому співвідношенню стандартизованого та унікального музичного матеріалу набула такої якості, як упізнаваність великою аудиторією» [23, с. 34].

Тож можна вважати, що саме поєднання типового й унікального є спільним для «офіційно схваленого» радянського та «комерційного» пострадянського україн-

ського шлягеру, а отже, може бути ключовим зокрема, для розуміння найпопулярніших пісень І. Карабиця. Щодо останніх В. Куш [14] зазначає, що вони є т. зв. «природними», а не штучно створеними (комерційно або ж ідеологічно заангажованими) шлягерами. Таке розмежування дослідниця обґрунтовує тим, що в першому випадку музичний твір (не лише естрадний, але й академічний) набуває популярності, тобто стає шлягером, скоріше завдяки своїй індивідуалізованій складовій, а також високому ступеню співзвучності з духом епохи, і водночас узагальненню музичної думки, концентрації музичного образу тощо; типізована складова такого шлягеру виявляється здебільшого в спіранні на найбільш типові інтонації зі «словника епохи». Популярність «природного» шлягеру формується в слухачів-сучасників ніби ненавмисно, «стихійно» і часто зберігається у прийдешні часи (прикладом можуть слугувати перша частина «Місячної сонати» Л. Бетховена, «Щедрик» М. Леонтовича тощо). У другому випадку шлягер «конструюється» штучно, за певною «моделлю», що гарантує комерційний успіх, який зазвичай є нетривалим, «одноденним»; отже, на перший план виходить стереотипна складова, а оригінальні креативні твори з'являються скоріше всупереч, ніж завдяки методу їх створення, і саме у них є шанс бути «закарбованими у віках». В. Куш слушно зазначає, що від 1990-х років І. Карабиць свідомо відмовився від роботи в жанрі естрадної пісні, оскільки характерна для цього і наступних десятиліть тотальна комерціалізація естради суперечила як естетичним, так і етичним настановам митця.

Щодо «академізації» естради, то взаємопроникнення компонентів академічної й популярної музики цілком вписується в полістилістичне постмодерне музичне мислення І. Карабиця. Вивченню механізмів взаємодії академічного й естрадного шарів музичної культури наразі присвячено цілу низку робіт українських музикознавців, але, як зазначає В. Куш [14], однозначності в трактуванні поняття «академізація естрадної музики» досі не існує.

З точки зору сучасного естрадознавства естрада є самостійним видом мистецтва зі своєю специфікою, що відрізняється від специфіки академічного мистецтва. Дослідниками вирізняють базові засади будь-якого роду естрадного мистецтва – музичного, театрального, хореографічного, циркового тощо. Так, у дисертації Т. Самаї [20] таких засад сім: відкритість (активне спілкування артиста з аудиторією), легкість (у сприйнятті естрадного твору, яке не потребує від аудиторії спеціальної підготовки), синтетичність (використання в естрадному творі елементів різних видів мистецтв), лаконізм (висока концентрація змісту у творі), імпровізаційність (креативність сценічної поведінки естрадного артиста), індивідуальність (постійний пошук артистом самобутнього сценічного образу та виконавської манери). В. Куш зауважує, що естрада як така не потребує академізації, яка може порушити її специфіку, однак щодо музичної складової естрадного твору проникнення академічних компонентів цілком правомірне і часто має місце [14].

Різні дослідники пропонують різне розуміння академізації естрадної музики, зокрема, вокальної естради. Так, І. Бобул вважає, що шлях до академізації полягає у формуванні композиторських і виконавських традицій [3]; Лі Шуай розглядає академізацію естрадної музики крізь призму розвитку професійної освіти на прикладі формування в Україні професійної освіти джазових виконавців від 1980-х років [16]. В. Левко та О. Яковлев розуміють академізацію естрадної музики як форму звернення академічних композиторів до естрадної класики та оновлення старих пісенних шлягерів з позицій наближення до академічної музики [25].

На думку В. Куц, взаємовпливи академічної й естрадної музики характерні для музичної культури ХХ ст. взагалі, однак особливо поняття «академізована» естрада актуалізується для радянського «закритого» соціокультурного середовища [14]. Зокрема, і в 1970–1980-х роках, на які в основному припадає естрадно-пісенна творчість І. Карабиця, вільного розвитку були позбавлені як академічна, так і естрадна музика, оскільки під офіційною забороною перебували як академічний авангард, так і західна естрада (джаз, рок тощо). Водночас радянська влада, для якої консерваторський диплом був своєрідним «знаком якості», заохочувала до написання естрадних пісень саме професійних академічних композиторів, пошуки яких зазвичай стосувалися поєднання естрадної пісні з академічною камерно-вокальною творчістю та народною піснею. Тож така «академізована» радянська, зокрема українська естрада, була органічно споріднена з досягненнями академічної «неавангардної» музики. Естрадно-пісенна творчість І. Карабиця, як зазначає дослідниця, перебуває цілком у рідніщі такої офіційно культивованої академізованої радянської естради, і водночас є «однією з форм постмодерного мистецького синтезу» [14, с. 6]. В. Куц виявляє ряд ознак «академізації» естради в популярних піснях І. Карабиця, зокрема: академічний, а не естрадний тип вокалу; наявність наскрізної структури й драматургії при спиранні на типово пісенну форму – куплетну з приспівом; вагома роль інструментальної партії – поліфонізованої фортепіанної або вишуканої оркестрової, – як в академічному солоспіві ХХ ст. Естрадна ж складова, на думку дослідниці, виявляється здебільшого в інтонаційній царині, у зверненні до інтонаційного словника тодішньої популярної музики.

Отже, для індивідуального стилю І. Карабиця притаманні такі основні риси: вільне володіння всіма композиторськими техніками та стильовими напрямками ХХ ст.; творче переосмислення й органічний синтез усіх компонентів; їх індивідуальний відбір, залежно від конкретного художнього задуму; тримання «золотої середини» між «традиціоналізмом» і «авангардизмом». Усе вищезазначене визначає неповторне творче «обличчя» митця. Жанр естрадної пісні у творчості Івана Карабиця також можна розглядати в контексті органічного синтезу фольклорної, академічної та власне естрадної складових; тож він є цілком репрезентативним для стилю композитора загалом.

Як було зазначено, естрадні пісні І. Карабиць писав в основному протягом 1970–1980-х (деякі відносяться до кінця 1960-х), від 1990-х, як зауважує В. Куц [14], композитор відмовився від роботи в цьому жанрі, оскільки не сприйняв тенденцію до комерціалізації естради.

Практично єдиною з українських музикознавців, хто вивчає естрадно-пісенний доробок Карабиця, наразі є В. Куц. У її дисертації міститься аналіз ряду найпопулярніших естрадних пісень митця. Ми відібрали для дослідження 6 достатньо яскравих, репрезентативних, на наш погляд, зразків пісень періоду 1970–1980-х, які заслуговують бути названими шлягерами. Авторкою розвідки здійснено спробу висвітлити особливості образного змісту, структури, драматургії, музичної мови обраних творів, а також «питому вагу» та співвідношення естрадних, академічних і фольклорних елементів у кожному з них. Аналіз базуватиметься на друкованих музичних текстах пісень, що їх В. Куц умовно називає «академічними оригіналами», зауважуючи при цьому, що естрадні виконавські версії, особливо сучасні, подекуди суттєво відходять від нотних текстів, які вийшли друком [14, с. 113]. У нашому випадку йдеться про пісні зі збірки, що вийшла друком у 2014 [9].

«**За рікою тільки вишні**» (1987), слова Б. Олійника. Тональність *F-dur*, проста тричастинна форма з розвивальною серединою. Пісня має 8 тактів вступу, який готує гармонію першого розділу (гармонічний зворот  $T - S_{6/4} - \text{зм.VII}_7 - T$  на тонічному органному басі), що підкреслює основний світлий, споглядальний характер. Композитор використовує фігураційний тип гомофонно-гармонічного фактурного складу, де задіяні спочатку тільки верхній і середній регістри, але поступово відбувається заповнення нижнього.

Перша частина [див.: 9, с. 34–35] за структурою є повторним періодом, де друге речення має доповнення. Вокальна партія відзначається розвиненістю, широким діапазоном децими, виразністю інтонацій, легка для сприйняття й запам'ятовування. Тема вокальної партії розвивається секвентно: чотири ланки з кроком у низхідну секунду. Секвенція неточна, перша й третя фрази більш динамічні завдяки повторенню слів (перша фраза – «Тільки вишні, тільки вишні», третя – «І ніхто мене не чує, і ніхто мені не пише»).

Гармонія першого речення повторює зворот, що був у вступі, що створює ефект урівноваженості, заокругленості. Друге речення звучить у паралельній тональності *d-moll*, два такти доповнення повертають до основної тональності *F-dur*. Поява мінорної тональності підкреслює появу мотиву розставання в тексті («На видноколі засвітилася розлука») і передує мінорному ладові середньої частини. Структура першої частини типова для вокальної музики – періодичність. Графіка мелодичної лінії в основному низхідна, переважає поступеневий рух, також вирізняється інтонація романсової висхідної сексти із заповненням, що свідчить про вплив жанру ліричної пісні. Естрадного звучання музиці надає ритміка, для якої характерні пунктири та синкопи. Фактура супроводу – акордова, з фігурованим басом. Супровід має підлегле значення відносно вокальної партії, що дозволяє яскравіше виявити красу основної теми.

Перша частина повторюється двічі з іншим текстом, але буквально в музичному сенсі.

У другій частині стан внутрішнього спокою, душевної рівноваги і стриманості змінюється сплеском почуттів, що ознаменовано зміною ладу на однойменний *f-moll* [див.: 9, с. 35–36]. Діапазон вокальної партії розширюється до другої октави, структура мелодії стає більш дробною за рахунок пауз, що підкреслює декламаційність теми. Секвентність і тут пронизує всю побудову, але тепер секвенція висхідна, що приводить до кульмінації на словах «Ти на берег мій не вийшла». Кульмінацію підкреслено найвищим звуком діапазону – *ре* другої октави, а також появою тональності другого щабля *g-moll*. На відміну від першої частини, у середній дуже активний гармонічний рух, що відповідає напруженому змістові тексту. В акордиці переважають нестійкі гармонії та складні акордові структури: септакорди, нонакорди. Секвенцію у вокальній партії підтримує секвентний розвиток у гармонії супроводу: чотири ланки по два такти кожна *b-f-c-g*.

Поеднання ланок секвенції в супроводі відбувається через прирівнювання тоніки до субдомінанти наступної тональності, що створює активність гармонічного руху через тональності першого ступеню спорідненості, що в результаті приводить до досить далекої відстані (*b-g*, третій ступінь спорідненості). *g-moll* є акордом другого щабля до основної тональності, але композитор робить повернення у *F-dur* більш колоритним методом:

$$t = \text{II}(g) - \text{II}_2 - \text{VII}_7 - \underset{\text{VII}_b^{\text{b3}}}{s_{7(b)}} - \text{I} - T (F).$$

Цікаво, що на рівні вокальної партії можна визначити тільки дві ланки секвенції, по чотири такти кожна (висхідна секвенція з кроком у велику секунду *b-c*).

Ритмічна складова також відповідає більш схвильованому характерові середньої частини: ритміка більш активна, особливо в супроводі. Фактура у другій частині більш насичена, а наприкінці частини єдиний раз за всю пісню з'являється діалогічний момент (тт. 31–32): дублювання вокальної партії в т. 31 та репліка-підхоплення вокальної партії інструментальною в т. 32.

Реприза в музичному сенсі буквальна, за винятком фінальної інтонації: мелодія зупиняється не на основному тоні, а на терції, що викликає асоціації із піснями Шуберта й Шумана.

Одна з особливостей пісні в тому, що композитор обирає просту тричастинну форму замість куплетної, що більш характерно для камерно-вокального академічного солоспіву, ніж для естрадної пісні. Крім того, за допомогою спільності інтонацій основної теми й теми середньої частини, наскрізного тонально-гармонічного розвитку та послідовного розвитку основної ідеї створюється цільна, об'єднана структура, що знову ж таки свідчить про «академізацію» жанру естрадної пісні у творчості І. Карабиця.

Загалом пісня вражає своїм ліризмом і душевністю, що й дозволило їй стати однією з найбільш популярних, виконуваних в українській естраді.

«**Яблука доспіли**» (1977) на вірш Максима Рильського. Тональність *c-moll*. 8-тактовий вступ створює замріяний, трохи меланхолійний характер [див.: 9, с. 49]. Для гармонії вступу характерний тонічний органний пункт, що спричиняє розшарування фактури на пласти. Основною є тоніка (сталість), у середньому й верхньому шарах акорди інших функцій:  $t_9$ ,  $d_7$ ,  $VII_7^{\#}$ ,  $VI_7$ ,  $d_7$ ,  $s_7$ ,  $III_7$ ,  $d_7$ . Використання акордів, складних за структурою, зумовлює розмиття функціональності та виходу на передній план колористичної складової. Цікавим є використання натурального мінору, що ослаблює тяжіння до тоніки, вуалює тональний центр та уможливорює використання гармонічної інверсії ( $VII_7^{\#} - VI_7$ ,  $d_7 - s_7$ ). На матеріалі вступу буде побудовано й заключення, це надає формі пісні завершеності.

Структура пісні проста тричастинна з контрастною серединою та буквальною репризою, що трапляється радше в романсах, ніж у піснях. Ця композиція добре відповідає побудові вірша М. Рильського, де також можна помітити тричастинність: друга строфа за змістом більш оптимістична, у ній немає мотиву розлуки, що звучить у першій і третій строфах.

Перша частина – замкнений період повторної будови, мелодія розвивається трьома ланками висхідної секвенції (перші три фрази), четверта фраза будується на іншому тематичному матеріалі [див.: 9, с. 49–50]. Секвенції інтонаційно неточні, що додає розвитку динаміки, і стосуються тільки мелодії, але не гармонії. Друге речення більш розвинене з точки зору мелодики: перші чотири такти повторюють перше речення, наступні будуються на новому тематичному матеріалі – низхідна секвенція з м'яким кружляючим мотивом, що підкреслює ліричність пісні. У мелодиці відчуються інтонації ліричного романсу, що особливо помітно на словах «Я піду і, може, більше не прийду». У метроритмі пісні вгадується вальсовість, а синкопований і пунктирний ритм додає джазового «присмаку». Вплив джазу відчувається і в гармонії, де активно використовуються септ- і нонакорди та акорди з альтерованими тонами, наприклад  $II_7^{\#3}$  у другому такті першої частини, або  $II_{b5/3}$  у сьомому такті.

Друга частина вносить яскравий тонально-ладовий (*Es-dur*), тематичний і жанровий контраст [див.: 9, с. 50–51]. Фрази вокальної партії більш широкого дихання, з ознаками кантиленності. Вплив жанру вальсу відчувається більше в кількох параметрах: поява в супроводі характерної вальсової ритмоформули, рівний ритм і колоподібна графіка мелодичної лінії.

Аналіз розвитку мелодії в другій частині засвідчує, що неабияке значення тут має також секвентність: секвенція висхідна, із двох ланок, і підкріплена гармонією. Фактура відзначається охопленням більш широкого діапазону, але у своїй основі залишається акордовою. Дуже цікавою є гармонічна сторона другої частини: починається вона зі звороту  $\Pi_7-D_7-T_7$ , на повторенні якого буде побудована вся частина. Другий розділ частин розвивається в *G-dur*, і поява дієзної тональності є чудовою ілюстрацією до слів «Як тремтить на сонці гілка золота». На межі цих двох тональностей відбувається зіставлення, що надає свіжості та яскравості гармонічній мові пісні.

Між другою частиною та репризою першої – інструментальна інтерлюдія на матеріалі теми середини, так названий «*bridge*» [див.: 9, с. 51]. Вона продовжує зону кульмінації, яка була досягнута наприкінці другої частини, звучить в *Es-dur* і покликана повернути розвиток до основної тональності. Яскравим моментом є використання хроматичної секвенції, де ланкою є поєднання двох септакордів:  $\Pi_7-D_7$  (перша ланка звучить у *c-moll*, друга у *B-dur*). Ця інтерлюдія, а також розвинені інструментальні вступ і заключення свідчать про достатньо велику роль інструментальної партії в цій пісні й підкреслюють паритетність партій.

У цій пісні яскраво виявлено вплив академічного камерно-інструментального жанру: форма, тип мелодики середньої частини, використання жанру вальсу, вагом роль інструментальної партії.

**«Пісня на добро»** (1986) на вірш Юрія Рибчинського. На відміну від попередніх ліричних, є прикладом естрадної пісні в танцювальних ритмах із розвиненим інструментальним супроводом [5]. Тональність *c-moll*, форма куплетна з приспівом. 2 такти вступу являють собою ритмічну фігурацію секстолями, на тлі якої буде звучати перше проведення куплету.

Куплет (А) за структурою є повторним квадратним періодом, замкненим в основній тональності [див.: 9, с. 78–79]. Мелодика широкого дихання, розлогого діапазону (децима), початок теми відразу охоплює відстань нони, що наочно ілюструє слова «Гей, на видноколі». Структура обох речень є типовою для пісенних жанрів – дроблення із замкненням, або «структурний каданс» (2+2+1+1+2). Така масштабно-тематична структура надає матеріалу водночас розвитку й замкненості. У розвитку мелодики переважають повторність і секвентність, що значно полегшує сприйняття. Водночас секвенції переважно неточні, і це надає розвитку динаміки (тт. 15–16). Графіка мелодичної лінії хвилеподібна з кульмінацією в точці золотого перетину (тт. 13–15). Щодо метроритмічної сторони зауважимо, що рівний рух у супроводі контрастує з пунктиром і синкопами у вокальній партії, що при загальному ліричному характері надає пісні відтінку танцювальності. З точки зору гармонії композитор вдається до типової для естрадних пісень гармонічної формули  $t-DD_7$  зм.VIII<sub>7</sub>- $t$  (схожий зворот бачимо і в інших аналізованих піснях). Гармонія не підтримує секвентного розвитку мелодії й розвивається за логікою розширеного фрігійського звороту:  $t-III_{6/4}-DD_{4/3}-DD_{4/3}^{b5}-D_9-t$ . Момент кульмінації в другому реченні на словах «там мене співати вчила рідна мати» відзначений відхиленням у тональ-

ності *Es-dur* і *f-moll*; тут секвенція у вокальній партії підтримана інструментальною партією: VII<sub>7</sub>(s)–D<sub>7</sub>(III)–VI–DD<sub>7</sub>–D<sub>7</sub>–t.

Загалом гармонія достатньо проста для сприйняття, але використання подвійної домінанти, альтерованих акордів і відхилень надають їй ефектності та сприяють запам'ятовуванню. Фактура куплету є чинником розвитку: від ритмо-гармонічної фігурації секстолями у верхньому регістрі (легкість, прозорість, мрійливість) до об'ємної гомофонно-гармонічної фактури з охопленням регістру від великої до третьої октав (ефект простору).

У приспіві (В), що являє собою квадратний період повторної структури, усі музично-виражальні засоби підкреслюють зміну жанру на танцювальний [див.: 9, с. 79–80]. У мелодиці точна повторність і секвентність переважають над наскрізним розвитком, за рахунок чого структура стає дробною; мотиви вокальної партії мають діапазон не більше квінти, стрибки превалюють над поступеним розвитком. Ритм формульний з підкресленням синкоп наприкінці кожної фрази і з використанням зворотного пунктиру. У супроводі переважає формула «бас–акорд», що також підкреслює танцювальну природу приспіву. Фактура підкреслено проста, гомофонно-гармонічна акордова, і такою ж простотою вирізняється гармонія.

Зауважимо, що в музичному матеріалі приспіву яскраво відчутний вплив танцювальних фольклорних жанрів, а повторність мотивів, використання зворотного пунктиру, стрибкові мотиви надають приспіву коломиїковості.

Куплет і приспів повторюються двічі. При такій простій структурі та гармонії розвитку, очевидно, недостатньо, і композитор урівноважує це за рахунок повторного проведення приспіву з двократним зміщенням на малу секунду вгору (*cis-moll-d-moll*). Останнє проведення приспіву (*d-moll*) є кульмінаційним, причому перше речення звучить в інструментальній партії в насиченій акордовій фактурі.

«**Моя земля – моя любов**» (1976) на вірш Юрія Рибчинського. Тональність *d-moll*, форма куплетна з приспівом. За визначенням А. Верещаки [5], це лірична естрадна пісня.

Розгорнутий інструментальний вступ заснований на значно перероблених інтонаціях теми приспіву. Мелодія своєю імпровізаційністю нагадує ліричну народну пісню. Фактура романсова, гармонічні звороти, що звучать у вступі, характерні для всієї пісні. Гармонія розгортається достатньо динамічно, початок не з тоніки, а з субдомінанти, далі відразу відбувається відхилення в паралельний мажор. Протягом усіх 12-ти тактів вступу тоніки немає, вона з'являється тільки на початку куплету. Така нестійкість спонукає до динаміки розвитку й апелює до зразків романсової лірики кінця XIX – початку XX ст. Розмір вступу тридольний, у куплеті змінюється на чотиридольний.

Мелодика куплету (А) декламаційна, навіть наближена до речитативного типу, і будується за принципом «ядро (2 такти) – розвиток (5 тактів)» [див.: 9, с. 72–73]. Структура неперіодична, неквадратна. Повтори й секвенції відсутні, ритміка розвивається вільно, імпровізаційно. У супроводі арпеджовані акорди, що відсилає слухача до українських дум і ліричних пісень. Функціонально період незамкнений і має два відхилення у субдомінантову сферу (тональності нижньої медіанти й субдомінанти), причому останнє відхилення відбувається на межі куплету та приспіву, що додатково створює динаміку руху.

Приспів (В) від слів «Краю мій!» щодо масштабу значно більший за куплет, має двочастинну структуру ( $a+b+b1$ ): два 8-тактових періоди, причому другий період

повторений двічі [див.: 9, с. 73–74]. Відразу впадає в око повернення до тридольного розміру, що був у вступі.

Мелодика розділу *a* декламаційного характеру, має яскраво виявлені інтонації українських романсів межі ХІХ–ХХ ст. (М. Лисенко, Я. Степовий). Структурно розділ *a* являє собою неточну висхідну секвенцію, у супроводі фактура романсового типу: розкладені акорди, підголосковість. На словах «Краю мій, все щастя у твоїх полях» можемо бачити приклад поліфонізованої гомофонно-гармонічної фактури, яка виникає завдяки наявності контрапунктуючого голосу у верхньому регістрі. В інтонаціях цього контрапункту є схожість із музичним матеріалом вступу. Розділ *b* є найбільш ліричним фрагментом усієї пісні, оскільки пісенний жанр виявлений тут найяскравіше. Про це свідчить кантиленність мелодії; секвентність, якою просякнутий увесь розвиток музичного матеріалу і в вокальній, і в інструментальній партіях; використання жанру вальсу й інтонацій, які характерні для естрадної музики того часу. Ритміка вокальної партії остинатна, що створює дробність структури і додатково допомагає сприйняттю музики. Фактура загалом гомофонно-гармонічна, але має додаткові голоси, що утворюють дует з вокальною партією. При повторі розділу *b* (*b1*) у вокальній партії з'являється вокаліз [див.: 9, с. 75].

Куплет і приспів повторюються ще двічі. «*Bridge*» достатньо розгорнутий, у ньому також звучить вокаліз на видозміненому матеріалі вступу, з досягненням кульмінації на найвищому звуку діапазону. Гармонія в цьому епізоді доволі яскрава, складна, побудована на постійних відхиленнях у тональності першого ступеню спорідненості, зокрема, у тональність натуральної домінанти, що нечасто використовується. У цьому епізоді в момент кульмінації також відбувається модуляція у тональність *e-moll*, у якій востаннє проведено приспів. Такий прийом перенесення найбільш яскравих елементів твору в тональність, яка розташована секундою вище основної, додає динаміки, виразності, акцентує увагу слухача на найважливішому і загалом характерний для естрадної музики. Цікаво, що закінчується пісня в однойменному *E-dur*, що підкреслює її піднесений характер.

Аналіз показав, що жанрова природа цієї пісні дуже різноманітна: дума, лірична пісня, балада, романс, естрадна пісня. Структура твору наскрізна завдяки несиметричності, переважно нестійкій гармонії, загалом для пісні характерна перевага розвитку над експозиційністю.

**«Днепровская вода» («Дніпра жива вода»)** (1981) на вірш Юрія Рибчинського. Тональність *A-dur*, форма куплетна з приспівом. Пісня загалом ліричного характеру, але має також громадянське спрямування. Зміст твору – оспівування величі Дніпра, що є справжнім національним символом України.

Вступ заснований на повторенні гармонічного звороту, що включає акорди однойменного мажоро-мінору:  $VI_b - III_b - T$ . Це є своєрідним передбаченням тонального співвідношення куплету та приспіву: *A-dur - a-moll*. Звертає на себе увагу мотив, заснований на низхідному фрігійському тетрахорді, який є характерною прикметою епічних жанрів українського фольклору. Фактура – об'ємна й насичена фігураціями – створює образ вільної течії могутньої ріки та надає звучанню піднесеності, величі.

Куплет (А) написаний у простій двочастинній формі, що добре підходить для втілення змісту кожного заспіву, що складається з двох розділів [див.: 9, с. 66–68]. Ці розділи семантично і контрастують, і впливають один з одного: зміст першого куплету ( $A_1$ ) – розвиток від маленького джерельця до могутньої ріки, що порівнюється з билинним богатирем; у другому куплеті ( $A_2$ ) – контраст трагічного минулого

та відродження життя на берегах Дніпра. Перша частина куплету звучить в *A-dur*, друга ладово контрастна, починається відхиленням у паралельний *fis-moll*. Перша частина тонально стійка, на тонічному органному пункті, з використанням звороту, який вирізняється гармонічною стійкістю:  $T-DD_2 - II_2-II_2^{b3}-T$ . Друга частина динамічна за гармонічними засобами: відхилення в побічні тональності (VI, II шаблів), використання еліптичних зворотів (тт. 21–22:  $D_7-D_9-III_7$ ).

Переважає кількість функцій використовується у вигляді септ- і нонакордів, що надає гармонії напруженого звучання й характерно для естрадної музики. Мелодика вирізняється кантиленністю, з перших тактів охоплює широкий діапазон октави, а рух по звуках тонічного акорду додає ліриці гімнічного звучання. Розвиток мелодії вільний, вона характеризується широким диханням і уникає повторності й секвентності, що є достатньо нехарактерним для естрадної пісні. У фактурі використовуються арпеджовані акорди, що створює алюзію на гру народного співця-кобзаря. У другій частині фактура стає фігураційною, додається контрапунктуючий голос і таким чином створюється фактурний дует вокальної та інструментальної партій, що є притаманним скоріше академічному солоспіву.

Приспів (В) структурно являє собою складний період повторної будови з різними каденціями наприкінці кожного речення, що створює необхідну динаміку розвитку та врівноважує відсутність цієї динаміки в тексті (текст повторений двічі, крім того, у ньому самому є багато повторів: «Біжить через роки, біжить через віки», «Дніпра жива вода, Дніпра жива вода») [див.: 9, с. 68–70]. Мелодика приспіву більш декламаційна, з пунктирним ритмом, але початковий рух на висхідну сексту, повторність мотивів і секвентність надають темі романсової ліричності. Як було зазначено, приспів звучить в *a-moll* – тональності однойменній до основної, і це дозволяє створити необхідну для розвитку контрастність заспіву та приспіву. Зауважимо, що таке співвідношення є доволі свіжим і нестандартним: в естрадній пісні частіше приспів звучить в однойменному мажорі. Гармонічно приспів продовжує лінію куплету: тут використано низхідний фрігійський зворот у басі, відхилення в тональності першого ступеню спорідненості, подвійна домінанта. Фактура акордова, що перегукується з першою частиною куплету, але з охопленням більшого діапазону і з використанням фігурацій, що заповнюють верхній і середній регістри. Усе це відповідає загальному величому настрою пісні. Подібно до інших куплетних пісень І. Карабиця, тут приспів наприкінці переноситься на малу секунду вгору, у тональність *b-moll*, і звучить спочатку в інструментальній, потім у вокальній партії. Прикметно для героїчного характеру закінчення пісні в мажорі (*B-dur*).

**«Мати наша – сивая горлиця»** (1980) на вірш Бориса Олійника. Перша частина вокального циклу «Мати». Як зазначає В. Куц, цикл загалом не відноситься до естрадного жанру, однак його перша частина ще за життя композитора «виокремилася» і звучала як на академічній сцені, так і на естрадній; тож правомірно вивчати цю пісню в контексті як академічної, так і естрадної вокальної творчості І. Карабиця [14, с. 141].

Тональність пісні *c-moll*, форма куплетна з приспівом ( $A+A_1+B+A_2+B_1$ ). А – неквадратний період із трьох речень ( $a+b+b_1$ ) [див.: 9, с. 3]. Перше речення замкнене тонікою, друге й третє мають єдиний гармонічний розвиток, третє трохи розширене – 5 тактів замість 4-х. Декламаційна мелодія з ознаками речитативності в супроводі арпеджованих акордів, широкий діапазон – усе це створює алюзію на жанр думи. Внутрішня структура заспіву являє собою періодичність, що є характерною озна-

кою пісенних жанрів. Загальне розгортання мелодії вільне, імпровізаційне: інтонаційне ядро (4 такти) з подальшим розвитком. Епічність теми підкреслено гармонічними засобами: фрігійський зворот у басі з використанням дорійської субдомінанти ( $t-t_2-s_6^{#3}-s_6-VII_2-D_7-t$ ).

У другому й третьому реченнях є відхилення в субдомінанту і в медіантові тональності. Структурно акорди складні, септ- і нонакорди переважають над тризвуками. Дослідники творчості І. Карабиця, зокрема Л. Кияновська [10] та В. Куш [14], вказують, що у виконавській практиці склалася традиція виконання першого куплету *a capella*, чим також підкреслюється епічність пісні. Використання рівного метроритму в обох партіях створює спокійний, задумливий характер. Фактура супроводу при повторенні заспіву ( $A_1$ ) романсова, фігураційна з елементами поліфонізації: починаючи з т. 16 у середньому регістрі з'являється розвинений підголосок, який контрастує з декламаційною темою вокальної партії своєю кантиленністю. Це виводить на перший план ліричну складову заспіву.

Приспів (В) – 8-тактовий неповторний незамкнений період [див.: 9, с. 5]. Мелодика визначається широким диханням з елементами кантилени (широкий хід на октаву на початку теми), що змінюється речитативом на словах «Де ж це, молодице, твій суджений?».

Використані гармонічні засоби продовжують лінію, що почалася в заспіві: відхилення в тональності субдомінанти, верхньої і нижньої медіанти, використання дорійської субдомінанти. Цікаво те, що тут, як і в попередній пісні, використовуються засоби однойменного мажоро-мінору ( $VI_b, s^{#3}$ ). Яскравою з точки зору гармонії є зв'язка між приспівом В і заспівом  $A_2$ , де використовується тональність *e-moll*, що також є ознакою однойменного мажоро-мінору (тональність III щабля по *C-dur*).

Приспів  $B_1$  звучить майже без слів («А земля... А літа... А вона до всіх до них – піснею»), таким чином на перший план виводиться не зміст тексту, а краса мелодії й гармонії [див.: 9, с. 6–7]. Завершується пісня в однойменному *C-dur* просвітлено та піднесено.

Загалом, як пишуть дослідники (Л. Кияновська [10], В. Куш [14]), пісня «Мати наша – сивая горлиця» за своїми засобами музичної виразності дуже близька до ліричного романсу академічного плану.

Загальні стильові параметри творчості І. Карабиця своєрідно проявляються в його естрадних піснях. Звісно, не всі складові стилю композитора, розглянуті вище, знайшли втілення в естрадно-пісенному жанрі. Скажімо, традиції конфліктно-драматичного симфонізму, що продовжують лінію симфонізму Б. Лятошинського, або ж необарокові тенденції, – ці напрямки творчості І. Карабиця «чужі» для стилістики естрадної музики, спрямованої на доступність, легкість сприйняття. Однак аналіз кількох репрезентативних естрадних пісень Карабиця виявив у них ряд рис, які належно віддзеркалюють характерні ознаки стилю композитора.

Так, неоромантична течія, що відображена здебільшого в підвищеному градусі ліризму, знаходить своє яскраве втілення в естрадних піснях Івана Карабиця. Нагадаємо, що більшість із них створено в період 1970–1980-х – той самий, коли, за твердженням О. Берегової [2], неоромантичні тенденції були одними з провідних не лише у творчості композитора, але й в українській музиці загалом. Насамперед це проявляється в такій найхарактернішій ознаці багатьох пісень, як ліричний зміст. За визначенням А. Верещаки [5], існують такі різновиди вокальної естрадної музики, як традиційний романс, сучасна лірична пісня та пісня в танцювальних ритмах.

Проаналізовані пісні майже всі ліричні тією чи іншою мірою, але особливо яскраво це виявлено у піснях «За рікою тільки вишні» та «Яблука допіли». Зміст цих творів – любов і розлука, мотиви самотності, пошук особистого щастя – вельми типовий для неоромантичної музики. Водночас в естрадно-пісенній творчості Карабиця бачимо типове для української музики другої половини ХХ ст. поєднання суто ліричного змісту і громадянської піднесеності, зокрема в піснях «Мати наша – сивая горлиця», «Моя земля – моя любов», «Дніпра жива вода». Ці пісні об'єднує тема любові до Батьківщини, що уособлена в образах батьків, рідної землі, а також в образі Дніпра, що є одним з українських національних символів.

Тож з точки зору змісту естрадні пісні І. Карабиця, як і його твори будь-якого іншого жанру, порушують вічні теми. Це ще одна провідна стильова лінія творчості І. Карабиця, за спостереженням Л. Кияновської: перевага етичності над «гостромодними» тенденціями і, як наслідок, утвердження естетичного ідеалу краси [10; 11].

З проаналізованих творів вирізняється «Пісня на добро», у якій яскраво виявлена не лірична, а танцювальна природа, і яка відзначається розвиненим інструментальним супроводом. Утім, вагома роль інструментальної партії притаманна й багатьом іншим розглянутим пісням. Так, у пісні «Дніпра жива вода» саме інструментальна партія створює й образ Дніпра, і загальний характер гімнічної величі, що відзначає цей опус. У піснях «Мати наша – сивая горлиця» та «Моя земля – моя любов» вокальна й інструментальна партії відзначені яскравою діалогічністю завдяки наявності контрапунктуючих голосів в інструментальній партії.

Суто «супроводжувальною» є роль партії інструменту в піснях, де оспівується тема кохання – «За рікою тільки вишні» та «Яблука допіли»: у них композитор свідомо виводить вокальну партію на перший план задля створення особистісної атмосфери інтимності, особливої довірливості.

Лірична складова естрадних пісень Івана Карабиця, що йде від класичного романсу, підкреслена низкою суто музичних засобів, таких як:

- спирання на пісенно-романсові інтонації, зокрема на інтонацію сексти, наприклад, на початку пісні «За рікою тільки вишні», у приспіві пісні «Дніпра жива вода»;
- перевага поступеневого руху, наприклад, у пісні «Моя земля – моя любов» (приспів);
- широке використання повторності й секвентного розвитку, що особливо характерне для приспівів як моментів найбільш тематично яскравих, призначених «осісти» в пам'яті слухачів (у більшості проаналізованих пісень).

Як характерне відображення впливу жанру романсу, особливо слід відзначити мелодику широкого дихання з ознаками кантиленності, характерну практично для всіх проаналізованих творів. Так, на початку заспіву «Пісні на добро» виявлено рух по звуках акорду з охопленням діапазону нони вже в першій фразі, у пісні «Дніпра жива вода» – той же прийом з охопленням діапазону октави. У приспіві пісні «Яблука допіли» використано кантиленні фрази по 4 такти на противагу декламаційним 2-тактовим фразам у заспіві. До приспівів пісень «Мати наша – сивая горлиця» та «Моя земля – моя любов» композитор включає вокалізи.

Крім того, у деяких піснях І. Карабиць використовує форми, більше притаманні академічним камерно-вокальним жанрам, а саме – різновиди тричастинної форми у піснях «За рікою тільки вишні» та «Яблука допіли» (у першому випадку – з розвивальною серединою, у другому – з контрастною). Звісно, перевага типово «пісенної» куплетної форми з приспівом у проаналізованих творах зумовлена тим,

що така структура сприяє більшій легкості сприйняття, а це принципово важливо для естрадної пісні як жанру «легкої» музики. Однак у Карабиця навіть у цій формі можна побачити ознаки наскрізного розвитку, як-от у пісні «Моя земля – моя любов», де приспів масштабніший, ніж заспів більш як утричі (заспів – 7 тактів, приспів – 24), а також гармонічно незамкнений і написаний в іншому, ніж приспів, розмірі (чотиридольному, а не тридольному). Усе це ніби перетворює заспів на своєрідний вступ до приспіву, на який переноситься вся увага композитора: приспів має у своїй структурі 2 розділи, з яких більш виразний і легкий для сприйняття другий (завдяки інтонаціям, що легко запам'ятовуються, їхньому секвентному розвитку і подвійному повтору з вокалізом). Отже, весь розвиток у куплеті спрямовано на другу половину приспіву, звідси – підвищена динаміка драматургічного руху.

Щодо естрадної складової пісень: найяскравіше вона виявлена в ритмі, часто пунктирному або синкопованому; в інтонаціях приспівів, що легко запам'ятовуються («Моя земля – моя любов», «Пісня на добро», «Дніпра жива вода»); у гармонічній складовій інструментального супроводу, де переважають акорди складної структури й застосовуються типізовані звороти, такі як  $T-DD_2-II_2-VII_7-D_{6\flat_5}-T$  («За рікою тільки вишні», «Дніпра жива вода»), або  $T-T_7-S_6-D_7$  («Мати наша – сивая горлиця»). Зазначимо, що в гармонії проявляються й ознаки «академізації» естради, наприклад, у використанні композитором засобів однойменного мажоро-мінору («Дніпра жива вода»), колористичних акордів («За рікою тільки вишні», «Мати наша – сивая горлиця»).

Ще однією особливістю, прикметною для стилю І. Карабиця, є полістилістика. Аналіз виявив, що, при загальному естрадному знаменнику, композитор активно вдається до характерної для полістилістики поліжанровості. Одним з яскравих прикладів є пісня «Моя земля – моя любов», де можна помітити численні ознаки жанру ліричного романсу, такі як виразна інструментальна кантілена у вступі, вокаліз, що розвиває цю тему у приспіві, наспівний підголосок в інструментальній партії в першому розділі вступу, типово романсова фактура в усьому творі. В інтонаційному плані спостерігається і речитативність (у першому розділі вступу), і декламаційність (у заспіві), і прикмети естрадної пісні (характерний секвентний розвиток у приспіві). У пісні «Мати наша – сивая горлиця» помітний вплив епічних жанрів українського фольклору з типовою для них імпровізаційністю розвитку, вільною ритмікою, речитативними інтонаціями, супроводом, що нагадує гру на бандурі. Ще один цікавий приклад поєднання жанрів – «Пісня на добро», де в приспіві виявляємо риси коломийкового жанру з характерним типом побудови мелодії (повторність вузькооб'ємних коротких мотивів) і ритмікою (зворотний пунктир). Застосування фольклорних елементів в естрадних піснях споріднені з неофольклористичними тенденціями, також властивими індивідуальному стилеві Івана Карабиця загалом.

Ще однією стильовою тенденцією в українській музиці другої половини ХХ ст., що знайшла втілення у творчості І. Карабиця, є неоімпресіонізм з його тяжінням до колористичності гармонії та послаблення її функціональної складової. Усі проаналізовані пісні вирізняються яскравою гармонією, однак у пісні «Яблука допіли» тонально-гармонічні засоби особливо «мальовничі». Так, у вступі й на початку куплету спостерігається використання довготривалого тонічного органного пункту, на тлі якого звучать акорди натурального мінору складної структури (септ- і нонакорди), що створює додаткову функціональну невизначеність і колористичність. Цей ефект посилюється завдяки застосуванню дорійської субдомінанти, еліптичного звороту (тт. 5–6 заспіву), альтерованих гармоній  $D_7^{b5}$ ,  $IIb_{5\flat_3}$ .

Цікаві приклади ускладнення гармонічних відносин містять також пісні «Дніпра жива вода» і «Мати наша – сивая горлиця», де композитор вдається до використання однойменного мажоро-мінору. Усе це свідчить про вплив на естрадні пісні Карабиця гармонічних особливостей стилів, що були сучасні композиторів. При цьому митець уміло досягає рівноваги всіх різномірних елементів, що створює його індивідуальний стиль, а також є втіленням такої його характерної риси, як історизм (за Л. Кияновською [10; 11]). Завдяки йому естрадні пісні Карабиця демонструють оволодіння світовими музично-стильовими тенденціями та їх переосмислення в поєднанні з характерними національними особливостями української естрадної музики другої половини ХХ ст.

Дослідники відзначають в Івана Карабиця перевагу мислення академічного типу, що накладає відбиток і на естрадну частину його доробку. Так, тематика пісень «За рікою тільки вишні» і «Яблука допіли» – лірика інтимного плану, до того ж у самих обраних текстах чітко визначена тричастинна структура: у пісні «Яблука допіли» – три строфи з контрастним змістом у другій; у пісні «За рікою тільки вишні» – чотири строфи, де перші дві об'єднані загальною думкою (зародження самотності ліричного героя), третя пояснює причини цієї самотності, а четверта висловлює надію на краще майбутнє, що музично виражено зміною ладу на мажорний. Зважаючи на це, композитор обирає для зазначених пісень тричастинну, академічного плану форму, а не куплетну, характерну для естрадної пісні.

Пісня «Мати наша – сивая горлиця» неодноразово визнавалася дослідниками як показовий приклад «академізації» естради. І справді, цей твір може виконуватися (і виконується) як в академічній манері, так і в естрадній. Наскрізний розвиток пронизує куплет від заспіву до кульмінації у приспіві на словах «А земля – пшеницею ярою», створюючи єдину для всієї пісні драматургічну лінію наростання і спаду. Такий самий приклад наскрізного драматургічного розвитку можна спостерігати в пісні «Моя земля – моя любов».

Слід зазначити, що в процесі дослідження авторкою розвідки було знайдено в Інтернеті достатньо різноманітних виконавських версій аналізованих пісень, поміж яких були виконання і естрадними, і академічними, і самодіяльними, і навіть народними співаками (як-то виконання пісні «Моя земля – моя любов» співаками-бандуристами [ел. ресурс 9]). Це додатково свідчить про різновекторність (амбівертність) І. Карабиця як композитора, про що згадується в дослідницькій літературі [10; 14]. З іншого боку, в академічних творах митця, таких як фортепіанні прелюдії, наявні естрадні та джазові компоненти, що й робить музику Карабиця такою привабливою як для виконавців, так і для слухачів. Композитор мистецьки синтезує два напрями музики – академічний та естрадний, що робить його естрадні твори досконаліми й небанальними, а академічній музиці надає певної легкості і невимушеності.

**Висновки.** Отже, у розвідці було простежено стильові детермінанти творчості І. Карабиця на прикладі естрадних пісень композитора.

Було окреслено творчий портрет І. Карабиця на основі робіт українських музикознавців. Виявлено, що творчість композитора достатньо повно досліджена у вітчизняному музикознавстві, однак лівову частку уваги приділено академічній складовій його спадку, особливо монументальним, концептуальним жанрам, таким як ораторії, симфонії, інструментальні й хорові концерти, а також питанням стилю митця. Менш вивченими, але задіяними в науковий обіг виявилися академічні камерні жанри композитора – інструментальні та вокальні. Естрадно-пісенну

частину його доробку визнано вагомою і значущою, хоча досі «недооціненою» вітчизняними науковцями: із праць, цілком присвячених їй, знайдено лише дисертацію В. Куш [14]. Зазначено, що естрадні пісні І. Карабиця, як і академічні жанри його творчості, є цілком органічними для яскравого індивідуального стилю композитора, значним чином завдяки «академізації» жанру.

Було визначено особливості авторського стилю І. Карабиця, його основні складові й засоби індивідуального переосмислення попереднього світового музичного спадку. Виявлено, що дослідники спостерігають у різних творах композитора найрізноманітніші стильові моделі: необарокові, неокласичні, неоромантичні, неоімпресіоністичні, неофольклорні тощо. Виокремлено такі основні риси індивідуального стилю І. Карабиця, що визначають неповторне творче «обличчя» митця: вільне володіння всіма композиторськими техніками та стильовими напрямками ХХ ст.; творче переосмислення й органічний синтез усіх компонентів; їх індивідуальний відбір, залежно від конкретного художнього задуму; тримання «золотої середини» між «традиціоналізмом» та «авангардизмом».

Було розглянуто пісні І. Карабиця як приклад «академізації» естради. На основі праць українських естрадознавців висвітлено такі базові поняття, придатні для вивчення популярних пісень композитора, як «шлягер» (популярний музичний твір, що поєднує типізовані й унікальні риси) та «академізація естради» (взаємопроникнення компонентів академічної та популярної музики, написання естрадних пісень професійними академічними композиторами, особливо актуалізоване за радянських часів), а також категорію «амбівертності» (інакше – різновекторності, різнонаправленості). Жанр естрадної пісні у творчості Івана Карабиця визнано цілком репрезентативним для стилю композитора загалом, оскільки його можна розглядати в контексті органічного синтезу фольклорної, академічної та власне естрадної складових, тобто у світлі категорії амбівертності.

Було здійснено музикознавчий аналіз ряду достатньо репрезентативних і популярних естрадних пісень І. Карабиця періоду 1970–1980-х, а саме: «За рікою тільки вишні», «Яблука дозріли», «Пісня на добро», «Моя земля – моя любов», «Дніпра жива вода», «Мати наша – сивая горлиця». Висвітлено особливості образного змісту, структури, драматургії, музичної мови обраних творів, а також «питому вагу» та співвідношення естрадних, академічних і фольклорних елементів у кожному з них. Об'єднано в загальні аналітичні блоки пісні суто інтимно-ліричного змісту, що «оповідають» про кохання й розлуку; пісні з елементами громадянської тематики, що є проявом патріотизму, любові до України (яка часто «персоніфікується» через символічні образи матері, батька, Дніпра тощо). Простежено випадки використання нестандартної для естрадної пісні структури, а також засоби ускладнення типової для неї куплетної форми з приспівом. Виявлено прийоми створення наскрізного драматургічного розвитку в ряді пісень, виокремлено різноманітні жанрові компоненти в музиці багатьох проаналізованих творів.

Було висвітлено характерні прояви стилю І. Карабиця в його естрадно-пісенній творчості. Virізнено насамперед неоромантичні риси, найбільш «споріднені» ліричним естрадним пісням, а також ознаки неофольклоризму, неоімпресіонізму та полістилістики. Особливо наголошено на принципі історизму, етичній складовій та переосмисленні світових музично-стильових тенденцій у поєднанні з національними особливостями української музики (у даному випадку – естрадної), що, за Л. Кияновською [10; 11], є трьома магістральними стилетворчими лініями для стиля

Карабиця, а також на характерній для нього амбівертності, обумовленій, зокрема, взаємопроникненням естрадного й академічного напрямків музики.

На основі аналізу було зроблено висновок, що естрадно-пісенний доробок І. Карабиця (попри те, що більшість дослідників вважають його «периферією» творчих пошуків композитора, й узагалі естраду – «легким», «периферійним» напрямом музики, «мало сумісним» з напрямком академічним) є вагомою і важливою часткою його загального творчого спадку, вельми репрезентативною для індивідуального стилю митця. Ряд найважливіших стильових детермінант творчості композитора яскраво проєктуються на його естрадні пісні: індивідуальний відбір і органічний синтез різнорідних компонентів світових і національних, старовинних і сучасних музичних надбань, чітко витриманий баланс між «легкістю» й «серйозністю» тощо. Високий професіоналізм і неповторне творче обличчя І. Карабиця уможливають піднесення естрадної пісні до рівня найкращих зразків його академічної музики. Зберігаючи специфічні риси естрадно-пісенного жанру (переважно ліричний зміст, легкість і доступність сприйняття, типізація інтонацій, гострота ритміки, особливий гармонічний колорит тощо), популярні пісні композитора набувають і значних рис «академізації» (надання ліриці високого громадянського і навіть філософського значення, ускладнення структури, застосування наскрізного драматургічного розвитку, ознаки поліжанровості й полістилістики). Одним зі значних показників подібної «амбівертності» естрадних пісень І. Карабиця є можливість їх виконання співаками різних напрямів: естрадними, академічними, самодіяльними, народними.

Отже, естрадно-пісенний жанр у творчості Івана Карабиця є характерним прикладом «академізації» естради і – як наслідок – яскравим, показовим проявом стилю композитора. Багато його популярних пісень стали «природними» шлягерами і з часом не втрачають популярності, про що свідчать їх численні сучасні виконавські інтерпретації.

### Додаток 1

#### Зразки виконання пісень Івана Карабиця (електронні ресурси)

1. Концерт «Мадонна Україна». URL : <https://youtu.be/GUnHWwhzMIw> (дата звернення 30.07.2023).
2. Іван Карабиць. «Днепровская вода». Вик. Микола Гнатюк. URL : <https://youtu.be/3quibjc78vE> (дата звернення: 27.07.2023).
3. Іван Карабиць. «Дніпра жива вода». Вик. Аліна Сердека. URL : <https://youtu.be/vuuyvEleg0Y> (дата звернення: 22.07.2023).
4. Іван Карабиць. «За рікою тільки вишні». Вик. Мар'яна Головка. URL : <https://youtu.be/ErwuEoc5ReE> (дата звернення: 30.07.2023).
5. Іван Карабиць. «За рікою тільки вишні». Вик. Ярослав Гнатюк. URL : <https://youtu.be/3sFHZ2UaECA> (дата звернення: 30.07.2023).
6. Іван Карабиць. «Мати наша – сивая горлиця». Вик. Лідія Михайленко. URL : [https://youtu.be/rLMI\\_QYBvqs](https://youtu.be/rLMI_QYBvqs) (дата звернення: 30.07.2023).
7. Іван Карабиць. «Мати наша – сивая горлиця». Вик. Мар'яна Головка. URL : <https://youtu.be/mMI8ZGDyWHc> (дата звернення: 30.07.2023).
8. Іван Карабиць. «Моя земля – моя любов». Вик. Оксана Євсюкова. URL : <https://youtu.be/IVAlYMBJCjc> (дата звернення: 30.07.2023).

9. Іван Карабиць. «Моя земля – моя любов». Вик. Олена Чайка. URL : <https://youtu.be/7ZxiviRXbEs?si=5WHLgSYELo7u98lX> (дата звернення: 28.07.2023).
10. Пісні Івана Карабиця (найкраще). URL : [https://youtu.be/c1azv0A1LKI?si=Y9luNg1WjES\\_zA-p](https://youtu.be/c1azv0A1LKI?si=Y9luNg1WjES_zA-p) (дата звернення: 28.07.2023).
11. Іван Карабиць. «Пісня на добро». Вик. Алла Кудлай. URL : <https://youtu.be/S2m69ZjIOMw> (дата звернення: 28.07.2023).
12. Іван Карабиць. «Пісня на добро». Вик. Лілія Сандулеса. URL : <https://youtu.be/JeR-tdMOQ6w> (дата звернення: 28.07.2023).

### Джерела та література

1. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 246 с.
2. Берегова О. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури останньої третини ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2005. № 2. С. 46–61. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2015\\_2\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2015_2_7).
3. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 219 с.
4. Бондаренко Т., Степанченко Г. Карабиць Іван Федорович. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 325–327.
5. Верещака А. Стилi та напрями естрадної музики. *Культура України*. 2011. Вип. 33. С. 260–268.
6. Галузевська О. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2006. 177 с.
7. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 324 с.
8. Єрмакова Г. Іван Карабиць: Творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1983. 48 с.
9. Іван Карабиць. Вокальні твори: нотне видання / муз. ред. В. Кривопуст. Київ : Музична Україна, 2014. 84 с.
10. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.
11. Кияновська Л. Стиль Івана Карабиця. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 2 (27). С. 32–45.
12. Копелюк О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 334 с.
13. Куш В. Естрадні пісні Івана Карабиця: стильові виміри. *Topical issues of modern science, society and education. Proceedings of the 1st International scientific and practical conference (8–10 August 2021, Kharkiv, Ukraine)*. Харків : Sci-conf.com.ua, 2021. С. 686–690.
14. Куш В. Пісенна творчість Івана Карабиця : дис. <...> д-ра філософії : 025. Київ, 2021. 200 с.
15. Куш В. Пісні-шлягери у творчості Івана Карабиця. *European scientific discussions. Proceedings of the 10th International scientific and practical conference (15–17 August 2021, Rome, Italy)*. Roma : Potere della ragione Editore, 2021. Р. 216–220.
16. Лі Шуай. Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2019. 228 с.
17. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.

18. Музична естрада: словник / уклад. В. Откидач. Харків : І. В. Якубенко, 2004. 446 с.
19. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 2003.
20. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
21. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 204 с.
22. Турнеєв С. Темброве мислення Івана Карабиця (на прикладі Концерту № 3 для оркестру «Голосіння»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, 2010. Вип. 29. С. 246–254.
23. Шнур І. Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради) : дис. <...> канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2018. 298 с.
24. Янюк Б. «Голосіння» Івана Карабиця у контексті академічної ідеї покаяння в музичному мистецтві кінця ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 85 : Духовна культура України: традиції та сучасність. С. 313–331.
25. Yakovlev O., Levko V. Academization Forms of Popular Music. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. № 9 (3). P. 139–146. DOI : <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2705>.

## References

1. BALANKO, Orysia. *Ukrainian Chamber and Vocal Music of the Late-20th – Early-21st Century as a Performing Phenomenon: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.03. Kyiv, 2016, 246 pp. [in Ukrainian].
2. BEREHOVA, Olena. Features of Ivan Karabyts's Composing Style in the Context of Ukrainian Culture of the Last Third of the Twentieth Century. *Journal of P. Chaikovskyi National Music Academy of Ukraine*, 2015, no. 2, pp. 46–61 [online]. Available from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2015\\_2\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2015_2_7) [in Ukrainian].
3. BOBUL, Ivan. *Genre Forms and Style Connotations of Vocal and Pop Performance in the Musical Culture of Ukraine of the Late 20th – Early 21st Century: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 26.00.01. Kyiv, 2018, 219 pp. [in Ukrainian].
4. BONDARENKO, Tetiana, Halyna STEPANCHENKO. Karabyts Ivan Fedorovych. *Ukrainian Music Encyclopaedia*. Kyiv: M. Rytskyi IASFE, 2008, vol. 2, pp. 325–327 [in Ukrainian].
5. VERESHCHAKA, Artem. Styles and Trends of Pop Music. *Culture of Ukraine*, 2011, iss. 33, pp. 260–268 [in Ukrainian].
6. HALUZEVSKA, Olena. *A Dialogue between Word and Music in the Co-creation of Ivan Karabyts and Borys Oliinyk: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.03. Kyiv, 2006, 177 pp. [in Ukrainian].
7. HURKOVA, Olha. *I. Karabyts's Works in the Context of Genre and Style Trends in Ukrainian Music of the Last Third of the 20th Century: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.03. Kyiv, 2016, 324 pp. [in Ukrainian].
8. YERMAKOVA, Halyna. *Ivan Karabyts: Creative Portraits of Ukrainian Composers*. Kyiv: Musical Ukraine, 1983, 48 pp. [in Ukrainian].
9. KRYVOPUST, Bohdan, musical ed. *Ivan Karabyts. Vocal Pieces: Music Score*. Kyiv: Musical Ukraine, 2014, 84 pp. [in Ukrainian].
10. KYIANOVSKA, Liubov. *Garden of Songs by Ivan Karabyts*. Kyiv: SPIRIT AND LETTER, 2017, 288 pp. [in Ukrainian].
11. KYIANOVSKA, Liubov. The Style of Ivan Karabyts. *Journal of P. Chaikovskyi National Music Academy of Ukraine*, 2015, iss. 2 (27), pp. 32–45 [in Ukrainian].

12. KOPELIUK, Oleh. Ivan Karabyts's Piano Works: Phenomenology of Style: *A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.03. Kharkiv, 2018, 334 pp. [in Ukrainian].
13. KUSHCH, Viktoriia. Pop Songs by Ivan Karabyts: Style Dimensions. *Topical Issues of Modern Science, Society and Education. Proceedings of the 1st International Scientific and Practical Conference* (August 8–10, 2021, Kharkiv, Ukraine). Kharkiv: Scientific and Publishing Centre “Sci-conf.com.ua”, 2021, pp. 686–690 [in Ukrainian].
14. KUSHCH, Viktoriia. *Song Works by Ivan Karabyts: A Ph.D. Thesis*: 025. Kyiv, 2021, 200 pp. [in Ukrainian].
15. KUSHCH, Viktoriia. Hit Songs in the Works of Ivan Karabyts. *European Scientific Discussions. Proceedings of the 10th International Scientific and Practical Conference* (August 15–17, 2021, Rome, Italy). Roma: Potere della ragione Editore [Power of Reason Publisher], 2021, pp. 216–220 [in Ukrainian].
16. LI, Shuai. *Jazz in Ukrainian Music Performance of the Early 21st Century: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.03. Sumy, 2019, 228 pp. [in Ukrainian].
17. MOZHOVYI, Mykola. *Formation and Trends in the Development of Ukrainian Pop Song: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.01. Kyiv, 2007, 175 pp. [in Ukrainian].
18. OTKYDACH, Volodymyr, compiler. *Pop Music: A Dictionary*. Kharkiv: I. V. Yakubenko, 2004, 446 pp. [in Ukrainian].
19. KOPYTSIA, Marianna, compiler. *Scientific Bulletin of P. Chaikovskyi National Music Academy of Ukraine*. Issue 31: Vivere memento (Remember Life). Articles and Memoirs about Ivan Karabyts. Kyiv: Centermuzinform, 2003 [in Ukrainian].
20. SAMAIA, Tetiana. *Pop Vocal Art as a Factor of the Cultural Life of Ukraine in the Mid to Late-21st Century: A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 26.00.01. Kyiv, 2017, 199 pp. [in Ukrainian].
21. TORMAKHOVA, Veronika. *Ukrainian Pop Music and Folklore: Interpenetration and Synthesis: A Monograph*. Kyiv: Lira-K, 2017, 204 pp. [in Ukrainian].
22. TURNIEIEV, Serhii. The Timbre Thinking of Ivan Karabyts (Exemplified by the Concerto no. 3 for Orchestra “Keening”). *Problems of Interaction between Art, Pedagogics and Educational Theory and Practice: Collected Scientific Articles*. Kharkiv, 2010, iss. 29, pp. 246–254 [in Ukrainian].
23. SHNUR, Ivanna. The song Hit as a Phenomenon of Popular Music of the Mid to Late 20th – Early 21st Centuries (After the Material of Soviet and Post-Soviet Estrada): *A Ph.D. in Art Studies Thesis*: 17.00.03. Kyiv, 2018, 298 pp. [in Ukrainian].
24. YANIUK, B. Ivan Karabyts's “Keening” in the Context of the Academic Idea of Repentance in the Musical Art of the Late 20th Century. *Scientific Bulletin of P. Chaikovskyi National Music Academy of Ukraine*. 2010, issue 85: Spiritual Culture of Ukraine: Traditions and Modernity, pp. 313–331 [in Ukrainian].
25. YAKOVLEV, Oleksandr, Veronika LEVKO. Academization Forms of Popular Music. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020, no. 9 (3), pp. 139–146. DOI : <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2705> [in Ukrainian].

### **Конфлікт інтересів**

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

### **Використання штучного інтелекту**

Не використовувався.

Отримано / Received 20.06.2023

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 30.11.2023 р.

УДК 398.8+784.692.5](477.54)

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2022-2023.20.057>

#### **ЄФРЕМОВА ЛЮДМИЛА**

докторка мистецтвознавства, провідна наукова співробітниця відділу музикознавства та етно-музикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6272-5435>

#### **YEFREMOVA LIUDMYLA**

a Doctor of Art Studies, a leading research fellow at the Musicology and Ethnomusicology Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6272-5435>

#### **Бібліографічний опис:**

Єфремова, Л. (2022/2023) Весільні пісні Харківщини: загальноукраїнські та регіональні особливості. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 20, 57–87.

Yefremova, L. (2022/2023) Wedding Songs of the Kharkiv Region: All-Ukrainian and Regional Features. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 20, 57–87.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## **ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ ХАРКІВЩИНИ: ЗАГАЛЬНОУКРАЇНСЬКІ ТА РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ**

### **Анотація / Abstract**

У статті розглянуто весільні пісні, записані на території Харківської області в контексті загальноукраїнської традиції. Виявлено їх регіональні особливості. Харківщину визначено як центральну частину Слобідської України, що з корінним та міграційним населенням має місцеву традицію весільного співу. Центральна Слобідщина містить також низку локальних традицій. Актуальність дослідження зумовлена воєнними діями, що їх веде РФ проти суверенної України, та міграційними процесами на території Харківської області.

До основних типових наспівів весільних пісень належать співи святкової емоційної сфери весілля, зокрема формульні наспіви, що складаються з повторень однієї поспівки-формули. До наспівів типової інтонаційної структури, переважно чотирирядкових монострофічних пісень-тирад, належить наспів типової інтонаційної структури без зачину або із сольним зачином на першому рядку строфи-тиради, що складається з двічі повтореної поспівки-формули, передкадансового та кадансового сегмента. У контрастно-інтонаційному наспіві основна поспівка-формула складається з двох контрастних інтонацій.

Строфічні пісні здебільшого відповідають сумній емоційній сфері весілля. До них належать співи з будовою строфи aab та ритмоформульними наспівами 6+3 або 8+2, пісні зі скла-

дочисленням 4+4+5/5 з міжстрофною конкатенацією та (5+5+7)<sup>2</sup>. Розглянуто найбільш поширені пісні в контексті весільного обряду, ладові особливості та фактуру гуртового виконання.

Проаналізовано цикли весільних пісень населених пунктів Кам'янка Ізюмського району, Нестеренки колишнього Валківського (нині Харківського) району, Лиман колишнього Зміївського (нині Чугуївського) району, Киселі колишнього Первомайського (нині Лозівського) району та Піски-Радківські колишнього Борівського (нині Ізюмського) району.

Основні особливості весільної пісенності Харківщини: перевага строфічних пісень негативної емоційної сфери, уповільнене багатоголосся з міжстрофними конкатенаціями, перевага секстового діапазону над квінтовим у наспівах типової інтонаційної структури.

**Ключові слова:** весільні пісні, Харківська область, наспіви, пісні-тиради, строфічні пісні, регіональні особливості, цикли весільних пісень

The article examines wedding songs recorded in the Kharkiv region in the context of the Ukrainian tradition. Their regional features are revealed. The Kharkiv region is defined as the central part of Sloboda Ukraine, which, together with the indigenous and migratory population, forms a local tradition of wedding singing. The Central Slobodshchyna also contains a number of local traditions. The relevance of the study stems from the ongoing Russian aggression against sovereign Ukraine and the resulting migration processes in the Kharkiv region.

The main typical tunes of wedding songs include songs reflecting the festive emotional tone of the wedding ceremony, in particular, formulaic tunes, which consist of repetitions of a single melodic formula. The melodies of a typical intonation structure, mainly four-line monostrophic tirades, include the melody of a typical intonation structure without a prelude, or with a solo prelude on the first line of the stanza-tirade, consisting of a twice-repeated chant-formula, a pre-cadence and a cadence segment. In contrastive intonation types, the basic melodic formula consists of two contrasting intonations.

Strophic songs mostly correspond to the sad emotional sphere of the wedding. These include songs with the aab stanza structure and rhythmic formulas such as 6+3 or 8+2, songs with syllable count 4+4+5/5 with interstrophe concatenation and (5+5+7)<sup>2</sup>. The most common songs in the context of a wedding ceremony, the musical features and texture of group performance are examined.

The cycles of wedding songs of the settlements of Kamianka, Izyumsky district, Nesterenky, Valkivsky district, Lyman, Zmiyivsky district, Kyseli, Pervomaysky district, and Pisky Radkivski, Borivsky district, were analyzed.

The main features of the wedding songs of the Kharkiv region: the predominance of strophic songs of a negative emotional sphere, slowed-down polyphony with interstrophic concatenations, the predominance of the sixth (sext) interval range over the fifth (quint) in melodies of a typical intonation structure.

**Keywords:** wedding songs, Kharkiv region, melodies, tirades, strophic songs, regional features, wedding song cycles.

**Вступ.** Одним з найважливіших напрямів проведення етномузикологічних досліджень вважаємо збір, наукове опрацювання та опублікування прадавніх шарів українського музичного фольклору – календарно-обрядових та родинно-обрядових пісень з усіх регіонів України. Це, з-поміж іншого, стосується весільної пісенності, органічно поєднаної з весільною обрядовістю. Досі недостатньо висвітлено особливості весільних пісень Слобідської України, зокрема Харківщини. Адже якщо порівняти із загальноукраїнськими рисами, то можна виявити як спільні характеристики у весільних співах краю, так і особливі, притаманні тільки Центральній Слобідщині. Важливим є також урахування взаємовпливів із сусідніми регіонами: Наддніпрянщиною, Північною та Південною Слобожанщиною, а також локальни-

ми осередками весільної пісенності всередині Харківської області. Значну увагу викликають міграційні процеси в минулому та сучасності, які значно вплинули на обрядову пісенність краю.

Нині етномузикологічні дослідження фольклорної спадщини Харківщини набувають особливої ваги на тлі воєнних дій на території області та в сусідніх регіонах, коли багато фольклорних осередків зруйновано, а корінні носії традицій відселені.

**Основне завдання дослідження** – проаналізувати весільні пісні Харківщини (як центрального осередку Слобідської України) з акцентом на особливостях музичної архітектоніки наспівів; систематизувати пісенний матеріал та встановити наявність у ньому загальноукраїнських і регіональних рис.

**Виклад основного матеріалу.** Весільні пісні здавна супроводжували перебіг традиційного весілля на Харківщині. Більшість фольклористів фіксували їх фрагментарно, під час запису інших пісенних жанрів, приділяючи особливу увагу збиранню та дослідженню зразків календарно-обрядового фольклору. Водночас трапляються монографічні описи весілля в супроводі текстів та мелодій весільних пісень, зокрема, у виданні «Фольклорні осередки Харківщини» серії «Муравський шлях-2002» з описом весілля сіл Бабенкове та Іванівка Ізюмського району, с. Киселі Первомайського (нині Лозівського) району, с. Новий Мерчик Валківського (нині Богодухівського) району та с. Завгороднє Балаклійського (нині Ізюмського) району. Значна кількість записів весільних пісень, здійснена в тому чи іншому населеному пункті, дає змогу зробити висновки щодо їх циклічності, поетики вербальних текстів, складу та мелодичних особливостей типових наспівів, що їх харківські фольклористи називають «формулами».

Весільні пісні Харківщини записували та публікували такі фольклористи, як Д. Яворницький, К. Квітка, О. Потєбня, О. Стебляк, подружжя Дубравіних, Л. Новикова, Д. Лебединський, Г. Лук'янець, В. Осадча, С. Крейт, М. Семенова, Н. Олійник, колишні співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології і. М. Т. Рильського І. П. Березовський та А. Ф. Омельченко, а також інші збирачі фольклору. Більшість із цих пісень опубліковано пізніше у збірках: «Українські народні мелодії» К. Квітки [5], «Українські народні пісні, наспівані Д. Яворницьким. Пісні та думи з архіву вченого» [15], «Українські народні пісні» [14], «Українські родинно-обрядові пісні. Хрестоматія» Дубравіних [2], «Пісні Слобідської України» [10], «Муравським шляхом, 1996» [7], «Муравський шлях-97» [6], «Традиційна народна культура Дворічанського району» [12], «Фольклорні осередки Харківщини» [16], «Обрядова пісенність Слобожанщини» В. Осадчої [9], «Весільні пісні» [1], «Народні пісні: записи Людмили Єфремової» [8].

Низку весільних обрядів від сватання до перезви супроводжує значна кількість весільних пісень, які утворюють своєрідний вокальний каркас весілля, пісенний цикл. Традиційно більшість вербальних текстів пісень виконують із так званими типовими наспівами, з якими пов'язано багато текстів пісень. При цьому кожен цикл весільних пісень зазвичай має два основні типові наспіви, з якими співають більшість пісень, кілька другорядних, менш вживаних, та незначну кількість нетипових. Хоча, як побачимо нижче, у весільних співах Харківщини (проаналізовано 184 записи) це співвідношення типових наспівів, як і самі наспіви, мають свої особливості.

Позитивний, святково-піднесений, колорит обряду створює виконання значної кількості коротких, переважно чотирирядкових, весільних пісень-тирад з осно-

вними типовими наспівами. Весільні пісні здебільшого розпочинає одна співачка (заспівувачка) та продовжує гурт весільних чинів: дружки, свашки, світилки та ін. Найпростіший різновид цього наспіву – **формульний**, що складається з повторення однієї, переважно низхідної поспівки-формули в межах терції-кварти або в межах трихорду в сексті [7, с. 48] та кадансування.

З території Харківської області маємо лише кілька записів пісень із формульним наспівом із північно-східних районів, пісня при завиванні гільця «І гільце вили» [6, с. 104], пісня-мирилка «Мир-миром» [2, с. 72] та жартівлива «А в нашого свата батька» [7, с. 48], виконані одноголосно. Цікаво, що деякі з цих пісень мають п'яти сегментну (п'ятирядкову) строфу-тираду. У пісні «І гільце вили» [6, с. 104] низхідна варійована інтонація-формула в межах малої терції повторена чотири рази й завершується тонічним кадансуванням, охоплюючи таким чином мажорний пентахорд (приклад 1). Пісня-мирилка [2, с. 72] має тричі повторену низхідну інтонацію-формулу від квінтового тону мажорного пентахорду до другого щабля, передкадансову інтонацію з наголошенням квінтового тону та секундове кадансування на тоніці (приклад 2).

Саме двотактовим кадансуванням цей наспів наближається до найбільш розповсюдженого на більшій території України наспіву типової інтонаційної структури (ТІС), з яким майже скрізь співають чи не найбільше текстів весільних пісень тирадної структури. Одну й ту саму пісню можуть виконувати з наспівом ТІС та формульним [6, с. 104, с. 320]. У загальноукраїнському контексті наспів ТІС використовують найчастіше для виконання обрядових пісень переважно святкової емоційної сфери. Тому ми його вважаємо першим основним типовим наспівом українського весілля (у харківських фольклористів це – формула 2).

Водночас у записах весільних пісенних циклів із Харківщини, на відміну від більшості українських традицій весільного співу, не завжди роль першого основного типового наспіву відіграє тирадний наспів ТІС із зачином на першому рядку пісенної тиради або без нього.

Наспів **ТІС без зачину** (19 записів, десята частина загальної кількості пісень) – один із символів святкової емоційної сфери весілля, що має переважно чотирирядкову (чотирисегментну або чотиритактову) строфу-тираду. Переважає шестискладове складочислення рядків тиради, яке може бути значно розширене (навіть до десяти складів, приклад 3) або скорочене, утворюючи розтягнутої строфу-тираду.

Перші два такти (сегменти) наспіву складає точне або варійоване повторення низхідної інтонації від квінти до тоніки мажорного пентахорду [12, с. 58] чи висхідно-низхідної інтонації-формули, що розпочинається висхідним рухом від терції (приклад 4) або кварта до квінти, затримуючись на ній та продовжується низхідним рухом до тоніки (приклад 5) або простішої низхідної від квінти (або сексти [12, с. 57]) до тоніки мажорного пентахорду (приклад 6). Але буває, що одна інтонація висхідно-низхідна, а друга – низхідна або навпаки [7, с. 325]. Рідше низхідна повторювана (формульна) інтонація має складнішу хвилеподібну будову [6, с. 320] або завершується на терції мажорного гексахорду [10, с. 99].

Третій такт (сегмент, у вербальному тексті – рядок) має висхідний передкадансовий інтонаційний рух від першого [16, с. 113], другого, третього чи навіть п'ятого щабля вгору із зупинкою на квінті [6, с. 320] або й терції [12, с. 63], на Харківщині часто захоплюючи секстовий тон [16, с. 113].

Останній (четвертий) такт – низхідний інтонаційний рух від п'ятого щабля до першого [7, с. 58] або розпочатий незначним висхідним рухом, а потім спрямований

до тоніки. Таким чином відбувається кадансування від квінти (див.: приклад 4), рідше кварта [10, с. 99] або терції (див.: приклад 3) до основного тону мажорного пентахорду. Трапляється цікавий випадок завершення третього сегмента на третьому щаблі з перенесенням квінтового звука в четвертий сегмент («А коники білоногіє» [12, с. 63]).

Строфи-тиради з цим наспівом мають переважно чотири, шість, сім [12, с. 59] рядків чи сегментів. Розширення наспіву відбувається шляхом повторення передкадансово-кадансового відтинку або іншим засобом. Завершувати наспів може висхідне глісандування з поліським вигуком «І!» або іншим на октавному звуці (див.: приклад 6). Іноді останній склад ледь чутно інтонується на субкварті (див.: приклад 4). Фактура співу може бути сольною [6, с. 325], переважно унісонною (див.: приклад 4) або двоголосною з перевагою руху терціями [12, с. 59].

Одну й ту саму пісню можуть виконувати як з наспівом ТІС без зачину, так і з наспівом ТІС із зачином. Наприклад, серед записів пісні «Свашка-неліпашка» є варіанти без зачину [12, с. 59–60] та із зачином [2, с. 71], у варіантах пісні «Ой поки ми та й стоятимем» є ТІС із зачином [8, с. 178] та наспів ТІС без зачину, у пісні «Ми думали, ви приїхали» [8] – наспів ТІС без зачину, [1, с. 456] – із зачином.

Наспів **ТІС із зачином** (понад 40 записів, удвічі більше, ніж цієї ж форми без зачину) має попередній зачин імпровізаційного характеру на першому рядку строфи-тиради, який вражає великим розмаїттям інтонаційного наповнення (приклад 7). Зачин виконує заспіувач соло. Його характеризує повільніший темп та «квазімінорне» ладове забарвлення із закінченням переважно на другому [10, с. 89], зрідка на третьому [6, с. 323] або першому [8, с. 166] щаблі основного звукоряду мажорного пентахорду або гексахорду. Цікаво, що не завжди завершення зачину на тонічному звуці саме це і означає. Варто також звернути увагу на передостанній тон, який дорівнює саме другому щаблю та має сильнішу метроритмічну позицію і є основним [14, с. 99].

Іноді сольний зачин завершується інтонаційним злетом аж до шостого щабля мажорного гексахорду [6, с. 324]. Мінорності звучанню в зачині надає й пониження третього щабля мажору [7, с. 46]. У записах із півночі спостерігаємо закінчення зачину на тоніці, що наближає зачин до подальшого формульного мелодичного розвитку в гуртовому виконанні [1, с. 236].

При гуртовому повторенні першого рядка строфи-тиради, вже у вигляді низхідної інтонації-формули від квінтового [6, с. 317], іноді квартового [10, с. 400] або секстового [6, с. 318, № 89] звука до тоніки (V–I щаблі), зростає енергійність виконання. У с. Завгороднє гуртові формульні інтонації зупиняються на другому або й сьомому щаблі, субсекунді [16, с. 233, № 23].

Формульні сегменти наспіву з тонічним [6, с. 325, № 226], зрідка терцієвим [6, с. 318, № 89] завершенням відповідають переважно двом початковим рядкам поетичного тексту. При цьому вони можуть мати варіювання, бути низхідними від квінти [6, с. 325, № 226], кварта [1, с. 400, № 535] або й сексти [1, с. 166, № 184] чи терції [1, с. 475, № 580] мажорного пентахорду до тоніки; або висхідно-низхідними від терції [2, с. 70, № 63] чи кварта [6, 324, № 171] або й тоніки [12, с. 34, № 56] основного пентахорду, піднімаючись до квінти й опускаючись до тоніки. Інтонаційний рух може бути переважно прямий або хвилеподібний.

Часто одне проведення може бути низхідним від квінтового тону до тоніки, а друге – висхідно-низхідне від терції (або кварта, див.: приклад 7) до квінти та до основного тону. Трапляються й інші співвідношення.

У третьому (або передостанньому більш масштабних тирад) рядку (четвертому сегменті наспіву) відбувається хвилеподібний, зворотний або прямий висхідний рух до передкадансової зупинки на квінті (приклад 8), на Харківщині майже завжди із захопленням секстового тону [6, с. 324, № 163], рідше кварті або терції й навіть секунді.

Іноді передкадансовий відтинок має висхідно-низхідний інтонаційний рух і завершується на квартовому звуці, терції або й другому щаблі. Його рух може бути прямий висхідний або значно ускладнений із численними розспівами [2, с. 71, № 63]. Зрідка замість передкадансового інтонаційного ствердження квінтового тону повторюється основна низхідна формульна інтонація. Є поодинокі випадки, якщо передкадансова формула задіяна в третьому та четвертому сегментах п'ятисегментного наспіву, коли за нею перед кадансуванням відбувається додатковий мелодичний розвиток.

У четвертому рядку (п'ятому сегменті наспіву) відбувається впевнене кадансування в низхідному русі від квінти до тоніки (приклади 7, 8), подібно до основних формульних інтонацій, часто з посиленням кадансуючого елемента шляхом внесення інтонаційно-ладових змін, наприклад, рух формульної інтонації III-V-I або інший змінюється на V-I щаблі. Часто цей рух висхідно-низхідний, іноді – низхідний із незначним зворотним ходом. Цікавим моментом є прикінцеве захоплення субтерції в зачині та при кадансуванні або субтерції і субкварти.

Отже, будові вербальної строфи тиради a:ab:cd відповідає структура наспіву a:bb:cb<sub>1</sub>. Найтипівіші ладові константи цього типу наспіву II:I-I-V(IV)-I або початкова тоніка чи терція в сольному зачині в записах із півночі та деяких інших районів області [1, с. 236, № 269].

Строфи-тиради пісень, виконуваних з наспівом ТІС, традиційно мають чотири, шість, сім, дев'ять чи навіть дванадцять [12, с. 60, № 70] рядків у строфі. У строфах-тирадах із п'яти та більше (рядків) зазвичай основними є традиційні чотири, а в додаткових виконавці поглиблюють зміст останніх двох рядків чотирирядкової строфи. У мелодиці додаткові сегменти виконавці можуть відтворювати шляхом повторення вставних коротких формульних інтонацій, додаткового відтворення основної низхідної або висхідно-низхідної інтонації-формули, повторення (точної або варіюваної репризи) заключної передкадансово-кадансової формули [12, с. 46, № 42], передкадансової формули, комбінації цих засобів, додаванням нового музичного матеріалу [1, с. 602, № 879] або іншим шляхом.

Переважає використання діапазону мажорного пентахорду, у давніших транскрипціях – тетрахорду й навіть трихорду, а для записів із Харківщини – часто секстового тону. У багатоголосі спостерігаємо застосування в нижньому голосі субсекунди, субсекунди та субкварти. Російськомовні наспіви розгортаються в межах мінорного гексахорду із субсекундою [16, с. 218, № 16]. Є також інші відхилення в інтонаційних характеристиках наспіву.

Іноді складається враження, що зачин виконують в одній тональності, а гуртове продовження відбувається в іншій [7, с. 45], що пов'язано з альтерацією, заміною мажорної терції на мінорну. При цьому одна й та сама пісня може бути виконана з наспівом ТІС без зачину або з наспівом із зачином.

Фактура записів гуртового співу сольна, унісонна (приклад 7), унісонна з незначним розщепленням голосів, унісонно-терцієво-гетерофонна, унісонно-терцієво-двоголосна, у давніших записах та зразках із півночі області бурдонна терцієво-

квінтова [2, с. 71, № 64], бурдонна дво-, триголосо, з октавним подвоєнням наспіву у верхніх голосах (приклад 8), октавна. На останньому звуці мелострофи спостерігаємо часте висхідне або низхідне глісандування [1, с. 475, № 680], використання обрядових вигуків.

Пісні з тирадним наспівом типової інтонаційної структури, із зачином та без нього, виконують під час запросин на весілля, завивання гільця, виготовлення короваю (приклад 7), пришивання до шапки молодого квітки, під час ходи до шлюбу, за весільним столом, під час жартівливих перепалок між весільними чинами, приїзду молодого по молоду, продавання братом сестри, на посаді, під час розподілу короваю, прощання молодої з подругами, поїздки до молодого, прибуття до свекрухи, перезви.

Роль другого типового наспіву позитивної емоційної сфери у весільному обряді зазвичай виконує тирадний контрастно-інтонаційний наспів (ТКІС, за В. Осадчою, другий наспів-формула зі складочисловою основою 5+3, інші харківські фольклористи позначають його як формула 1). Маємо 32 пісні з цим наспівом мажорного (приклад 9) ладового нахилу, переважно в межах квінти, зрідка кварта або сексти чи сексти із субсекундою, кожний масштабний сегмент (пісенний рядок) якого складається з двох контрастних інтонацій: умовно довшої сольної та коротшої гуртової.

Перша інтонація стверджувального характеру із завершенням на тонічному звуці (5–7 складів тексту), друга – запитальна із закінченням на нестійкому звуці (переважно IV щабель мажорного пентахорду), 3–5 складів. Утворюється типова система ладових закінчень сегментів: (I–IV)3:III(V, IV, II або I). Іноді друга (контрастна, гуртова) інтонація має завершення на стійкому V щаблі у звукоряді із зачепленням секстового тону та субсекунди [8, с. 119, № 10] або низхідним глісандуванням від четвертого щабля до першого або другого. Часом у третьому макросегменті (рядку) відбуваються зміни у співвідношенні формульних респонсорних відтінків, вони утворюють передкадансову ділянку, подібно до наспіву ТІС із зупинкою на п'ятому щаблі замість четвертого.

У чотирирядкових строфах це респонсорне інтонаційне співвідношення повторюється тричі, тобто носить формульний характер, у четвертому пісенному рядку обидві інтонації об'єднано єдиною низхідною прямою або хвилеподібною інтонаційною лінією завершального кадансування переважно від п'ятого щабля до тоніки (див.: приклад 9).

Цікаво, що наспів може розгортатися переважно в межах мажорного тетрахорду, а при кадансуванні додається квінта [6, с. 318, № 205], тоді як у багатьох інших випадках до квінтового діапазону додається секста [16, с. 113, № 14]. Трапляються також трисегментні структури, у яких формульний інтонаційний комплекс відтворено двічі й завершено двотактовим кадансуванням, п'яти- (приклад 9), шестисегментні, семи- та восьмисегментні строфи-тиради з контрастно-інтонаційним наспівом. Розширення відбувається шляхом повторення другої частини (рядка) мелострофи з додатковими словами (приклад 9) або іншим чином.

Фактура виконання пісень із наспівом ТКІС одноголосна при записі від одного виконавця [2, с. 59, № 40], унісонна [6, с. 314, № 100], унісонна з гетерофонним розщепленням у другій, умовно хоровій інтонації [1, с. 119, № 10], гетерофонна (приклад 10), бурдонна двоголосна (приклад 9), терцієва двоголосна [16, с. 113, 3 14], у гуртовому прозорому октавному звучанні [9, с. 124] із зачепленням децими, у квінто-терціє-

вому двоголоссі [16, с. 229, № 21] або терцієвому густому триголоссі [8, с. 89, № 27], починаючи з другого такту.

Наявні також рідкісні випадки використання співаками строфічного різновиду ТКІС [14, с. 18] з ладовими константами III-I:III-I або використання наспіву ТКІС з додатковим міжстрофним зачином [16, с. 229, № 21], хоча загалом структурна відмінність першого та другого основних типових наспівів тільки в рідкісних випадках дозволяє виконувати одну й ту саму пісню із цими двома наспівами. Переважно квінтовий або квартовий звукоряд давнього наспіву в гуртовому співі подвоюється октавою вище [16, с. 81] або збагачується шляхом заповнення субквартового діапазону при терцієвому багатоголоссі, розширюється до септими із субквартою.

Зазвичай складочислові інтонаційно-композиційні особливості двох основних типових наспівів позитивної емоційної сфери весілля сприяють виконанню тих чи інших вербальних текстів-тирад з одним із наспівів. Водночас іноді наспів ТКІС послідовно або синкретично поєднується з наспівом ТІС (приклад 10) чи формульним наспівом, унаслідок чого стає важким завданням визначити його тип.

Цікавий випадок послідовного поєднання наспівів ТІС із зачином та ТКІС спостерігаємо в пісні «Вийди, мати, з хати», у якій поєднано звертання до матері молодої, коли молода з дружками повертається із запросин на весілля додому, та до свекрухи, коли до неї привозять молоду (приклад 10). Поєднано дві подібні ситуації різних етапів весілля, а в музичному компоненті – двох наспівів. Перші два рядки п'ятисегментної строфи виконано з наспівом ТІС із зачином, в останніх трьох співки перейшли на контрастно-інтонаційний наспів ТКІС. В окремих випадках одну й ту саму пісню (переважно з масштабним складочисленням) можуть виконати з наспівом ТІС та наспівом ТКІС [6, с. 324, № 171, 172].

Пісні з контрастно-інтонаційним наспівом виконують у різних етапах весілля: на підготовчому етапі весілля, на сватанні, під час завивання гільця, підготовці до випікання короваю, на дівич-вечорі, під час ходи до шлюбу, у жартівливих діалогах дружок зі світилками, під час приїзду молодого по молоду, продавання братом сестри, частування та дарування, проводження молодої в дорогу до свекрів, у свекрів.

Широко розповсюджені на Харківщині також «довгі» строфічні пісні. Їх наспіви мінорні, іноді з фрігійською секундою [15, с. 126, № 212] та переважно з мажорним нахилом ладу (приклад 12) в багатоголосній фактурі, часто рясно орнаментовані розспівами. Ідеться про пісні з трисегментною строфікою будови поетичної строфи ааб зі складочисленням 9+9+9 або (4+5)3 (за В. Осадчою, це четвертий наспів-формула) та ритмоформульним наспівом РФ 6+3 з ритмікою кожного мелодичного сегменту 11111222 (шість вісімок та три чвертки, тому РФ 6+3), або 22222244 (маємо понад двадцять записів із цим наспівом).

Іноді ритмоформульність 6+3 проявляється не від початку пісні, а кристалізується згодом («Антонова ненька» [15, с. 126, № 213]). Цю пісню в запису Д. Яворницького наприкінці минулого століття в колишньому Валківському районі зафіксувала М. Семенова. І навпаки, часто ритмічна формульність 6+3 переходить у формульність 8+2 в пісні «Смородина та й не ягода» [15, с. 27]), на нашу думку, більш типової для Харківщини.

Пісні цього типу виконують гуртом (крім записів від одного виконавця соло). Перший дев'ятискладовий сегмент повністю або частково виконує заспівувач, далі наспів розгортається в гетерофонній фактурі, у терцієвому двоголоссі, у терцієвому

дво-триголоссі (приклад 12), у терцієво-квінтовому двоголоссі та терцієво-октавному триголоссі [15, с. 27]. Є також випадки унісонного виконання.

Ці насліви розгортаються в межах дорійської сексти, із субсекундою, давніший запис Ф. Попадича [1, с. 310, № 387], у межах мажорного пентахорду або гексахорду із субсекундою або й субквартою, із заповненою субквартою, у мажорному тетрахорді із субсекундою та субквартою, із заповненою субквартою (приклад 12). Давні записи Д. Яворницького мають незвичний фрігійський лад у межах септими [15, с. 126, № 212] із субсекундою.

Ладові константи трисегментного наспіву переважно тонічного спрямування I-III-I, I-I(III)-I, II-I-I, III-I(III)-I, IV-I-I, V-I(III)-I, V-I-II, або що те саме IV-VII-I. В останніх двох випадках завершальний каданс на нестійкому другому щаблі або на першому після сьомого створює оригінальний колорит співу та сприяє органічному початку наступної строфи зі стійкої тоніки у випадку V-I-II.

Цікаво, що у варіантах пісень різна кількість строф – від семи до двох строф або й до однієї. У цьому випадку наспів перетворюється на монострофу-тираду з наспівом ТІС із зачином або без нього.

Оскільки з наспівом РФ 6+3 часто виконують значну кількість поетичних текстів весільних пісень, особливо в другій половині весілля, то вони також набувають значення типових. Пісні із цим наспівом звучать на сватанні, дівич-вечорі, молодій-сироті, найбільше під час поїздки молодого по молоду, прощання молодої з батьками.

На Харківщині також зафіксовано значну кількість строфічних пісень (в інших регіонах ця структура вважається рідкісною) з поетичною строфою будови aab та складочисленням 10+10+10 (приклад 13), виконуваних з наспівом, побудованим на РФ 8+2 (ритміка пісенного рядка 111111122).

Іноді пісня тільки розпочинається цим складочисленням у першій строфі, далі переходить на РФ 6+3 або навпаки, що дозволяє вважати РФ 8+2 певним чином похідним від попередньо розглянутого пісенного типу. Навіть одну й ту саму пісню «А в батенька донька на одході», «А я в ньеньки та й на відході» (ОР-В7-03, приклад 13) співають то з перевагою РФ 8+2, то РФ 6+3. Щоб досягти десяти складів у дев'ятискладовому сегменті, у тексті огласовують приголосну: «А я в не-ньки та й на ві-д(и)-хо-ді» [6, с. 327] або наприкінці рядка додають допоміжне слово, наприклад «жи». Вочевидь, виконавці на Харківщині надають перевагу саме десятискладовому віршу, порівняно з весільною пісенністю інших регіонів.

Ладова основа: мажорний тетрахорд, мажорний тетрахорд із заповненою субквартою, пентахорд або гексахорд (приклад 13) із субквартою та субсекундою, іноді фрігійський лад. Фактура – сольне виконання, унісонно-терцієве двоголосся, терцієве двоголосся (приклад 13), терцієво-квінтове двоголосся, терцієво-октавне двоголосся. Пісні цього типу звучать переважно тоді, коли молода прощається з ріднею.

Надзвичайно цікавим є те, що серед весільних пісень, зафіксованих на території Харківщини, майже відсутні насліви з ритмоформульністю 4+3 (РФ 4+3), будови вербальної строфи aab зі складочисленням 7+7+7, широко розповсюдженої в інших регіональних традиціях. Ритміка мелострофи цього наспіву 1111222 1111212 1111231 трапляється тільки в запису пісні «Червоная калина» [1, с. 308, № 383] зі строфою будови aa<sub>1</sub>b та зміною складовислення на 7+8+7 завдяки доданим стартовим часткам у другому сегменті, записану в Харкові без тексту 1938 року М. Нагорним. У паспорті згадана тільки одна виконавиця, а наспів викладено в унісонно-дво-

голосній терцієвій фактурі. Можливо, тут застосовано оброблення. Основна територія побутування цієї пісні – Поділля й до Харківщини вона, імовірно, занесена переселенцями.

Другий зразок строфічної пісні цього типу зафіксовано в кількох варіантах пісні «Ой Галочкина ненька» (приклад 14) з Ізюмського, Золочівського (нині Богодухівського) та Валківського (нині Богодухівського) районів. Але ритміка основного семискладовика тут 1122222 має акцент на третьому складі вербального тексту. Подекуди основний семискладовик у варіантах переходить у дев'ять або й десять складів по типу розповсюджених на Харківщині РФ 6+3 та 8+2. Цим записам притаманне сольне виконання першого сегмента строф та дво-триголосне гуртове продовження, мажорний лад, переважно в межах пентахорду із субсекундою та субквартою. Одноголосний запис [6, с. 326, № 83] розгортається в межах мажорного пентахорду зі стартовою субквартою. Це пісня – запрошення матір'ю молодій сусідів-коровайниць до випікання короваю.

До типових пісенних структур сумної емоційної сфери весілля краю належить строфічний пісенний тип з чотирискладовиком в основі шестисегментної строфи (4+4+4)2 (приклад 15) або в трисегментній із конкатенацією 4+4+4/4 (приклад 16). Її особливість полягає в тому, що часто третій сегмент ампліфікується до п'яти складів, набуваючи структури 4+4+5. Часто шестисегментна початкова строфа надалі перетворюється на трисегментну з ампліфікацією (приклад 16).

У гуртовому виконанні заспівна частина – початковий чотирискладовий сегмент звучить соло, на другому підключається гурт в унісонно-терцієвому двоголоссі, у терцієво-квінтовому дво-триголоссі (приклад 16), насичений розспівами та глісандуючими інтонаціями. Ритмічна структура пісень цього типу 1212 1212 1222/122(1)2 або в шестисегментних зразках (1212 1212 1224)2. Тобто основному чотирискладовику притаманна трійкова ритміка ямбічного типу.

Для варіантів, записаних від однієї співачки характерне застосування мінорного пентахорду з використанням стартової субквартової інтонації, іноді із захопленням секстового тону, для гуртового співу – дорійського ладу в секстовому діапазоні із зачепленням субсекунди в кадансуванні (приклад 16), із заповненням субтерцієвим діапазоном; мінорного пентахорду із субсекундою та іншими субтонами для широкого інтонаційного злету в межах ундецими; фрігійського пентахорду із заповненою субквартою. Для трисегментних строф характерні ладові константи (ЛК, ладові закінчення сегментів) III–I(II)–I/V (приклад 16).

Цей наспів притаманний сумним моментам весілля, коли дочка скаржиться батькам на свої майбутні негаразди («Даєш мене, мій батеньку»; «Суботонька, неділенька», «Та даєш мене»), коли прощається з подругами.

Строфічний пісенний тип зі складочисленням строфи (4+4+5)2 (близько десяти записів) подібний до попередньо розглянутого й часто переходить один в інший. Деякі зразки мають значну ступінь ампліфікаційних процесів у вигляді додавання допоміжних слів, розширення складочислових груп (приклад 17). У цих випадках класифікаційним пошукам допомагає ознайомлення з усім текстом пісні, визначення ключових моментів складочислення, порівняння конкретної пісні з уже визначеними типовими складочисловими структурами.

Пісні цього типу (за класифікацією В. Осадчої третій наспів-формула) у записах із Харківщини мають два різновиди: шестисегментний зі складочисленням (4+4+5)2 з ритмікою півперіоду 2424 2424 24248 [10, с. 100, № 4] і трисегментний із конкате-

нацією, складочисленням 4+4+5/5 та ритмікою 2424 2424 24246/24224 (приклад 17). Шестисегментна строфіка на початку співу у другій строфі часто переходить у трисегментну з конкатенацією [10, с. 91, № 5]. Тексти пісень із цим наспівом рясніють вставними словами, ігноруючи які можна встановити початкове складочислення, а наспіви – розспівами та окремими альтераціями основних шаблів.

Іноді наспів зі складочисленням 4+4+5 за музичною архітектонікою близький до контрастно-інтонаційного [8, с. 102, № 68]. Ладовий нахил записів переважно мінорний, часто з підвищеним сьомим щаблем (приклад 17), за окремими винятками мажорного ладу, у межах мінорного (зрідка мажорного) пентахорду із субсекундою, із заповненою субквартою або трихордом, складеним із субкварти та субсекунди, у межах дорійського чи натурального пента-гексахорду із субсекундою (приклад 17), із субсекундою та субквартою, із заповненою субквартою. У багатоголосних записах основний діапазон може бути розширений до септими; при цьому в субтонах залишається лише субсекунда [10, с. 100, № 4]. Переважають ладові константи трисегментного фрагмента I-II-I/III, III-II-I, III-II-I/III, II-II-I/V, III-I-I/V, V-I-I/V, шестисегментної строфи I-II-V:II(III)-II-I та ін.

Зазвичай початкові два (приклад 17) або й три сегменти, такти чи складочислові групи заспіває соліст, далі продовжує гурт. Фактура гуртового співу унісонна з фрагментарним розщепленням голосів, терцева двоголосна (приклад 17), терцієво-квінтова двоголосна, терцієва дво-триголосна, терцієва з октавним подвоєнням верхнього голосу, терцієво-октавна [16, с. 28] або просто октавна.

Пісні цього типу виконують на передвесільному етапі, сватанні, дівич-вечорі, молодій-сироті, під час прощання дівчини з ріднею, подругами та дівуванням, перед від'їздом молодої з батьківської хати.

У весільній пісенності Харківщини розповсюджені строфічні (зрідка монострофічні) пісні сумної емоційної сфери зі складочисленням строфи 5+5+7 (близько десятка записів, приклад 18). Харківські фольклористи визначили його як п'ятий наспів-формула [9, с. 135–138]. Це складочислення, притаманне не тільки весільній мелодиці, але й найдавнішим баладам та зразкам необрядової лірики, відтворюється в мелодиці ритмікою 11112 11112 1111222. Строфіка пісень із цим типом складочислення може бути трисегментною 5+5+7 [1, с. 543, № 805], чотирисегментною з повторенням останнього сегмента 5+5+7+7 [16, с. 84] та шестисегментною (5+5+7)<sup>2</sup> (приклад 18), здебільшого з повторенням трисегментного тексту abc:abc.

У традиції протяжного або уповільненого співу простежується тенденція до уповільнення засобами додавання значної кількості вставних слів, як-от початкове «Та» або «А» в рядках пісні «Та не йди, дівочко» [1, с. 503, № 805], «Та поки Галочка», «А чужа сторона», «А самі сідають», що призводить до розширення цієї складочислової структури до 6+6+8(7). Це розширення може бути постійним або фрагментарним. У наспіві це відбувається шляхом подрібнення першої долі сегментів ритмоструктури та утворення ритму (112224)<sup>2</sup> 11222244. У варіантах пісні «Та й летять галочки» через застосування початкових часток «та», «йа» утворюється складочислова структура 6+6+7+7 з ритмікою (1122224)<sup>2</sup> (4444866)<sup>2</sup> або 6+6+8+8 з ритмікою (1122224)<sup>2</sup> (11222444)<sup>2</sup>.

Наспіви можуть мати мажорний, але переважно мінорний (приклад 18) нахил ладу. Основний діапазон мінорного чи мажорного трихорду, тетрахорду, пентахорду або гексахорду може бути доповнено субсекундою (приклад 18), субсекундою та субквартою, трихордом (терція плюс секунда) субквартового діапазону або запо-

вненою субквартою. Ладові константи позначені кадансуванням на III-II-I щаблях, III-III-II-1, V-V-I-I, V-V-II:I-II(III)-I тощо.

Гуртове виконання весільних пісень цього типу може бути унісонним, з елементами гетерофонії, з переважаючим терцієвим двоголоссям, терцієвим дво-, триголоссям (приклад 18), терцієвим двоголоссям із подвоєнням мелодії октавою вище в другій половині наспіву, так і одноголосним у запису від однієї виконавиці.

Пісні із цим типом складочислення виконують у сумні моменти весілля: на передвесільному етапі, на дівич-вечорі, на посаді, молодій-сироті, при роздумах про важке життя в чужій родині, розподілі майна між матір'ю та дочкою, прощанні з рідними, коли молода вже у свекрухи.

Колись на території Харківщини побутували стародавні весільні пісні із серединно-прикінцевим приспівом «Рано-рано!», «Ранесенько!», які утворювали поетичну строфу будови  $abr:abr_1$ . Наразі маємо тільки один такий запис пісні кінця XIX ст. «Чорний ворон» [1, с. 258, № 302]. Її виконували коли молоді були на посаді. Молодят представлено у вигляді діток-одноток, які ховаються в гніздечку, що розміщене в будиночку в місті-фортеці за трьома стінами. Модельоване складочислення пісні  $(4+4+4)_2$  з переважаючим ритмом основного чотирискладовика щедрівкового типу 1122. Ладові константи наспіву містяться в межах мажорного пентахорду (V-V-I)2.

Трапляються також рідкісні форми весільних пісень, наприклад, зі складочисленням  $(7+7)2:5+6$  у пісні «Ой у лісі, в лісочку» [16, с. 66, 86], широкий діапазон виконання якої дозволяє віднести її до принагідних, а не суто обрядових, весільних пісень, на що вказує і зміст вербального тексту варіантів.

Для пісні «Що брат сестру за стіл веде [6, с. 126, 339, № 130] характерна строфа вербального тексту будови  $abc:sde$  зі складочисленням  $(4+4+4)_2$  та наспівом будови  $abc:dde$ , яка раніше нам не траплялася і є нетиповою не тільки для весільних пісень, але й для інших жанрів українського пісенного фольклору. Російськомовні впливи в прикордонних районах помітні також у весільній пісні «Катилося два яблочка» [14, с. 18] зі складочисленням  $4+4+3$  та серединним приспівом «Ой люли, я ли, вой люли». Також зафіксовано пісні жартівливо-танцювального характеру, тісно пов'язані з весільним обрядом, як-от «Ой чоботи, чоботи ви мої» [6, с. 151, 340, № 219].

Деякі весільні пісні Харківщини, як і в сусідній Полтавщині, виконували переважно з основними типовими наспівами-тирадами, мають обрядовий прикінцевий вигук «І!» (приклад 6), «У!» або «Гу!». Вигук часто звучить октавою вище й досягається переважно засобами глісандо. Іноді його висоту важко визначити. Прикінцеве глісандування без вигуків може бути прямим від тоніки до октави або зворотним: тоніка-октава-тоніка [16, с. 51, 78].

Найпоширеніші весільні пісні Харківщини розглянемо за основними етапами весільного обряду. На передвесільному етапі звучали пісні «Їхали бояри горою», «Ой у лісі, в лісочку» з північних та центральних районів Харківщини. У пісні «Ой у лісі, в лісочку» [16, с. 65, 86] рідні застерігають дівчину йти заміж улітку, коли бує рослинність, відбуваються молодіжні ігри, посилюється спілкування з подругами. Дівчина піснею радиться з батьком про їхні взаємини після шлюбу.

Негативно сприймає дівчина сватання, коли її купують, як якусь річ [14, с. 18]. У варіантах пісні «Даеш мене, мій батеньку» [1, с. 271, № 319] дочка докоряє батькам, що її віддають у чужу родину. Ця пісня з дещо відмінним вербальним текстом звучить також в іншому обрядовому контексті, уже після вінчання, коли молода, покидаючи рідну домівку, прощається з ріднею. Це стосується й варіантів пісні «Ой

брязнули ключі». У ній [10, с. 89, № 1] ідеться про дружок, які, співаючи, ідуть з молододою запрошувати родичів та односельчан на весілля. В іншій [6, с. 101, 318, № 89] весільний поїзд іде від батька молодої до свекрухи в гості.

На передвесільному етапі молода з дружками запрошує гостей на свято. Повернувшись із запросин, дружки викликають матір молодої зустрічати дочку [1, с. 236, № 269]. Бояри вирубують сосну для виготовлення гільця. Дівчата прикрашають гільце, забороняючи молодіцям брати участь у цій справі та співаючи пісні «Та як ми Танюші гільце вили», «Ми гілечко вили» (приклад 1).

Бояри також рубають дрова для випікання короваю; мати молодої запрошує сусідів прийти зібгати дочці коровай. Про це мова йде у варіантах строфічної пісні з наспівом РФ 4+3 та незвичною ритмікою основного семискладового сегмента 1122244 «Ой Галочкина ненька» («А Марійчина ненька», приклад 14), зафіксованих в Ізюмському та Богодухівському районах.

До оселі молодої сходяться коровайниці та шишкарки, щоб виготовляти весільні шишки та коровай. У чотирьох варіантах пісні «Свашка-неліпашка» [2, с. 71, № 64], зафіксованих в Ізюмському, Куп'янському та Чугуївському районах області, глузують над недолугою, жадібною свашкою, яка шишки, зроблені нею, з'їла сама. Для виконання варіантів цієї пісні задіяно наспів ТІС із зачином або без нього, переважно в межах мажорного гексахорду (або пентахорду із секстою). Фактура гуртового виконання унісонна та двоголосна терцієво-квінтова.

Кілька пісень присвячують печі, у якій випікають коровай (приклади 6, 7), зокрема, варіанти загальнопоширеної пісні «Піч наша регоче» [16, с. 78] з розкішним прикінцевим октавним глісандуванням.

На дівич-вечорі звучать переважно пісні «сумної» емоційної сфери весілля, що віддзеркалюють стан дівчини, яка готується змінити свій суспільний статус, перейти до роду молодого, стати жінкою. Молода поступово відокремлюється від свого дівочого товариства. Про це йдеться у варіантах пісні «Та й (Ой) летять галочки» [16, с. 56, 84]. Це строфічна лірична пісня, яку виконують із наспівом типової ладової структури (ТІС) зі складочисленням строфи 5+5+7. Також співають про молодих на посаді. Дівчина запитує матір, чи буде вона після шлюбу такою ж привабливою, як зараз.

На цьому етапі весілля молода готується до шлюбу, їй мають розплести косу, вдягнути святковий вельон (фату). Про це дружки співають також у варіантах пісні «Не сиди, Марусю (Танечка), з бабами» [2, с. 18, 59, № 40].

Молодій-сироті, яка сидить на посаді, співають сумних сирітських пісень. До них належать записи пісні «Зелений крокіс» (гірко ридає сирота, що в неї немає батька). У варіантах пісні «Ой і ходила та Наташа по городу» («Як ходила та й Верочка по крутій горі», «Як ходила та й Галочка по городу», приклад 17), зафіксованих у північних районах області – Богодухівському та Куп'янському, молода гонить селезня по воді, звертається до померлого батька, щоб він дав їй пораду. Батько «відповідає», що це неможливо, адже він помер і похований у землі. Пісню виконують в уповільненому темпі з мінорним нахилом ладу, широкими розспівами складів вербального тексту. Гуртове двоголосся, переважно терцієве, альтерація шостого та сьомого щаблів мінору надає співу особливої виразності та жалісного настрою.

Так само на Харківщині зафіксовано співи, у яких померлі батьки (мати) «звертаються» до Бога з проханням пустити їх подивитися на весілля дитяти-сирітки. Про це йдеться у варіантах пісні «Антонова ненька» в запису Д. Яворницького

(м. Красноград). Через понад сімдесят років цю пісню в Богодухівському районі зафіксувала М. Семенова. Варіанти зафіксовано з жіночого сольного співу.

Готуючись до шлюбу, свість, сестра молоді, пришиває молодому квітку під жартівливі співи дружок із типовими весільними наспівами. Свість вихваляє себе, шкодуючи, що зять не дивиться на неї, адже йому доведеться платити за цю «послугу». У варіантах пісні «Скаче сестра, скаче» [7, с. 45] сестра хоче отримати від зятя рубля (або й коня). А в записах пісні «Чи я тобі, зятю, не така» з колишнього Краснокутського району свекор докоряє зятю за те, що він дав їй п'ятака замість бажаних рублів шість (приклад 3).

Сповнений урочистістю похід молодих до шлюбу, до вінчання. Весільну процесію традиційно зупиняє «перейма», якій співають пісню «Ой ви, вороги, вороги» [10, с. 100–102, № 3]. Повернення молодих від шлюбу очікують рідня, запрошені гості, та насамперед мати молоді, до якої спрямована урочиста хода. Піснями весільний поїзд запрошує її вийти та зустріти дочку із зятем, приготуватися до частування.

Після повернення від шлюбу в оселі молоді відбувається гучна гостина. Під час весільного застілля виконують чимало пісень, переважно жартівливого змісту. Зазвичай цих пісень досить багато. У них ідеться про весільні страви, як-от капуста з перцем у пісні «Із-за гори гуска летіла» [1, с. 480, № 689]. Співаки в піснях коментують події за весільним столом, висміюють незграбну поведінку свих, панянок. Про це мова йде у варіантах пісні «Здвигнулася хата» («Здвигнулися стіни», «Здвигнулися лавки», «Здвигнулися ослони», [1, с. 475, № 680]), коли сідають весільні гості, тремтить хата, яка ще дужче здвигнеться, як гості пива нап'ються. Записи цієї розповсюдженої пісні здійснено в різних районах Харківщини. Усі вони мають чотирирядкову тирадну форму та наспів ТІС із сольним зачином на першому рядку тиради.

За гостиною відбуваються пісенні перепалки та передирки між весільними чинами, зокрема між дружками та боярами. Ініціатива переважно за дружками, які висміюють бояр та глузують з них, вихваляючи себе, як, скажімо, у варіантах пісні «Їли бояри, їли» («А дружечки, їли, їли» [1, с. 400, № 535]). У відповідь бояри глузують з дружок. Від дружок надходить ще більше глузувань, спрямованих до бояр, зокрема в пісні «Старший боярин горбатий» [5, с. 80, № 142]. Зрештою все закінчується мирилкою «Мир-миром» (приклад 2). Ці пісні співають переважно з наспівом ТІС із зачином та без зачину.

Низку діалогічних пісень-передирок присвячено світилці – дівчині, яка в давнину тримала меч і свічку на посаді й була неодруженою сестрою молодого. У варіантах пісні «Світилка-ворона» [8, с. 166, № 184] молодь глузує зі світилки, яка стоїть край порога та гнівається, що їй ніде сісти. Обурена світилка звинувачує дружок у брехні. Багато варіантів (7) має пісня «Світилка-шпилька при стіні» (приклад 9). У ній світилці дорікають (певно, через її надто юний вік), що на ній не її сорочка. Прийшла сусіда, просить віддати сорочку. Світилка також звинувачує дружок у брехні та стверджує, що цю сорочку надбала її мати та послала її у світилки. Пісню зафіксовано в різних районах області. Її варіанти виконують переважно з контрастно-інтонаційним наспівом ТКІС, але є і випадок застосування наспіву ТІС.

Отже, більшість застільних та жартівливих пісень-передирок виконують з основним типовим тирадним наспівом типової інтонаційної структури (ТІС) із зачином або без нього, зрідка – з контрастно-інтонаційним.

Настає час їхати по молоду. Молодий, збираючись у дорогу, годує та напуває коня (приклад 12) і їде, часом незважаючи на примхи погоди. Весільний поїзд та приїзд молодого до молодої також супроводжують співами пісень з основними типовими наспівами. Ними розпитують, де сватова хата, просять пустити в оселю. Зрештою бояри з молодим потрапляють у двір. Про це йдеться у варіантах пісні «Ой на хаті зілля» [12, с. 34, № 56] в записах із Богодухівського, колишніх Дворічанського та Балаклійського районів, з наспівом ТІС із зачином.

Значну кількість варіантів (5) має пісня «Ой доки ми та стоятимем» [8, с. 178, № 204], у якій «поїзжани» обурюються тривалим очікуванням у дворі, коли їх не пускають у хату. Пісню зафіксовано в Богодухівському, Чугуївському та Ізюмському районах. Це строфічна пісня з ритмоформульним наспівом типу РФ 6+3.

Тим часом молода очікує молодого з боярами. Тільки на Харківщині зафіксовано численні варіанти пісні «Приляж, Наташа, на калач» («Схилися, Галочко, на калач», «Ой глянь, Марійко, крізь калач», «Глянь же ти, Галочко, крізь калач» (приклад 10)), записані в північних районах області. У багатоголосних варіантах із Богодухівського району молодій пропонують схилитися на весільний калач, з якого її має підвести, коли прийде, молодий. В одноголосних варіантах із Богодухівського та Куп'янського районів молодій радять поглянути крізь калач: ось їде той, хто позбавить її дівочої коси, краси та «зав'яже світ», тобто позбавить волі. Пісню виконують із контрастно-інтонаційним наспівом ТКІС.

Бояр з молодим у хаті молодої зустрічають жартівливо-глузливими співами пісні «Де бояри забарилися» («Ми думали, що ви їхали» [1, с. 456, № 649]). Думали, що вони їхали, а вони йшли пішки, молодого несли в мішку тощо. Від зятя вимагають викупу за молоду та глузують із нього, співаючи «Ой казали, зять багатий» («Та казали люди, зять багат» [8]). Казали, що зять багатий, а він дав копійку, курям на сміх. Варіанти пісні, переважно з наспівом ТКІС, зафіксовано в Ізюмському та Чугуївському районах.

Брат веде сестру за стіл, адже йому належить її «продавати» за дозвіл молодому сісти біля молодої. Рідні та весільні чини з боку молодої просять брата не лякатися та продати сестру якнайдорожче, за золотий. Родичі молодої називають його татарином через те, що дешево продав сестру: за чарку горілки та шишки.

У північно-західному Богодухівському районі зафіксовано варіанти пісні «Не сідай, Іванку, боком» [6, с. 321, № 154], у якій молодого закликають не соромитися та присунутися до молодої, адже йому з нею вік вікувати. Цікаво, що в сусідній Полтавській області пропозицію не сидати боком, а присунутися ближче, спрямовують молодій. Пісню виконують із наспівом ТІС із зачином. Співом молодих закликають поцілуватись [6, с. 133–134, № 154]. Молода просить матір засвітити свічку, щоб побачити, з ким вона сидить: якщо не з милим, то в неї болітиме серце [8, с. 201, № 243]. Приступають до розподілу дружком короваю, співають «Дружко коровай крає» [6, с. 154, 325, № 226] та ін.

Драматичні сцени прощання дівчини з батьківською хатою, батьками та подругами знаходить відображення в журливих весільних піснях із Центральної та Північної Харківщини «Та й думай, думай, та й Маруся (Галочка)» з наспівами типової ладової структури зі складочисленням пісенної строфи 4+4+5 [16, с. 28] з розвиненим терцієво-октавним триголоссям та «Суботонька, неділенька, як один день» зі складочисленням 4+4+4 [13] і густим терцієво-квінтовым дво-, триголоссям. У першій йдеться про майбутню мандрівку молодої у чужу оселю та статус

заміжньої жінки, у другій молода журиться, що будуть чужі батьки, та не знає, як їх називати.

Значного поширення на Слобожанщині та Лівобережній Наддніпрянщині, зокрема й на Харківщині (10 варіантів), набула пісня «А я в ньеньки (батька) та й на відході» («А в батенька донька на відході», приклад 13). Перед прощанням із батьками молода посадила їм на втіху горіх на городі та просить їх не журитися за нею, а викохувати собі іншу таку саму доньку.

Пісню зафіксовано переважно в Богодухівському, а також у Куп'янському та Харківському районах. У Богодухівському районі зафіксовано версію цієї пісні з продовженням про ревнивого чоловіка-п'яниченьку та лихих свекрів, які парять дубину на невістку [6, с. 113–115, 327–329, № 113–115]. Останній мотив також притаманний низці окремих записів.

Пісня має строфічну будову з формою строфи вербального тексту aab, якій у наспіві відповідає ритмоформульність десцендентного типу 6+3 з ритмом 11111222 або 8+2 з ритмом 111111122. Мажорний нахил ладу у всіх варіантах можна було б пояснити бажанням (у тексті пісні) доньки втішити своїх батьків. Але цей же мажорний нахил ладу притаманний також версії про лихих свекрів. Отже, ідеться про давній обрядовий наспів переважно в межах мажорного тетра-пентахорду, що розпочинається висхідним ходом від субкварти до тоніки, який використовують як матрицю для різних за змістом пісень, зокрема і для цієї.

Ще більшою кількістю записів (13) вирізняється пісня, якою батьки молодої попереджають дочку про її злу свекруху, «Куди, доню, собираєшся» [12, с. 50, № 49]), що має найбільшу кількість фіксацій саме в Наддніпрянсько-Слобожанському регіоні. У ній мова йде про свекруху, яка покаже невістці свої нориви: усе, що невістка зробить, переробляє, докоряє її шматком хліба, не дозволяє відрізати хоча б окраець. У багатьох записах додано мотив роздумів молодої – якби ньенька знала, прислала б вечерю.

Пісню зафіксовано в Богодухівському та Харківському районах, у селищі Лиман Чугуївського району, у с. Киселі Лозівського району, у кількох селах Ізюмського району, а також в Ізюмському районі.

Пісня має таку саму будову строфи, як і попередня, aab зі складочисленням у вербальному тексті 9+9+9 та ритмоформульним наспівом з РФ 6+3. У більшості варіантів простежується інтонаційно-ладовий склад, притаманний попередньо розглянутій пісні (приклад 13) в октавно-терцієвому багатоголосі в межах мажорного гексахорду (наприклад, у с. Киселі). Тільки один запис має мінорний нахил ладу з дорійською секстою в мелодії тужливого характеру із зупинкою на другому щаблі в кінці мелострофи з багатоголосною фактурою.

Ще кілька пісень присвячено важкій долі молодої в родині свекрів. Строфічний ліричний наспів зі складочисленням у вербальному тексті 5+5+7 знаходимо у варіантах пісні про майбутнє важке життя молодої в родині чоловіка [6, с. 148, 335, № 214]. У ній свекрова сім'я сідає вечеряти, а молоду посилають по воду. Повертаючись із водою, невістка вже не застає вечері, ще й свекри її сварять за воду. Перед прощанням із батьками молода пропонує матері поділити майно, дати їй щасливу долю в пісні «Ой ньенько моя» [8, с. 203, № 247]. Як і попередньо розглянута, вона має таке саме складочислення у вербальному тексті й такий самий наспів у досить широкому звуковому діапазоні, з мінорним нахилом ладу, альтераціями щаблів у багатоголосній фактурі.

Молода придивляється до родини молодого, просить матір подарувати їй зозулю, щоб будила її вранці і свекруха не судила її за лінощі; співчуває неньці, що тепер їй доведеться усю хатню справу робити самій; просить поливати її руту-м'яту в городі.

Дружки збираються йти додому, дивляться у вікно, чи не пізно, співаючи пісню «Старшая дружиночко» [1, с. 602, № 879], прощаються з подругою у варіантах пісні «Прощай, прощай, та й Наташа (Галочка, Маруся)» [12, с. 62, № 76]). Пісню зафіксовано в Куп'янському, Богодухівському, Ізюмському та Лозівському районах. Це строфічна пісня зі складочисленням у вербальному тексті 4+4+5/5 та міжстрофною конкатенацією. Наспиви розгортаються переважно в межах мінорного або дорійського гексахорду, за винятком запису з Куп'янського району в межах мажорного пентахорду. У її варіантах переважає терцієве або октавне двоголосся.

Символічно голуби улітають та забирають із собою дівування молоді; молодий кличе молоду відправлятися до його домівки. Молода збирається в подорож, прощається з ненькою. Брат проводить сестру, бажаючи їй усіляких гараздів. Кінь, на якому приїхав молодий, уже сам знає дорогу додому. Поїзд із приданим рушає по дорозі, порослій васильками. «Поїзжани» радіють, що до свекрухи їде і посаг – майно молоді, отримане нею від матері.

Ідучи до свекрухи, співають пісень, готуючи матір молодого до зустрічі з невісткою, просять вийти з хати назустріч невістці [8]. Свекруха задоволена, адже вона готувалася до приїзду дружини свого сина. Про це йдеться в пісні «Свекруха невістку бажала». Звертаються й до батька молодого з проханням відчиняти двір. Пісні, що супроводжують приїзд молодих до оселі молодого, зустріч молоді зі свекрухою мають переважно піднесений, бадьорий характер. Їх виконують з основними типовими весільними наспівами.

Увечері подруги викликають молоду, але вона не може вийти, будучи зайнята хатньою роботою. Ранком понеділка дружки співом будять молодих. Під час пере зви та в понеділок співають понеділкові та сороміцькі пісні [12, с. 58, № 67].

Розглянемо цикли весільних пісень, зафіксовані фольклористами в різних населених пунктах Харківської області. Умовно вважатимемо окремими або поодинокими записами весільні пісні, зафіксовані в одному населеному пункті (у кількості до десяти фіксацій). Десять та більше фіксацій умовно вважатимемо пісенним циклом, адже тут вже можна з'ясувати кількість і вид основних типових наспівів, з якими виконують весільні пісні того чи іншого населеного пункту, їх співвідношення.

У 1980 році авторка цих рядків Л. Тестова (Єфремова) зафіксувала низку весільних пісень у с. Кам'янка Ізюмського району від жіночого гурту. Серед них лише кілька з тирадними наспівами типової інтонаційної структури. Це пісні з наспівом ТІС із зачином та наспівом ТКІС – дружки глузують зі світилки («Світилка-ворона», «Світилка-шпилька при стіні» (приклад 9). З наспівом типової інтонаційної структури гурт також заспівав коровайну пісню «До бору, бояре, до бору» [8, с. 119, № 10] та «Місяць дорогу освітив» [8, с. 210, № 260] брат випроводжає сестру до оселі чоловіка). При цьому тирадні структури ТКІС тут ампліфікуються до п'яти або й восьми рядків.

Строфічні ритмоформульні наспиви з будовою вербального тексту ааб у кам'янському циклі весільних пісень представлено тільки двома зразками. Це пісні «Ой Галочкина ненька» (приклад 14, мати запрошує сусідок приходити бгати коровай) зі складочисленням вербального тексту 7+7+7 та незвичною ритмоформульніс-

тю у наспівів 2+5 1122222, а також «Ой там гора креминистая» ([11], про лиху свекруху) зі складочисленням 9+9+9 та РФ 6+3 у мелодії.

Крім того, від виконавиць було зафіксовано низку строфічних уповільнених пісень сумної емоційної сфери весілля зі складочисленням 4+4+5/5 та міжстрофною конкатенацією. Це пісні «Ой де ти, та Галочка, та ходила» [8, с. 102, № 68] та «Засвіти, мати, свічку» [8, с. 201, № 243]. У цих піснях відображено стан душі молодої перед важливим кроком у її житті. Ще більше записів строфічних пісень названого циклу мають складочислення (5+5+7)<sup>2</sup> з будовою вербальної строфи AA або abc:abc. Це співи про почуття молодої, незадоволеної відсутністю порядку на весіллі, який мав би влаштувати батько («Через сінечки двоє дверечок» (приклад 18), роздуми про тяжке життя в родині свекрів «А чужа сторона», під час розподілу майна між молодою та її матір'ю «Ой ненько моя» [8, с. 203, № 247]). Отже, у кам'янському циклі весільних пісень спостерігаємо значну перевагу емоційно-ліричної пісенності та жартівливої над суто обрядовою.

Низку весільних пісень с. Нестеренки Валківського (нині Богодухівського) району записала 1997 року М. Семенова від Марії Леонтіївни Нестеренко, 1908 р. н. Серед записів – пісня на завивання гільця з наспівом формульного типу «Ми гілечко вили», варіанти пісні «А буяри їли, їли» (з наспівом ТІС із зачином та без зачину). Також із наспівом ТІС із зачином проспівано пісні «Не сідай, зятю, боком» та «Дружко коровай крає» [6, с. 325, № 226]. З контрастно-інтонаційним наспівом ТКІС виконано дві пісні: «Ой глянь, Марійко, крізь калач» та жартівлива «В'їхала свашечка в суточки».

Цікаво, що в цьому циклі аж чотири пісні виконано зі строфічним наспівом із РФ 6+3, який таким чином тут набуває значення одного з основних типових наспівів. Це пісні «Ви, сусіди, ви, голубочки» (мати запрошує коровайниць бгати коровай), «Ой Боже ж мій та й милостивий» (пісня сироті), «А в неньки та і на відході» (молода прощається з батьками), «Їа й по морю та й рибонька грає» (молода йде свекрусі робити). У цьому циклі пісень є також інші строфічні пісні сумної емоційної сфери весілля зі складочисленням 5+5+7+7 у вербальній строфі будови абсс: «Ой летять галочки у два рядочки» (молода сідає на посад) та «Ой на городі та два василечки» (брат попереджає сестру про важке життя у свекрів).

Велике селище Лиман Зміївського (нині Чугуївського) району в центрі Харківської області приваблювало різних записувачів своїм багатим історичним минулим, збереженістю традицій та багатством прозового й пісенного фольклору. Як ніде, весільні пісні, зафіксовані в селі, мають прикінцеві вигуки з висхідним октавним глісандуванням [8].

У 1995 році весільні пісні тут записували Н. Олійник, М. Семенова та В. Тарасюк. Серед них пісні на пришивання квітки зятю сестрою молодої – «Скаче сестра, скаче»; про те, коли молоді повертаються від шлюбу, – «Вийди, мати, з хати»; коли молода від'їжджає з батьківської хати, – «Наш коник, як вуточка» з наспівом ТІС із зачином. У їхньому доробку також пісні з контрастно-інтонаційним наспівом ТКІС: глузуванні зі світилки – «Світилка-шпилька при стіні», із зятя – «Та казали люди, зять багат». Останню також зафіксували 2018 року учасники проекту «Поліфонія» [11]. Строфічні співи з РФ 6+3 або 8+2 в Лимані менш розповсюджені та притаманні варіантам пісні, співаної під час прощання молодої з батьками – «Та куди ж, доню, собираєся» в записах М. Семенової та Н. Олійник, а також пізніше – учасниками проекту «Поліфонія». Варіанти пісні з незвичним складочисленням (7+7)<sup>2</sup>:(4+6)<sup>2</sup> «Ой

у лісі, в лісочку», як і жартівлива «А в нашого свата батька», імовірно, побутують у весільному репертуарі як принагідні співи.

Весільні пісні в Лимані 2018 року фіксували учасники проекту «Поліфонія» М. Бот, Г. Лук'янець, С. Карпенко. Серед їхніх записів співи до коровайного обряду – «Шишкарочки молоді» (приклад 6), «А піч стоїть на ногах» з наспівом ТІС без зачину, «Пече наша, пече» (приклад 7) з наспівом ТІС із зачином. Отже, цикл весільних пісень с. Лиман побутує в традиційному вигляді з двома основними типовими наспівами з архаїчними елементами у вигляді обрядових вигуків у кінці строф.

Весільні пісні в с. Киселі, сусіднього зі Зміївським Первомайського (нині Лозівського) району, від жіночого гурту фіксували В. Осадча (1979, 1990) та учасники проекту «Поліфонія» М. Бот, Г. Лук'янець, С. Карпенко (2018). Варто відзначити подібність репертуару співачок сіл Лиман та Киселі. У с. Киселі зафіксовано кілька пісень із тирадним чотири-, шестисегментним наспівом ТІС із зачином: «Не йдіть, молодичі, до нас гільця вити» (співають подруги молодої, виготовляючи гільце), «Піч наша регоче», «Наш коник, як вуточка», «Вийди, мати, з хати».

Контрастно-інтонаційний наспів ТКІС представлено в піснях «Їхали бояри горою», «До бору, бояри, до бору», «Та як ми Танюші гільце вили» та «Свекруха невістку бажала». Ритмоформульний наспів із РФ 6+3 представлено тільки в пісні «Куди, донько, й собираєшся».

Уповільнений спів представлено в піснях зі складочисленням 4+4+5/5 з міжстрофною конкатенацією – «Та й думай, думай, та і Маруся» (молоду закликають подумати перш, ніж вирушати в дорогу до свекрів), «Та й прощай, прощай, та й Маруся» (подруги прощаються з молодою). Як і в Лимані, у Киселях трапляється пісня зі складочисленням 5+5+7+7 вербальної строфи будови абсс «Та й летять галочки» (молода сідає на посад), а також принагідну «Ой у лісі, в лісочку». Цікаво, що в записах В. Осадчої фактура насичена глісандуванням, скрізь багатоголосна, переважно терцієво-октавна триголосна (або октавна двоголосна), у якій нижні голоси знаходяться в терцієвому двоголоссі, верхній з яких октавою вище співає тонкий голос. У пізніших записах (2018) багатоголосся набагато скромніше, навіть у варіантах записів однієї пісні.

Цикл весільних пісень у с. Піски-Радьківські Борівського (нині Ізюмського) району, розташованого на кордоні з Луганською та Донецькою областями, 2018 року зафіксували учасники проекту «Поліфонія» М. Бот, Н. Олійник, С. Карпенко (нотація Л. Єфремової). Більшість весільних пісень жіночий гурт виконав з основним типовим тирадним наспівом ТІС без зачину: «Тихше, дружечки, йдіте», «Свашка-неліпашка», «Зять на мене косо дивиться» (приклад 3), «Ой поки ж ми та й стоятимем», «Де бояри забарилися», «Ой на печі просо», «Ой казали, зять багатий». Вони звучать, коли запрошують на весілля, коли пришиває квітку зятю сестра молодої, проте переважно під час приїзду молодого за молодою.

У цьому селі є також строфічні пісні з РФ 6+3 – «В осичині та й у липені» (молодий збирається їхати по молоду) та «Куди, доню, собираєшся» (про лиху свекруху). Такий пісенний цикл притаманний перехідним зонам весільного співу, впливу на нього урбанізаційних процесів, а також поступового згасання традиції.

Отже, маємо записи п'яти більш-менш цілісних циклів весільного співу з Харківщини: записи авторки статті, провідних харківських фольклористів та учасників проекту «Поліфонія».

### І гільце вили

$\text{♩} = 128$

І гі - льце ви - ли, і во - ди - цю пи - ли, го - рі - ло - чки  
ні трі - ше - чки нам не да - ли.

І гільце вили,  
І водицю пили,  
Горілочки ні трішечки  
Нам не дали.

Зап. 14.08.97 р. Семенова М. у с. Нестеренки Валківського р-ну Харківської обл. від Нестеренко Марії Леонтіївни, 1908 р. н. – Муравський шлях-97, с. 104-105 (текст), с. 320 (мел.), № 97.

### Мир-миром

$\text{♩} = 100$  Моторно

Мир ми - ром, пи - ро - ги з си - ром, ва - ре - ни - чки в ма - слі,  
бо - я - ри пре - кра - сні, по - ми - рі - - - (мось).

Мир-миром,  
Пирог з сиром,  
Варенички в маслі,  
Бояри прекрасні,  
Помиримось.

Зап. 1976 р. Дубравін В. В., Дубравіна В. Г. у с. Мартова Чугуївського р-ну (нині с. Мартове Печенізького р-ну) Харківської обл. від Петрушенко Єлизавети Гаврилівни, 1905 р. н. та Штанської Марії Іванівни, 1907 р. н. – Хрестоматія, ч. II, с. 28 (текст), с. 72 (мел.), № 66.

### Зять на мене косо дивиться

$\text{♩} = 100$  Помірно

Зять на ме - не ко - со ди - ви - ться,  
він на ме - не су - про - ти - ви - ться,  
зять на ме - не ко - со по - гля - да - є, він ме - не ни - шком ла - є.

Зять на мене косо дивиться,  
Він на мене супротивиться,  
Зять на мене косо поглядає,  
Він мене нишком лає.

Зап. 24.09 2018 р. Бот М., Олійник Н., Карпенко С. у с. Піски-Радківські Борівського р-ну Харківської обл. від Басової Ольги Іванівни, 1958 р. н., Вербицької Катерини Степанівни, 1940 р. н., Гончаренко Раїси Федорівни, 1935 р. н., Дубини Лариси Михайлівни, 1954 р. н., Котлярів Ганни Степанівни, 1936 р. н., Масич Тамари Єгорівни, 1939 р. н., Петренко Ніни Степанівни, 1945 р. н. та Хандого Віри Олексіївни, 1945 р. н. Текст Хоменко Н. Нотація та ред. тексту Єфремової Л. О.

### Топи, мати, грубу

$\text{♩} = 130$  Помірно

То - пи, ма - ти, гру - бу, ве - зем то - бі не - ві - сто - чку лю - бу.

Хоч лю - бу - не - лю - бу, то - пи, ма - ти, гру - бу.

Топи, мати, грубу,  
Везем тобі невісточку любу.  
Хоч любу-нелюбу,  
Топи, мати, грубу.

Зап. 25.09 2018 р. Бот М., Вертюк М., Олійник Н. у смт Печеніги Печенізького р-ну Харківської обл. від Білинської Олени Єгорівни, 1961 р. н., Букірь Раїси Леонтіївни, 1935 р. н., Васильєвої Ірини Петрівни, 1940 р. н., Гриценко Надії Михайлівни, 1949 р. н., Іванової Віри Олексіївни, 1943 р. н., Криворучко Галини Іванівни, 1948 р. н., Панової Ніни Федорівни, 1948 р. н., Полішук Зінаїди Яківни, 1936 р. н. та Стадник Тамари Андріївни, 1941 р. н. Текст Хоменко Н. Нотація Єфремової Л. О.

### Тихше, дружечки, йдіте

$\text{♩} = 90$  Помірно

Ти - хше, дру - же - чки, йді - те, пи - лом не пи - ли - те,  
щоб на - ша - я па - ва пи - лом не при - па - (ла).

Тихше, дружечки, йдіте,                      Замітайте двори,  
Пилом не пилюте,                                Застеляйте столи  
Щоб наша пава                                      Вишитими рушниками,  
Пилом не припала.                                Йде молода з дружками.

Зап. 24.09 2018 р. Бот М., Олійник Н., Карпенко С. у с. Піски-Радківські Борівського р-ну Харківської обл. від Басової Ольги Іванівни, 1958 р. н., Вербицької Катерини Степанівни, 1940 р. н., Гончаренко Раїси Федорівни, 1935 р. н., Дубини Лариси Михайлівни, 1954 р. н., Котлярівної Ганни Степанівни, 1936 р. н., Масич Тамари Єгорівни, 1939 р. н., Петренко Ніни Степанівни, 1945 р. н. та Хандоги Віри Олексіївни, 1945 р. н. Текст Хоменко Н. Нотація та ред. тексту Єфремової Л. О.

### Шишкарочки молоді

Одна  $\text{♩} = 130$  Енергійно

Ши - шка - ро - чки мо - ло - ді,  
Усі ко - ро - ва - йни - ці у - ді - лі, до - ку - пи схо - ди - ли,  
та й піч за - сту - ди(ли). І!

Шишкарочки молоді,  
Коровайниці удаді,  
Докупи сходили,  
Та й піч застудили. І!

Зап. 20.09 2018 р. Бот М., Лук'янець Г., Карпенко С. у с. Лиман Зміївського р-ну Харківської обл. від Корнієнко Ольги Іванівни, 1988 р. н., Кравченко Любові Іванівни, 1965 р. н., Кравченко Любові Валентинівни, 1958 р. н., Сидоренко Віри Григорівни, 1953 р. н., Скрипки Раїси Антонівни, 1936 р. н., Ступки Лідії Михайлівни, 1946 р. н., Сумцової Надії Михайлівни, 1950 р. н., Тищенко Євдокії Яківни, 1937 р. н. та Тищенко Любові Дмитрівни, 1959 р. н. Текст Пеліна Г. Нотація та ред. тексту Єфремової Л. О.

## Пече наша, пече

$\text{♩} = 120$  Енергійно

Пе - че на - ша, пе - че... Пе - че на - ша, пе - че,  
ко - ро - вай нам спе - чи, спе - чи ши - шки, ко - ро - вай,  
ща - стя мо - ло - дим ти дай. У!

Пече наша, пече, (2)  
Коровай нам спечи(є),  
Спечи шишки, коровай,  
Щастя молодим ти дай. У!

Зап. 20.09 2018 р. Бот М., Лук'янець Г., Карпенко С. у с. Лиман Зміївського р-ну Харківської обл. від Корнієнко Ольги Іванівни, 1988 р. н., Кравченко Любові Іванівни, 1965 р. н., Кравченко Любові Валентинівни, 1958 р. н., Сидоренко Віри Григорівни, 1953 р. н., Скрипки Раїси Антонівни, 1936 р. н., Ступки Лідії Михайлівни, 1946 р. н., Сумцової Надії Михайлівни, 1950 р. н., Тищенко Євдокії Яківни, 1937 р. н. та Тищенко Любові Дмитрівни, 1959 р. н. Текст Пеліна Г. Нотація та ред. тексту Єфремової Л. О.

## Наш коник як вуточка

Наш ко - ник як ву - то - чка... Наш ко - ник як ву - то - чка,  
не тре - ба і пру - то - чка, сам до - рі - жку знає, Бог йо - му по - ма - га - (є).

Наш коник як вуточка, (2)  
Не треба і пруточка,  
Сам доріжку знає,  
Бог йому помагає.

Зап. 14.06 1990 р. Осадча В. М. у с. Киселі Первомайського р-ну Харківської обл. від Бутко Марії Тихонівни, 1927 р. н., Гнидої Ніни Іванівни, 1936 р. н., Микитчук Ганни Яківни, 1940 р. н., Попової Наталії Петрівни, 1940 р. н., Сидоренко Софії Гнатівни, 1914 р. н., Ступки Віри Тихонівни, 1934 р. н., Сумцової Тетяни Григорівни, 1927 р. н., Тімошевої Ганни Спиридонівни, 1940 р. н., Христової Марії Іванівни, 1937 р. н. та Щербак Ганни Степанівни, 1929 р. н. – Фольклорні осередки Харківщини, с. 63 (текст), с. 79 (мел.).

## Світилка-шпилька при стіні

Помірно

Сві-тил-ка-шпи - лька при сті - ні, на ній со - ро - чка  
на ній со - ро - чка

не ї - ї, При-йшла су - сі - да, то - рка - є:  
су - сі - ди.

- Ски - дай, со - ро - чку, сме - рка(є).

Світилка-шпилька при стіні,  
На ній сорочка не ї,  
На ній сорочка сусіди.  
Прийшла сусіда, торкає:  
– Скидай сорочку, смеркає.

Зап. 1980 р. Тестова Л. О. у с. Кам'янка Ізюмського р-ну Харківської обл. від гурту жінок – Народні пісні: записи Людмили Єфремової. – С. 165, № 183.

## Приляж, Наташа, на калач

♩ = 108

При - ляж, На - та - ша, на ка - лач

ка - ри - ми о - чи - ма та й за - плач, та не - хай І - ва - нко

пі - две - де, к сво - є - му се - рде - ньку при - зве(де).

Приляж, Наташа, на калач  
Карими очима та й заплач,  
Та нехай Іванко підведе,  
К своєму серденьку призведе.

Зап. 1987 р. Новикова Л. у с. Кручик Богодухівського р-ну Харківської обл. від гурту, заспіває Манжуренко О. Є., 1918 р. н. – Пісні Слобідської України, 1996. – С. 90 (мел.), с. 95 (текст), № 3. Коли наречена схиляється над весільним калачем. Ред. Єфремової Л. О.

## Вийди, мати, з хати

$\text{♩} = 72$

Ви - йди, ма - ти, з ха - ти... Ви - йди, ма - ти, з ха - ти,  
о - гле - дись ди - тя - ти, що то - бі бо - я - ри  
при - ве - зли: а чи по - ду - шки,  
чи скри - ню, чи тво - ю Ма - ру - сю - кня - ги - ню?

Вийди, мати, з хати, (2)

Огледись дитяти,

Що тобі бояри привезли:

А чи подушки, чи скриню,

Чи твою Марусю-княгиню?

Зап. Осадча В. М. у с. Киселі Первомайського р-ну Харківської обл. від Бутко Марії Тихонівни, 1927 р. н., Ступки Віри Тихонівни, 1934 р. н., Щербак Ганни Степанівни, 1929 р. н., Сумцової Тетяни Григорівни, 1927 р. н., Сидоренко Софії Гнатівни, 1914 р. н., Попової Наталії Петрівни, 1940 р. н., Гнидої Ніни Іванівни, 1936 р. н. та Тимошевої Ганни Спиридонівни, 1940 р. н. – Фольклорні осередки Харківщини, с. 64 (текст), с. 80 (мел.).

## В осичині та й у липені

Усі  $\text{♩} = 96$  Помірно

1. Во - си - чи - ні та й у ли - пе - (ге) - ні, во - си - чи - ні  
та й у ли - пе - ні, там Ва - си - лько та й сі - но кос(е).

1. В осичи(е)ні та й у липені, (2)

Там Василько та й сіно косе.

2. Там Василько та й сіно косе, (2)

Вороному коникові носе:

3. – Ой їж, коню, зеленее сіно, (2)

Та й пий, коню, холодную воду.

4. Ой пий, коню, холодную воду, (2)  
Та й поїдемо та мого роду.

5. Ой до роду, до родиноч(нь)ки, (2)  
До рідної та й дружиночки.

Зап. 24.09 2018 р. Бот М., Олійник Н., Карпенко С. у с. Піски-Радківські Борівського р-ну Харківської обл. від Басової Ольги Іванівни, 1958 р. н., Вербицької Катерини Степанівни, 1940 р. н., Гончаренко Раїси Федорівни, 1935 р. н., Дубини Лариси Михайлівни, 1954 р. н., Котлярової Ганни Степанівни, 1936 р. н., Масич Тамари Єгорівни, 1939 р. н., Петренко Ніни Степанівни, 1945 р. н. та Хандоги Віри Олексіївни, 1945 р. н. Текст Хоменко Н. Нотація та ред. тексту Єфремової Л. О.

А в батенька донька на одході

Одна 60 Неспішно      Дві      Усі

1. А в ба - те - нька до - нька на о - дхо - ді, а в ба - те - нька  
до - нька на о - дхо - ді по - са - ди - ла го - ріх в о - го - родь(і).

1. А в батенька донька на одході, (2)  
Посадила горіх в огороді.

2. – Рости, рости, мій горішечок,  
Рости, рости, та й розполонися,  
Мій батенько, за мной не журися.

3. Кохай собі другу таку, (2)  
Як викохав мене, молодую.

4. А в свекрухи та й не так буде, (2)  
Сніданнечко під обід буде.

5. Сніданнечко під обід буде,  
А обід – та й увечері. (2)

6. А обід – та й увечері, (2)  
А вечеря – та й опівночі.

7. А вечеря – та й опівночі, (2)  
Не виспались мої карі очі.

Зап. 26.09 2018 р. Бот М., Вертюк М. у с. Гетьманівка Шевченківського р-ну Харківської обл. від Дворник Олени Анатоліївни, 1961 р. н., Москаленко Людмили Іванівни, 1953 р. н., Рижової Ганни Петрівни, 1935 р. н., Савсюк Любові Григорівни, 1951 р. н., Свиридової Ганни Денисівни, 1936 р. н. та Целікової Світлани Федорівни, 1956 р. н. Текст Перевертнюк І. Нотація Єфремової Л. О.

## Ой Галочкина ненька

Помірно  
1 Одна

Ой Га - лоч-ки - на нень - ка, ой Га - лоч-ки - на нень - ка  
 та й по ву - ли - цям хо(ди). Та й по ву - ли - цям хо - ди,  
 та й по ву - ли - цям хо - ди, та й су - сі - до - чок прос(и).  
 1 Одна  
 Не до ме - не, до мо - го ди - тя - ти...

Ой Галочкина ненька (2)  
Та й по вулицями ходи.

Сусідоньки, мої голубоньки, (2)  
Приходіть ви до мене.

Та й по вулицями ходи, (2)  
Та й сусідочок проси.

Приходіть ви до мене, (2)  
Не до мене, до мого дитяти.

Та й сусідочок проси: (2)  
– Сусідоньки, мої голубоньки,

Не до мене, до мого дитяти (2)  
Короваю вряжати.

Зап. 1980 р. Тестова Л. О. у с. Кам'янка Ізюмського р-ну Харківської обл. від жінок. – Народні пісні: записи Людмили Сфремової. – С. 118-119, № 99.

## Та даєш мене

Повільно, сумно

1. Та да - єш ме - не не-нько, мо - я,  
 та й од се - бе о - ста - є - ться же  
 ру - та - м'я - та у - ся в те - - - бе.

1. Та даєш мене,  
Ненько моя,  
Та й од себе,  
Остається же  
Рута-м'ята  
Уся в тебе.

2. Вставай, вставай,  
Ненько моя,  
Та й раненько,  
Та й поливай же  
Ру(о)ту-м'яту  
Та й частенько.

3. |: Отдаю швачку,  
Отдаю прачку,  
От печі кухарочку. :|

Зап. 1991 р. Семиног М. у с. Корбині Івани Богодухівського р-ну Харківської обл. – Берви. Слобожанщина, № 11. Розшифр. Сфремова Л. О.

## Суботонька, неділенька

*♩=70 Неспішно*

8 1. Су-бо - то-нька, не - ді - ле-нька, як о - дин день,  
 8 су-мо-ва-ла та й Га - ле - чка у-весь ти-ждень. 2-5. У-весь ти - ждень...  
 8 А як ме - ні су - му - ва - ти пе - ре - ста - ти?

1. Суботонька,  
 Неділенька,  
 Як один день,  
 Сумовала  
 Та й Галечка  
 Увесь тиждень.

2. Увесь тиждень...  
 А як мені  
 Сумувати  
 Перестати?

3. Перестати...  
 А як мені  
 Та й свекорка  
 Називати?

4. Називати...  
 Назвала б я  
 Та й батеньком,  
 Так не смію.

5. Так не смію...  
 Назвала б я  
 Та й свекорком,  
 Так не вмію.

Зап. 1991 р. Осадча В., Хай М., Семиног М. у с. Писарівка Первомайського (ймовірно Кегичівського) р-ну Харківської обл. від Шумейко Марії Пантеліївни, 1933 р. н., Тищенко Олександри Йосипівни, 1936 р. н., Чепурко Прасковії Іллівни, 1930 р. н., Прядки Марії Пантеліївни, 1935 р. н., Маганської Лідії Іванівни, 1939 р. н., Білченко Галини Петрівни, 1939 р. н., Гури Валентини Іванівни, 1937 р. н. – Берви. Слобожанщина, № 13. Розшифр. Єфремова Л. О.

## Як ходила та й Верочка

Одна  $\text{♩} = 60$

Гурт

1. Як хо - ди - ла та й(ї) Ве - ро - чка  
по кру - тій го - рі. 2. Та по кру - ті - й(ї) го - рі...  
За - ба - чи - ла се - ле - зни - ка на би - стрій во - ді.  
3. На би - стрі - й(ї) во - ді... - Пли - ви, пли - ви,  
се - ле - зни - ку, ти - хо й по во - ді. 4. Ти - хо по во - ді...  
При - будь, при - будь, мо - я не - нько, те - пер же к мі - ні.

1. Як ходила  
Та й Верочка  
По крутій горі.

2. По крутій горі...  
Забачила  
Селезника  
На бистрій воді.

3. На бистрій воді...  
– Пливи, пливи,  
Селезнику,  
Тихо й по воді.

4. Тихо й по воді...  
Прибуди, прибуди,  
Моя ненька,  
Тепер же к мені.

5. Тепер же к мені...  
– Ой рада б я  
Прибувати  
К тобі, дитя моє.

[6. К тобі, дитя моє...  
Насипали  
На рученьки  
Сирої землі.

7. Сирої землі...  
Зліпилися  
Карі очі  
Навіки мої.]

Зап. 04.07 1992 р. Семенова М. О. у смт Дворічне Дворічанського р-ну Харківської обл. від Лисенко Євдокії Іванівни, 1912 р. н. та Смицької Ганни Петрівни, 1908 р. н. – Традиційна народна культура Дворічанського району, с. 47-48, № 44. Ред. Єфремової Л. О.

## Через сінечки

Одна Повільно

1. Че - рез сі - не - чки дво - є две - ре - чок

Усі

у ви - шне-вий са - до - чок, че-рез сі - не - чки

Одна дво - є две - ре - чок у ви - шне-вий са - до(чок).

2. Ой там Га - ло - чка й о - ве - сець бра - ла,

Усі

го - лу - бо - ньків го - ду - ва - ла, ой там Га - ло - чка

й о - ве - сець бра - ла, го - лу - бо - ньків го - ду - ва(ла).

1. Через сінечки 4.- Голубоньки, гудьте, 7. Та нема порядку  
Двоє дверечок Зозуленьки, куйте, 3 самого ранку,  
У вишневий садочок.\* Соловейки, щебечіть, Не буде й до вечора.

2. Ой там Галочка 5. Завдайте жалю 8. З'їжджайсь, родоньку,  
Й овесець брала, Темному луку Дай порядоньку  
Голубоньків годувала. Ще й моему батеньку. Ще й моему батеньку.

3. Ой годуючи, 6. Ой мій батенько  
Напуваючи, Первую дає  
З голубами розмовляла: Ще й порядочку не має.

Зап. 27 липня 1980 р. Тестова Л. О. у с. Кам'янка Ізюмського р-ну Харківської обл. від Котелевської Килини, 1891 р. н., Здоровець Олександр, 1911 р. н., Задніпровської Марії, 1920 р. н., Чередниченко Г. І., 1901 р. н., Орел О. П., 1913 р. н. та Баляси М. П., 1912 р. н. – Народні пісні: Записи Людмили Єфремової. – С. 116-117, № 97.

\* Кожну строфу співають двічі. (Л. Є.)

**Висновки.** Загалом цикли весільних пісень краю відповідають стандартам загальноукраїнського весілля у плані виконання переважної більшості текстів пісень із двома основними типовими наспівами позитивної (святкової) емоційної сфери весілля: тирадними наспівами типової інтонаційної структури та контрастно-інтонаційним. Утім, вони представлені тут набагато скромніше, ніж в інших регіонах. Значно повніше представлено негативну (сумну, журливу) емоційну сферу весілля у строфічних наспівах: 1) трисегментних aab у тексті та ритмоформулою 6+3 11111222 у наспіві; 2) переважно трисегментних із конкатенацією та зі складочисленням 4+4+5/5 у вербальних текстах. Цікавим явищем тут є весільні пісні з ознаками уповільненого стилю інтонування, притаманному Слобожанщині з рясним глісандуванням, у центральних районах – з обрядовими вигуками в кінці строф, на півночі – з гетерофонією бурдонного типу. У цілому можна помітити нерівномірність записування весільної пісенності краю, здійсненого переважно в північних та центральних районах області.

### Джерела та література

1. Весільні пісні : у двох книгах. Кн. 1 (Полісся, Наддніпрянина, Слобожанщина, Степова Україна) / упоряд., прим. М. М. Шубравської, нот. матеріал упоряд. А. І. Іваницький. Київ : Наукова думка, 1982. 871 с. : нот.
2. Дубравін В. В., Дубравіна В. Г. Українські родинно-обрядові пісні. Хрестоматія. Навч. посібник для студентів муз.-пед. факультету, ч. II / запис та упорядкування В. В. Дубравіна та В. Г. Дубравіної. Ніжин : НДПІ, 1995. 91 с.
3. Єфремова Л. Частотний каталог українського пісенного фольклору : в 3 ч. Ч. 1. Опис. Київ : Наукова думка, 2009. 720 с.
4. Єфремова Л. Частотний каталог українського пісенного фольклору : в 3 ч. Ч. 3. Показчики. Київ : Наукова думка, 2011. 511 с.
5. Квітка К. Українські народні мелодії. Ч. 1: збірник / упоряд. та ред. А. Іваницького. Київ, 2005. 480 с. з нот.
6. Муравський шлях – 97 : Матеріали комплексної фольклорно-етнографічної експедиції / упоряд. Красиков М., Олійник Н., Осадча В., Семенова М. Харків, 1998. 360 с.
7. Муравським шляхом. Ч. I. Етнографічний опис та фольклорні матеріали селища Лиман Зміївського району Харківської обл. Харків : Харківський обласний центр народної творчості. Лабораторія фольклору, 1996. 62 с.
8. Народні пісні: записи Людмили Єфремової. Київ : Наукова думка, 2006. 575 с. : нот.
9. Осадча В. М. Обрядова пісенність Слобожанщини : навч. посіб. / В. М. Осадча. Харків : Видавець Савчук О. О., 2011. 184 с., іл. (Серія «Слобожанський світ». Вип. 2).
10. Пісні Слобідської України. Фонографічна збірка. Пісні Харківщини. Вип. 1 / збирацька робота, розшифровка нотних текстів та упорядкування Л. Новикової. Харків : Майдан, 1996. 200 с. : нот.
11. Проект «Поліфонія. Невідома Україна». Онлайн-архів музичного фольклору. URL : [youtube.com/polyphonoprojectcom](https://youtube.com/polyphonoprojectcom).
12. Традиційна народна культура Дворічанського району Харківської області / упоряд. М. О. Семенова. Харків : Регіон-інформ, 2001. 160 с.
13. Українська традиційна музика. Проект «Берви». 10 CD – Арт Велес, 2017. – AVE 028. Слобожанщина.
14. Українські народні пісні / зібрав та упорядкував О. Стеблянко. Київ : Мистецтво, 1965. 157 с.
15. Українські народні пісні, наспівані Д. Яворницьким. Пісні та думи з архіву вченого / упоряд., вступ. стаття М. М. Олійник-Шубравська, нот. матеріал підгот. О. В. Шевчук. Київ : Музична Україна, 1990. 454 с.
16. Фольклорні осередки Харківщини / упоряд. К. Дорохова, В. Осадча, Н. Плотник. Харків : Регіон-інформ, 2002. 380 с.

## References

1. SHUBRAVSKA, Mariia, compiler. *Wedding Songs: In Two Books. Book 1 (Polissia, Over Dnipro Lands, Slobozhanshchyna, Steppe Ukraine)*. Annotated by Mariia SHUBRAVSKA, music notes material is compiled by Anatolii IVANYTSKYI. Kyiv: Scientific Thought, 1982, 871 pp.: with notes [in Ukrainian].
2. DUBRAVIN, Valentyn, Valentyna DUBRAVINA, compilers. *Ukrainian Family and Ritual Songs. A Reading-Book. A Textbook for students of the Music and Pedagogical Faculty, part 2*. Recorded by Valentyn DUBRAVIN and Valentyna DUBRAVINA. Nizhyn: e Pedagogical University, 1995, 91 pp. [in Ukrainian].
3. YEFREMOVA, Liudmyla. *Frequency Catalogue of Ukrainian Song Folklore: In Three Parts*. Part 1. Description. Kyiv: Scientific Thought, 2009, 720 pp. [in Ukrainian].
4. YEFREMOVA, Liudmyla. *Frequency Catalogue of Ukrainian Song Folklore: In Three Parts*. Part 3. Indexes. Kyiv: Scientific Thought, 2011, 511 pp. [in Ukrainian].
5. KVITKA, Klyment. *Ukrainian Folk Melodies*. Part 1: Collection. Compiled and edited by Anatolii IVANYTSKYI. Kyiv, 2005, 480 pp. with notes [in Ukrainian].
6. KRASYKOV Mykhailo, Nataliia OLIINYK, Vira OSADCHA, Myroslava SEMENOVA, compilers. *Murava Route – 97: Materials of a Comprehensive Folklore and Ethnographic Expedition*. Kharkiv, 1998, 360 pp. [in Ukrainian].
7. ANON. *By the Murava Route*. Part 1. Ethnographic Description and Folklore Materials of the Rural Settlement of Lyman in Zmiiv District of Kharkiv Region. Kharkiv: Kharkiv Regional Center of Folk Art. Folklore Laboratory, 1996, 62 pp. [in Ukrainian].
8. *Folk Songs: Records by Liudmyla Efremova*. Kyiv: Scientific Thought, 2006, 575 pp.: notes [in Ukrainian].
9. OSADCHA, Vira. *Ritual Songs of Slobozhanshchyna: A Teaching Manual*. Kharkiv: Publisher Savchuk O. O., 2011, 184 pp., ills. (Series “A World of Slobozhanshchyna”. Issue 2) [in Ukrainian].
10. NOVYKOVA, Larysa, compiler. *Songs of Slobidska Ukraine. Phonographic Collection. Songs of the Kharkiv Region*. Iss. 1. Collected, decoding of musical texts by Larysa NOVYKOVA. Kharkiv: Public Square, 1996, 200 pp.: notes [in Ukrainian].
11. ANON. *Project «Polyphony. Unknown Ukraine»*. *Online Archive of Musical Folklore* [online]. Available from: [youtube.com/polyphonyprojectcom](https://youtube.com/polyphonyprojectcom) [in Ukrainian].
12. SEMENOVA, Myroslava, compiler. *Traditional Folk Culture of Dvorichna District of Kharkiv Region*. Kharkiv: Region-Inform, 2001, 160 pp. [in Ukrainian].
13. ANON. *Ukrainian Traditional Music. The «Bervy» Project*. 10 CDs – Art Veles, 2017. – AVE 028. Slobozhanshchyna [in Ukrainian].
14. STEBLIANKO, Oleksandr. *Ukrainian Folk Songs*. Collected by Oleksandr STEBLIANKO. Kyiv: Art, 1965, 157 pp. [in Ukrainian].
15. OLIINYK-SHUBRAVSKA, Mariia, compiler. *Ukrainian Folk Songs Sung by D. Yavornytskyi. Songs and Dumas from the Scientist's Archive*. Prefaced by Mariia OLIINYK-SHUBRAVSKA, note material is prepared by Oksana SHEVCHUK. Kyiv: Musical Ukraine, 1990, 454 pp. [in Ukrainian].
16. DOROKHOVA, K., Vira OSADCHA, Nataliia PLOTNYK, compilers. *Folklore Centers of the Kharkiv Region*. Kharkiv: Region-Inform, 2002, 380 pp. [in Ukrainian].

### Конфлікт інтересів

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

### Використання штучного інтелекту

Не використовувався.

Отримано / Received 20.06.2023

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 30.11.2023 p.



**СТУДІЇ З АУДІОВІЗУАЛЬНОГО  
ТА ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ**

**AUDIOVISUAL AND PERFORMING ARTS STUDIES**





УДК 792(477.54):94(477/470)“2022”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2022-2023.20.091>

#### **ЩУКІНА ЮЛІЯ**

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID ID: 0000-0001-8329-6828

#### **SHCHUKINA YULIYA**

a Ph.D. in Art Studies, an associate professor, a head of the Department of Theatre Studies of I. Kotliarevskyi National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID 0000-0001-8329-6828

#### **Бібліографічний опис:**

Щукіна, Ю. (2022/2023) Навіть у катакомбах – на світовій орбіті. Театральний Харків у перший рік повномасштабної війни. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 20, 91–101.

Shchukina, Yu. (2022/2023) We are on the World Orbit even been in the Catacombs. Theatrical Kharkiv during the First Year of the Full-Scale War. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 20, 91–101.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## **НАВІТЬ У КАТАКОМБАХ – НА СВІТОВІЙ ОРБІТІ. ТЕАТРАЛЬНИЙ ХАРКІВ У ПЕРШІЙ РІК ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ**

#### **Анотація / Abstract**

У статті розглядаються події в житті державних і приватних театрів Харкова в перший рік повномасштабної російсько-української війни, а саме: відкладені й нездійснені прем'єри, загроза руйнування будівель театрів та мистецьких навчальних закладів, виступи перед глядачами в безаналогових форматах, релоковані театри Харкова; ідеологічний ребрединг театрів, зміни в репертуарній політиці, серед них – питання мови театру, створення самими творчими колективами оригінального репертуару під впливом реалій військового часу (фронтowa вистава в жанрі народного фарсу «Нехай щастить!» у Харківському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка, вистава «CODE\_UA» Театр «057», документальні читки й політичні перфоменси Театру «Варта»). Аналізується міжнародна активність театрів Харкова в часі повномасштабної війни, зокрема перша в історії театрального Харкова практика довготривалого поділу трупи Харківського національного театру опери та балету імені М. Лисенка (Схід Опера) на дві частини: ту, що лишилася виступати перед харків'янами, і ту, що вирушила в річний гуманітарний тур «Європейський шлях» країнами Євросоюзу. Також простежено виступи Театру ім. Т. Г. Шевченка з антидиктаторською виста-

вою «Калігула» на фестивалях в Єгипті та Іраку; покази Театром ім. Т. Г. Шевченка і Харківським театром ляльок ім. В. А. Афанасьєва вистав, що віддзеркалюють життя під окупацією: «Хлібне перемир'я» С. Жадана, «Я – норм» Н. Захоженко в містах України та Польщі, Франції, Німеччині). Прослідковано сплеск мистецьких фестивалів із театральною складовою як важливий елемент культурного опору війсьній пропаганді загарбників. Визначено обставини, у яких у квітні 2022 року відновив і продовжив свою діяльність (навчальну, концертну, наукову, проєктну) Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Висновки.** У розвідці з'ясовано, що в умовах першого року повномасштабної війни театральне життя Харкова, розташованого на лінії вогню, виявилось значущим інструментом у боротьбі суспільства за свою національну та гуманістичну ідентифікацію. Критичні обставини підштовхнули театри до безаналогових в їх історії альянсів із театрами закордону та України, а також до міжнародної фестивальної активності.

**Ключові слова:** театральна культура України, театри Харкова, російсько-українська війна, релоковані театри, театральні фестивалі, театральна та музична освіта Харкова, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

The article examines the events in the life of Kharkiv state and private theatres during the first year of the full-scale Russian-Ukrainian war, namely: postponed and unrealised premieres, the threat of destruction of theatre and art school buildings, experimenting with novel performance formats, relocated Kharkiv theatres; ideological rebranding of theatres, changes in repertoire policy, including issues of language use in theatre, the creation of distinctive repertoires by the most creative groups under the influence of wartime realities, such as the front-line performance in the genre of folk farce “Khai shchastyt! (Good luck!)” at Kharkiv Taras Shevchenko Drama Theatre stage play “CODE.UA” at Teatr “057”, documentary readings and political performances of “Varta” Theatre. The article analyses the international activity of Kharkiv theatres during the full-scale war, in particular, the first in the history of theatrical Kharkiv practice of long-term division of the company of Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre named after Mykola Lysenko (SkhidOpera), Kharkiv, into two parts: one that remained to perform for Kharkivites and one that went on a year-long humanitarian tour “The European Path” through the countries of the European Union. The article traces the performances of Kharkiv Taras Shevchenko Drama Theatre with the anti-dictatorship play “Caligula” at festivals in Egypt and Iraq; the run of performances “Khibne peremiria (A Harvest Truce)” by Serhii Zhadan at Kharkiv Taras Shevchenko Drama Theatre and “Ya – norm (lit. “I’m fine / I’m normal”)” by Nina Zakhochenko at Valeriy Afanasiev Puppet Theatre, Kharkiv, reflecting life under occupation, in the cities of Ukraine, Poland, France, and Germany. A surge was noted in art festivals with theatrical components, which served as a significant form of cultural resistance to the military propaganda of the occupying forces. The circumstances under which Ivan Kotliarevskiy National University of Arts, Kharkiv, resumed and continued its activities (educational, concert, scientific, and project) in April 2022 are clarified.

Conclusions. Thus, the article establishes that in the conditions of the first year of a full-scale war, the theatrical life of Kharkiv, located near the war front, turned out to be a significant instrument in the society’s struggle for its national and humanistic identification. Critical circumstances prompted theatres to form unprecedented alliances in their history with theatres in Ukraine and abroad, and to international festival activities.

**Keywords:** theatrical culture of Ukraine, theaters of Kharkiv, Russian-Ukrainian war, relocated theaters, theater festivals, theatrical and musical education of Kharkiv, Ivan Kotliarevskiy National University of Arts, Kharkiv.

**Вступ.** Український театр періоду російсько-української війни протягом останніх років усебічно досліджується як в академічних виданнях, так і в матеріалах науково-практичних конференцій і критичних публікаціях. Сегмент театральної культури та мистецької освіти прифронтового міста Харкова є вагомим складником явища театральної культури України періоду війни, що триває з 2014 року. До 24 лютого 2022 року державні й приватні театри Харкова працювали в довоєнному режимі. Повномасштабна російсько-українська війна застала театри міста за інтенсивною підготовкою прем'єрних вистав, зокрема й до 100-річчя від заснування Театру «Березіль» (з 1935 р. – Харківський український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка), і разюче змінила життя цих мистецьких колективів, а також колективу Харківського національного університету мистецтв (ХНУМ) імені І. П. Котляревського.

**Мета** – охарактеризувати тенденції театрального мистецтва Харкова (зокрема умови підготовки митців сцени в стінах ХНУМ імені І. П. Котляревського) після 24 лютого 2022 року.

**Виклад основного матеріалу.** Головною очікуваною подією лютого – березня мав стати столітній ювілей Харківського академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, заснованого в Києві 1922 року під назвою «Березіль». Урочистий вечір до 100-річчя театру планувався на 31 березня – день його народження. Було анонсовано програму з двох частин – театральньо-колажної та рок-музичної (на тексти авторів доби Розстріляного Відродження).

23 лютого 2022 року головний режисер театру Степан Пасічник провів дві генеральні репетиції прем'єрної вистави «Маклена Граса» М. Куліша. «Однак, – як ми вже писали в статті про цю нездійснену постановку, – російсько-українська війна примусила театр до виснажливого своєю невизначеністю “антракту” між корегувальними репетиціями 23 лютого та прем'єрою, призначеною на 25 лютого. Прем'єрою, яку в реаліях Харкова немає змоги зіграти й досі» [4, с. 88]. За задумом режисера, третє звернення театру до цієї п'єси (друге після вистави Л. Курбаса – на основній сцені) мало стати символічним поклоном геніальним майстрам-засновникам театру, які загинули або були деформовані сталінською репресивною машиною. На жаль, історія зробила ще один фатальний оберт, і замість вистражданої, виношеної режисером і акторами вистави-триб'юта життя колективу та кожного його учасника знову опинилося під загрозою (ще реальнішою, ніж навіть в 1933-му). Прем'єра «Маклени Граси» не відбулася й понині. Сценографічний задум Тетяни Савіної, як і проведені генеральні репетиції вистави у двох виконавських складах, дозволяють судити про ідею та форму ненародженої вистави. Похмура енергетика цієї сценічної роботи, мізансценічна конструкція якої поєднувала образи шпаківень та вишки ГУЛАГу, була спрямована не на святково-ювілейний пафос, а на донесення думки про те, що будь-яка безневинно пролита кров рано чи пізно спричиняє божевілля. Так було з історією країни рад. Так було з історією цього театрального колективу. По суті, вистава постала (запізно!) застереженням проти наслідків сучасної війни.

У Харківському академічному театрі ляльок ім. В. А. Афанасьєва в лютому 2022 року тривали завершальні репетиції вистави «Матінка КураZ» (саме такий акцент було зроблено на афіші художником Н. Денисовою) Б. Брехта в перекладі С. Жадана. З початком нової фази війни виконавиця центральної ролі Тетяна Тумасянц разом з кількома іншими акторами театру вступила до лав тероборони, де служить і понині.

У перший місяць вторгнення так чи інакше постраждала від вибухової хвилі чи прямих влучень уламків бомб і ракет майже вся мистецька інфраструктура міста. Після обстрілу міста пожежу на даху ХНАТОБ оперативно загасили самі його працівники.

У дуже холодному, сніжному березні 2022 року ударна хвиля вибила вікна в розташованих навпроти одне одного театрі ляльок та ХНУМ імені І. П. Котляревського (обидві архітектурні пам'ятки мають колосальне значення в історії Харкова; перша, авторства архітектора А. Бекетова – колишній банк, а з 1968 р. – всесвітньо відомий театр ляльок, друга – одна з будівель-символів Харкова, у якій з 1917 р. розташовувалася Харківська консерваторія, а з 1963 р. – Державний інститут мистецтв). Керівництво університету, передусім ректор проф. Наталія Говорухіна, яка вступила на посаду у 2021 році, і перший проректор проф. Ірина Сухленко доклали всіх зусиль для збереження аудиторного фонду, безцінних інструментів, архіву та бібліотеки університету. Однак центральна опалювальна система головного корпусу не витримала ракетного удару по сусідній будівлі Міськвиконкому, і нагальною проблемою, яка постала перед керівництвом університету, стала проблема її відновлення.

З перших днів повномасштабної війни керівництво спрямувало всі свої сили та зв'язки в мистецьких колах України і світу, щоб зберегти розпорошений педагогічний та студентський колектив, запросило до викладацького складу університету відомих в Україні фахівців із музичного і сценічного мистецтва. За допомогою Благодійного фонду «Мистецький альянс» ХНУМ імені І. П. Котляревського було взято курс на ремонт та відновлення й навіть модернізацію обладнання обох корпусів університету.

Улітку внаслідок ракетного удару по амбасаді, розташованій навпроти, дуже постраждала будівля театру юного глядача – одна з найстаріших театральних будівель міста (у ній ще в середині XIX ст. відбувалися театральні виступи). Проблема з відновленням цього театру досі ніяк не вирішується, тим часом будівля далі руйнується. Було пошкоджено також фасад театру музичної комедії. Після закриття контурів вікон директор театру Ігор Коваль покликав штатних художників, які створили на фасаді патріотичний мурал з образами акторів цього театру під час війни.

У березні на гостру потребу часу (сотні тисяч харків'ян і переселенців тижнями, а згодом місяцями жили на станціях та в переходах метрополітену), були створені бригади музикантів (опери, філармонії, ХНУМ імені І. П. Котляревського) і солістів театру музичної комедії, які давали концерти для тих, хто цілодобово ховався в метро від авіаударів по місту. Єдиний театр, який протягом квітня – травня показував у метро цілі вистави, це театр ляльок ім. В. А. Афанасьєва. Першими виконавцями, що вступили в цей діалог із наляканою і втомленою малечею та дорослими глядачами, які до сліз емоційно переживали психологічну реабілітацію виставами-казками, стали актори середнього покоління театру Олександра Шликова та Антон Андрющенко. Трансфер акторів та декорацій містом в умовах відсутності комунального транспорту в Харкові з кінця лютого по літо 2022 року став можливим завдяки фінансовому сприянню проекту «Спільно. Точки зустрічі» (Фонд «Професійний розвиток Харкова» за підтримки UNICEF Ukraine) та Roman Panchenko Theatre Company. Зрозуміло, що всі виступи театру відбувалися безкоштовно для глядачів. Саме на незвичних урбаністичних локаціях підземки у травні 2022 року студенти-лялькари ХНУМ імені І. П. Котляревського з творчої майстерні головної режисерки театру

О. Дмитрієвої вперше в історії театральної освіти (мабуть, світу) показували екзаменаційній комісії дипломні вистави.

У квітні, завдяки домовленості Генерального директора Харківського національного театру опери та балету імені М. Лисенка (СхідОпера) з насамперед литовськими колегами і за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України, розпочався безпрецедентний гуманітарний тур «Європейський шлях». Частина численного колективу театру (понад 700 працівників) виїхала за кордон з місією представляти українське мистецтво у країнах Європи. Протягом 2022 – на початку 2023 року покази концертних програм та концертні виконання вистав відбулися в Австрії, Бельгії, Ватикані, Італії, Латвії, Литві, Німеччині, Польщі, Франції. День Незалежності України у 2022 році ХНАТОБ імені М. В. Лисенка відсвяткував виступом на головній площі Братислави. Значущими культурно-дипломатичними подіями стали виступи симфонічного оркестру театру в Страсбурзі перед Парламентською асамблеєю Ради Європи, коли вона мала прийняти доленосне для України рішення; концерти в одному з найбільших оперних театрів світу Teatro Massimo (Палермо), у Палаці Естерхазі (Відень), у базиліках Святого Петра та Del Santi Ambrogio e Carlo al Corso (Ватикан). Узимку 2022/2023 років відбулися різдвяні покази балетних вистав «Жизель» у Театрі Єлісейських полів (Париж). У них узяли участь артисти балету Схід Опера та головний диригент Харківської опери Дмитро Морозов, який диригував французьким оркестром Prométhée. Більша частина колективу лишилася в Харкові і брала участь в стихійних концертах, що влаштовувалися для містян.

Харківський театр ляльок став історично першим театром міста, який вже 1 липня показав прем'єру вистави. Усю довоєнну афішу вечірнього репертуару театр утратив (через російське авторство творів, від'їзд виконавців). Трупа фактично на 60 % оновилася. О. Дмитрієва здійснила її за актуальною п'єсою про чотирьох підлітків з Бучі «Я норм» за п'єсою Ніни Захоженко. Четверо юних акторів, випускників ХНУМ, у мінімалістичних декораціях та підкреслено не сценічному вбранні, розіграли виставу про страхи і мужність, дружбу і кохання. Одна з акторок – Лілія Осейчук – також виступила авторкою музики й пісні. Театрознавиця Ольга Дорофеева розмірковувала про парадокс сприйняття цієї вистави так: «У використанні такого гостро сучасного сюжету був певний ризик: надто болісна тема – перші дні повномасштабної війни – у Харкові влітку 2022 р., де тривали практично щоденні обстріли, могла скоріше відштовхнути аудиторію. Водночас у місті в той період відбувалося настільки мало мистецьких подій, що прем'єра у театрі ляльок одразу викликала увагу» [2, с. 6]. Попри те, що ця вистава не належить до мистецьки експериментальних та художні її параметри доволі скромні, саме «Я норм» стала виставою – відліком новітньої історії славетного колективу, традиції якого здійснюються до 1920-х років. Наймолодша генерація професійних лялькарів Харкова виступила в ній як актори-громадяни, співавтори драматурга й режисера. До вересня – жовтня, коли цю виставу почали грати на майданчику ArtEpiяДК в підвалі, який мав офіційний статус укриття і який став основною сценою для «внутрішньо переміщених» харківських театрів, вистави гралися безкоштовно.

Завдяки високому творчо-організаційному рівню команди харківських лялькарів (крім званої режисерки, театр має ще й дуже ініціативну театрознавицю-менеджерку – завіта театру й викладачку кафедри театрознавства ХНУМ Ольгу Дорофееву), цей мистецький колектив міста найбільш ефективно у 2022 році пред-

ставляв Україну на міжнародних форумах за кордоном і став справжнім амбасадором культурної дипломатії.

Саме в перший рік повномасштабної війни Театр ляльок ім. В. Афанасьєва знайшов найбільше можливостей для всеукраїнської та міжнародної колаборації за всю свою історію. Керівництво театру впродовж року взяло участь у кількох фестивалях та культурних ініціативах: дистанційно – у програмі Українського павільйону в рамках Авіньйонського фестивалю (Ukrainian Pavilion in Festival d'Avignon, липень 2022 р.) та колоквиумі в рамках мистецького нетворкінгу Україна-Німеччина «(e)merge», (грудень 2022 р.); наживо – в Ukrainian artists's camp (Хорватія, серпень 2022 р.), у Форумі Майбутнього культури (Forum Przyszlosci kultury), секція «Мистецтво на війні» (Teatr Powszechny, Варшава, жовтень 2022 р.). Тоді ж було представлено виставу «Я норм» на 26-му Міжнародному фестивалі театрів для дітей та молоді «Корчак сьогодні» (26 Międzynarodowy Festiwal Teatrów Dla Dzieci i Młodzieży KORCZAK DZISIAJ). У листопаді театр отримав нагороду шведського Фонду Майкла Нюквіста (Michael Nyqvist Foundation Award), урочисте вручення якої відбулося в Стокгольмі. Крім того, у жовтні вистави «Я норм» та «Цяточка» були показані на сцені Львівського театру ляльок.

24 лютого 2022 року в Харкові припинили роботу десятки недержавних театрів, переважна більшість з яких до того виступала на сцені Харківського будинку актора. Харківський недержавний Театр P.S. – авторський театр Степана Пасічника – вимушено приєднався до Харківського академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка (головний режисер – так само Степан Пасічник). Лише в поодиноких випадках цьому театру вдавалося зіграти вистави на майданчиках інших міст. Частина колективу «шевченківців» на чолі з режисером Олександром Ковшуним у перші дні повномасштабної війни опинилася у Вінниці, де вже за місяць почали у творчій колаборації з Вінницьким музично-драматичним театром імені М. Садовського та Вінницьким академічним театром ляльок поновлювати виставу «Хлібне перемир'я» за С. Жаданом. Як цю виставу, так і здійснену у 2021 році постановку Театру P.S. «Ніч Гельвера» харків'яни зіграли в червні 2022 року в межах релокованого до Львова XXIV Міжнародного фестивалю «Мельпомена Таврії» (на сценах, відповідно, Вінницького театру ім. М. Садовського та Львівського театру ім. Леся Курбаса). Пізніше «Хлібне перемир'я» зіграли і в Кропивницькому на 52-му фестивалі «Вересневі самоцвіти», і в Кракові на IX міжнародному фестивалі українського театру «Схід-Захід».

Етапною у фестивальному житті харківських театрів судилося стати виставі Театру ім. Т. Г. Шевченка «Калігула» за А. Камю в постановці О. Ковшуна (2020). Саме в рік вторгнення армії РФ на всю територію України ця вистава про божевільного диктатора і світ-психіатричну клініку набула зловісної політичної актуальності. Уперше ця вистава представляла український театр в арабському світі за кілька тижнів до початку повномасштабної війни – у січні 2022 року здобула одразу три лауреатства на фестивалі в Каїрі. Під час перебування в Єгипті О. Ковшун отримав запрошення «Калігули» на фестиваль в Іраку. У жовтні «Калігула» виборів дві перемоги на III Багдадському фестивалі (Багдад, Гран-прі за кращу виставу фестивалю і диплом за кращу чоловічу роль М. Стерліку). А вже наступного місяця «шевченківській» «Калігула» знову повернувся до Іраку, цього разу для участі в VII Ербильському міжнародному театральному фестивалі (Ербиль), де також пройшов з великим успіхом.

Першим недержавним театром, який перервав мовчання в Харкові влітку 2022 року, став незалежний Театр «057», основою якого є випускники Харківської дер-

жавної академії культури. Ним було здійснено музично-пластичну виставу «CODE\_UA». Режисерка й хореографиня вистави Олександра Блінкова створила власну сюжетну основу для цієї постановки, акцентувавши в ній тему причетності до коріння, до українського роду (проте не у форматі вишиванок та віночків, а радше стилізації язичництва). Лаконічна біло-червона кольорова гама оформлення костюмів, гримів вистави, пластична, вокальна і читецька майстерність виконавців – усе в цій виставі дозволяло сприймати її як музичну притчу для сучасної молоді. Важливо наголосити на тому, що у виставі цього камерного театру беруть участь провідні молоді солісти Харківського академічного театру музичної комедії Світлана Тимченко та Артем Кочергін.

Ще один недержавний театр Харкова, який під час повномасштабної війни поновив свою діяльність, це театр «Нефть». З квітня 2022 року під назвою «Варта» цей саморелюкований до Львова і з оновленим складом (до трупи увійшли студенти мистецьких вишів, яких війна змусила переїхати на захід країни) театр поновив свою діяльність із новим репертуаром. Цим театром на чолі з акторами, перформерами, режисерами Артемом Вусиком та Ніною Хижною було створено у насиченому театральному середовищі міста Лева кілька читань драматургічних творів, а також перфоменсів на тему війни, переселенців та ін. За визнанням представників театральної спільноти Львова, театр-переселенець зі Сходу заповнив у їхньому місті прогалину в секторі недержавного перформативного мистецтва.

У другій половині літа в Харкові запрацював комунальний транспорт, у вересні внаслідок блискучої операції ЗСУ було звільнено абсолютну більшість окупованих ворогом територій Харківської області. Після цього одразу інтенсивно почали працювати над першими в часі гострої фази війни виставами всі три драматичні театри міста.

Знаний театрознавець і театральний критик С. Васильєв писав щодо становища Харкова театрального: «Втім, навіть у прифронтових містах, в тому-таки Харкові, театральна діяльність відновлювалася. Щоправда, грати артистам здебільшого доводилося глибоко під землею – на станціях метро. Максимум одну-дві назви. Репертуар, між іншим, змушені були скоротити майже всі українські театри. Адже в деяких трупах залишилося мінімум виконавців. Чимало акторів рекрутувалися в діючу армію. Ще більше змушені були виїхати за межі України. А ті, хто залишився, зазнали справжньої скрути. Субсидії для державних театрів істотно зменшилися, їхня відвідуваність упала через побутові складності для глядачів, зокрема, комендантську годину. Для незалежних театрів (їх в Україні перед війною діяло близько ста), позбавлених власних стаціонарних приміщень і будь-якої фінансової допомоги, взагалі прийшли чорні часи: майже всі вони вимушено зачинилися» [1, с. 6].

Після деокупації Харківської області інтенсивно почали працювати над першими в часі гострої фази війни виставами всі три драматичні театри міста.

У вересні стартував літературний фестиваль «П'ятий Харків», ініціаторами якого були Харківський ЛітМузей та всесвітньо відомий письменник і громадський діяч волонтер Сергій Жадан. На всіх етапах подальшого життя цього фестивалю театральна й музична компоненти були його вагомими складовими. Кураторкою музичних заходів у програмі «П'ятого Харкова» виступила професорка кафедри інтерпретології музики проректорка ХНУМ докторка мистецтвознавства Юлія Ніколаєвська, кураторкою театральної програми – декан театрального факультету, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри театрознавства Яна Партола.

Улітку театр для дітей та юнацтва відновив свою роботу, показуючи вистави лише на виїздах, переважно в дитячих таборах відпочинку, для переселенців із Донецької та Харківської областей. Тривалий час грали лише одну виставу – «Дюймовочка», оскільки на інші вистави в трупі просто не вистачало виконавців. Згодом театр поновив і грав на різноманітних локаціях в укриттях такі свої вистави, як «Уфті-Туфті» (за Б. Поттер) і «Таємниця Снігової Королеви». У листопаді 2022 року театр випустив свою першу прем'єру часів повномасштабної війни – «Як Хоробрий Кравчик свій страх шукав» (п'єса режисера вистави Олександра Драчова за мотивами казок братів Грімм). Легка, придатна для адаптації в будь-якому нетеатральному просторі сценографія виконувача обов'язки директора театру Андрія Чадова, свіжа, щедро театральна, бешкетливо-імпровізаційна манера гри акторів – від досвідченої майстрині сцени Ольги Двойченкової до вчорашніх випускників ХНУМ імені І. П. Котляревського – зробила цю виставу однією з подій репертуару для дітей воєнного часу.

Характерною прикметою театрального життя Харкова після повномасштабної війни стало зменшення складу театрів до третини від довоєнної кількості працівників. Залишили театр переважно представники трупи старшого покоління. Колективи оновилися за рахунок нещодавніх випускників двох театральних вишів міста.

Кардинального оновлення прагнув протягом усього 2022 року Харківський академічний російський драматичний театр ім. О. С. Пушкіна. Висловлюючи в офіційних зверненнях до керівництва області прагнення колективу змінити історичну належність російській культурі, змінити саму айдентичку театру, театр послідовно позбувся статусу російського, залишившись просто академічним драматичним театром імені О. Пушкіна. Зрештою, після численних запитів від театру у грудні 2022 року Харківська обласна військова адміністрація нарешті ухвалила рішення скасувати в назві театру ім'я символу російської культури. Нині театр розглядає кілька варіантів нового патрона у своїй назві, зокрема – Харківський академічний драматичний театр імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка.

З перших днів повномасштабного вторгнення молоді актори та режисер Володимир Давиденко залишалися в цьому театрі, патрулюючи його. Попередній режисерський склад трупи «віднесло вітром». Саме В. Давиденко, який з університетських років послідовно практикував режисерські інсценізації за прозовими творами, запропонував колективу ідею постановки не буквально суголосного сучасним реаліям війни роману Е.-М. Ремарка «Возлюби ближнього свого». Прем'єра відбулася на малій сцені театру (Портал на Гоголя, 8) у грудні. У цій камерній виставі зайняті як майстри трупи Ольга Солонецька та Олександр Вірченко, так і зовсім молоді актори Єва Іванова та Віктор Єрмоленко. У січні 2023 року відбулися два гастрольні покази вистави на сцені Національного академічного драматичного театру ім. Лесі Українки.

Попри те, що навчання в університетах Харкова від кінця лютого 2022 року було поставлено на паузу й відновилося лише з 1 квітня у форматі онлайн, а більшість викладачів та здобувачів ХНУМ імені І. П. Котляревського виїхала в більш спокійні регіони чи поза межі країни, університет уже в травні почав повертатися до інтенсивного наукового життя. Тоді відбулася перша в часі повномасштабної війни Міжнародна наукова конференція, присвячена 105-річчю ХНУМ імені І. П. Котляревського. Розмова про харківські музичну й театральну школи в минулому та сьогодні в умовах запеклої боротьби за національну ідентичність була як

ніколи на часі й мала неабияку терапевтичну силу. А вже в жовтні 2022 року відбулася IX Всеукраїнська науково-практична конференція пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва. Традиційно ініціювала і провела цей науковий захід кафедра театрознавства. Темою конференції було обрано «Театр України в умовах війни». Захід поєднав у спільне коло постколоніальних студій на матеріалі як історичних, так і сучасної війни наукових працівників ХНУМ імені І. П. Котляревського, ЛНУ імені Івана Франка, ХНУ імені В. Н. Каразіна, КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, а також студентів; представників дирекції та творчих колективів харківського і одеського національних театрів опери і балету, Львівського академічного театру ім. Лесі Українки, Харківського театру для дітей та юнацтва, Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка.

Важливо зазначити, що в обох цих конференціях митці-педагоги та науковці Харкова виокремлювали тематичні секції доповідей, присвячених до 100-річчя від заснування Харківського державного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка «Березіль», намагаючись (допоки воєнний стан у країні не дозволяє провести святкування в привселюдному форматі на сцені театру), бодай у такий спосіб вшанувати цю надважливу для кожного представника театральної спільноти України дату.

Секція «Український театр у європейському мистецькому просторі після 24 лютого 2022 року» привертала увагу до форм колаборацій митців з України із зарубіжними театрами, а також до проблем реалізації творчого потенціалу та напрацьованого ними в Україні досвіду в інонаціональних театральних середовищах. Пролунали доповіді українських митців із різних міст Польщі, Берліна, а також доповіді, що розкривали зарубіжну фестивальну активність харківських митців. За доповідями конференції «Театр України в умовах війни» колектив кафедри готує збірку праць.

Також у межах конференції працювала секція аналізу драматургічних текстів про війну й було презентовано збірку текстів для театру «АНТОЛОГІЯ24» від «PARADE-FEST» (упорядниці – випускниці кафедри театрознавства Вероніка Склярова та Світлана Баженова).

Вагомим складником цього заходу стала творча зустріч із заслуженим діячем мистецтва України, директором-художнім керівником Львівського театру «І люди, і ляльки», доцентом ЛНУ імені Івана Франка Олексою Кравчуком – митцем, який із першого дня вторгнення став на захист України й на момент проведення конференції перебував у Львові, відновлюючись після важкого поранення.

У грудні відбулася перша повноцінна прем'єра головного драматичного театру Харкова – «Нехай щастить!» у постановці С. Пасічника. У задумі вистави команда з трьох акторів-шевченківців (Степан Пасічник, Роман Жиров, Дмитро Петров) та запрошеного з театру ляльок актора Павла Савельєва відштовхувалися від п'єси грузинського автора Баси Джанікашвілі. Утім, вони творчо переробили п'єсу, написану як відгук на російське вторгнення до Грузії у 2007 році. Виставу митці одразу бачили у форматі фронтового фарсу, спрямованого на підтримку бойового духу українців, зокрема військових у шпиталях та військових частинах. Художньо втілити виставу допомогли сценограф Тетяна Левшина та майстриня з виготовлення театральних ляльок Дарія Кушніренко. Лялькові окупанти в «Нехай щастить!» розводять демагогію, прикидаються ідейними, але в підсумку всі потрапляють до поліетиленового чорного мішка для сміття. Загалом персонажі вистави спілкуються живою народною мовою часів повномасштабної війни, з урахуванням ак-

торами злободенних мемів. Особлива задержувато-бойова тональність вистави, щедрий лицедійський і водночас драматичний талант кожного її учасника приніс їй заслужену любов глядачів. Виставу з грудня 2022 року регулярно грають перед військовими, нерідко – у скороченій версії на пів години, оскільки прифронтові умови не дають змоги утримувати увагу військовиків довше. Важливою для митців-березільців місією був виступ перед захисниками на позиціях у Харківській області напередодні Різдва Христового, коли виставу вони імпровізаційно завершили традиційними колядками.

В інтерв'ю телеканалу «АТН» Степан Пасічник зауважив: «Розуміючи, у яких умовах і яку роботу виконують наші бійці, хотілося, щоб у ці святкові дні вони усміхнулися і почули те тепло, яким ми ділимося. Ми бачимо їхні усмішки – і самим стає тепло» [4].

У зв'язку з безпековими вимогами в Харкові цю виставу грають не на камерній сцені «Березиль», у просторі якої вона народжувалася, а в приміщенні Art Area ДК.

Усупереч очевидно несприятливим обставинам, тривало фестивалльне життя міста. У січні 2023 року Театр ім. В. А. Афанасьєва за фінансової підтримки Гете-Інституту та Будинку Нюрнберга в Харкові організував і провів мініфестиваль «Вертеп Схід», у програмі якого були вертепні вистави харківських, київських акторів, відеопокази анімаційних вертепів; концерт хорової музики; лекція; майстер-клас із колядок та щедрівок; виставки і перегляд фільму. Події фестивалю відбувалися на сцені театру ляльок, драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка та в просторі Art Area ДК.

У межах фестивалю харків'янам було презентовано виставу, що була створена у грудні 2022 року як перший для харківських лялькарів досвід співпраці зі Львівським театром ляльок – музично-театральний перфоменс «Вертеп» (режисерка – О. Дмитрієва, сценограф – К. Зоркін). Вистава народилася за підтримки Стабілізаційного фонду 2022 Україна від Гете-інституту і стала непересічною подією театрального життя не лише Харкова, але й України і змагатиметься за нагороду в категорії вистав-відгуків на події російсько-української війни в цьогорічному Фестивалю-премії «ГРА». Від традицій вертепу в цій виставі лише фабула та традиційні народні пісні в добірці музичної керівниці вистави Марічки Чічкової. У всьому іншому «Вертеп» воєнного часу неканонічний. Цар Ірод, представлений актором В. Бурлеєвим, по суті – персоніфікований ворог і вбивця сучасної України, психопат і маніяк, який грає «в кістки» черепами. Актори театру в живому плані плетуть коралову нитку життя своєї Батьківщини. Смерть у виконанні Якова Озерова в масці гриму танцює химерний танок. Анімаційний план представлений у виставі скульптурами й реквізитом (театр предметів), модифікованою вертепною скринєю, у стулках якої впізнається арка-провалля зруйнованого будинку на багатостраждальній харківській Салтівці.

**Висновки.** В умовах першого року повномасштабної війни театральне життя Харкова, розташованого на лінії вогню, попри численні виклики, не припинилося, а навіть нечувано потужно перебудувалося, перелаштувалося й виявило опір ентропії лихоліття. Театральне мистецтво виявилось значущим інструментом у боротьбі суспільства за свою національну та гуманістичну ідентифікацію. Критичні обставини підштовхнули театри до безаналогових в їх історії альянсів з театрами закордону та України, а також до міжнародної фестивалльної активності.

## Джерела та література

1. Васильєв С. Театр болю та мужності. *Арт-курсив*. 2023. № 9. С. 6–9.
2. Дорофєєва О. Діяльність Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва під час повномасштабного вторгнення. *Філософія і гуманізм*. 2023. № 1 (17). С. 5–12.
3. Різдво в окопах: чи святкують захисники Харкова та які настрої у військових. *АТН*. 2022. 25 грудня. URL : <https://atn.ua/kharkiv/rizdvo-v-okopakh-chy-sviatkuiut-zakhysnyky-kharkova-ta-iaki-nastroi-u-vijskovykh-388223/>.
4. Щукіна Ю. Червона заграва над Харковом: «Маклена Граса...» у 100-річчя театру «Березіль». *Proascenium. Театрознавчий журнал*. 2022. № 1–3 (62–64). С. 34–42.

## References

1. VASYLIEV, Serhii. Theatre of Pain and Courage. *Art-Kursyv*, 2023, no. 9, pp. 6–9 [in Ukrainian].
2. DOROFIEIEVA, Olha. The Activities of V. Afanasiev Kharkiv State Academic Puppet Theatre during the Full-Scale Invasion. *Philosophy and Humanism*, 2023, no. 1 (17), pp. 5–12 [in Ukrainian].
3. ANON. Christmas in the Trenches: If the Defenders of Kharkiv Celebrate and What are the Militaries' Moods. *ATN*, 2022, December 25 [online]. Available from: <https://atn.ua/kharkiv/rizdvo-v-okopakh-chy-sviatkuiut-zakhysnyky-kharkova-ta-iaki-nastroi-u-vijskovykh-388223/> [in Ukrainian].
4. SHCHUKINA, Yuliia. Red Glow Over Kharkiv: “Maklena Hrasa...” on the 100th Anniversary of the “Berezil” Theatre. *Proascenium. Theatre Studies Journal*, 2022, no. 1–3 (62–64), pp. 34–42 [in Ukrainian].

### Конфлікт інтересів

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

### Використання штучного інтелекту

Не використовувався.

Отримано / Received 20.06.2023

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 30.11.2023 р.

УДК 782.7:821.161.2-1](477)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2022-2023.20.102>

**СІКОРСЬКА ІРИНА**

кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3485-9206>

**SIKORSKA IRYNA**

a Ph.D. in Art Studies, a senior research fellow at the Musicology and Ethnomusicology Department of M. Rylsky Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3485-9206>

**Бібліографічний опис:**

Сікорська, І (2022/2023) «Енеїда» Івана Котляревського: особливості музичного втілення (на прикладі опер Ярослава Лопатинського та Миколи Лисенка). *Українське мистецтвознавство: Матеріали, дослідження, рецензії*, 20, 102–111.

Sikorska, I. (2022/2023) “Aeneid” by Ivan Kotliarevskyi: Peculiarities of the Musical Embodiment (Exemplified by the Operas of Yaroslav Lopatynskyi and Mykola Lysenko). *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 20, 102–111.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

**«ЕНЕЇДА» ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО:  
ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ВТІЛЕННЯ  
(на прикладі опер Ярослава Лопатинського  
та Миколи Лисенка)**

**Анотація / Abstract**

У статті здійснено спробу виявити деякі спільні й відмінні особливості музичної інтерпретації опер «Еней на мандрівці» Ярослава Лопатинського (1906, лібрето Миколи Курцеби) та «Енеїда» Миколи Лисенка (1910, лібрето Людмили Старицької-Черняхівської) на сюжет «Енеїди» Івана Котляревського шляхом їх порівняльного аналізу. Спільною рисою обох творів є яскраве національне забарвлення, фольклорна основа музичної мови (від прямого цитування, узагальнення типових інтонацій українських пісень і танців до моделювання в музиці зворотів живої української мови).

Обидва композитори керувалися принципом узагальнення через жанр – створення музичної характеристики героїв за допомогою відповідної жанрової (найчастіше жартівливої чи танцювальної пісні або її моделювання чи стилізації). Часто композитори вдавалися до прийому звукової асоціації, вводили в музику добре знайомі фрагменти творів різних композиторів і стилів, часто в травестійному потрактуванні.

При численних збігах, викликаних сюжетом, суттєві відмінності спричинені різним концептуальним спрямуванням. М. Лисенко мав на меті створення побутової лірико-комічної опери, спорідненої з традиціями національного музичного театру. «Енея на мандрівці» Я. Лопатинського було зорієнтовано на західноєвропейську оперету (фривольність, легковажність героїв, традиційні три дії, панування аріозності та куплетної форми). Водночас опера Я. Лопатинського тяжіла також до комічної опери західних зразків (відсутність розмовних діалогів, наскрізний розвиток дії, великі хоріві фінали, буфонада тощо).

«Енеїда» М. Лисенка була більш глибокою, масштабною, вирішувала серйозніші завдання. «Еней на мандрівці» Я. Лопатинського був більш камерним, аріозність у ньому позначена рисами сентиментальності.

Так, і Я. Лопатинський, і М. Лисенко, спираючись на національне підґрунтя, продемонстрували відмінні творчі орієнтації та значно збагатили жанр національної комічної опери.

**Ключові слова:** поема «Енеїда» Івана Котляревського, комічна опера, «Еней на мандрівці» Ярослава Лопатинського, «Енеїда» Миколи Лисенка, інтерпретація, збіги та розбіжності.

An attempt to find out some common and distinctive peculiarities of the musical interpretation of the operas “Aeneas on a Journey” by Yaroslav Lopatynskiy (1906, libretto by Mykola Kurtseba) and “Aeneid” by Mykola Lysenko (1910, libretto by Liudmyla Starytska-Cherniakhivska) based on the plot of “Aeneid” by Ivan Kotliarevskiy through their comparative analysis is made in the article. A bright national coloring, a folklore basis of musical language (from exact citation, generalization of typical intonations of Ukrainian songs and dances to modeling the phrases of the living Ukrainian language in music) are considered as a common feature of both works.

Both composers have been guided by the principle of generalization through genre, creating a musical characterization using a corresponding genre. Composers often resorted to the technique of sound association, introducing well-known fragments of works by various composers and styles into the music, often in a grassroots treatment.

Significant differences are caused by their diverse conceptual orientations with numerous coincidences caused by the plot. M. Lysenko has been aimed at creating a domestic lyrical-comic opera, related to the traditions of the national musical theater. “Aeneas on a Journey” by Ya. Lopatynskiy has been oriented towards Western European operetta (frivolity, levity of the heroes, traditional three acts, dominance of arioso and couplet form). At the same time, Ya. Lopatynskiy’s opera has been also gravitated towards comic opera of the Western samples (without spoken dialogues, continuous development of the action, large choral finales, buffoonery, etc.).

M. Lysenko’s “Aeneid” has been deeper, more extensive, and solved more serious problems. Ya. Lopatynskiy’s “Aeneas on a Journey” is more chamber, its arioso is marked by the features of sentimentality.

Thus, both Ya. Lopatynskiy and M. Lysenko, while remaining on national soil, have demonstrated different creative orientations and enriched significantly the genre of national comic opera.

**Keywords:** “Aeneid” poem by Ivan Kotliarevskiy, comic opera, “Aeneas on a Journey” by Yaroslav Lopatynskiy, “Aeneid” by Mykola Lysenko, interpretation, coincidences and discrepancies.

**Вступ.** Понад два з половиною століття відділяють нас від народження «батька нової української літератури» Івана Петровича Котляревського<sup>1</sup>, проте інтерес до його творчості не згасає. Кожні урочисті з нагоди відзначення його ювілейних дат лише підтверджують пророчі слова Кобзаря:

<sup>1</sup> Котляревський Іван Петрович (1769–1838) – український письменник. Визначення його як «батька нової української літератури» побутує ще від часів Т. Шевченка. Нині воно є установленою ідіомою (навіть хрестоматійним кліше) для інструктивних матеріалів з української літератури та досліджень з літературознавства.

Будеш, батьку, панувати,  
Поки живуть люди;  
Поки сонце з неба сяє,  
Тебе не забудуть<sup>2</sup>.

Насамперед всенародну популярність здобула «Наталка-Полтавка», що, без перебільшення, увійшла в кожний український дім піснями, цитатами тощо: з нею навряд чи зрівняється будь-який інший зразок вітчизняної літератури. Водночас наголосимо на світовому контексті цієї, за авторським визначенням, «малоросійської опери», побудованої за аналогами найкращих зразків сучасного їй західноєвропейського музичного театру. Проте, якщо в європейських країнах подібні твори виникали під впливом потреб демократизації вже сформованої оперної культури, в Україні цей процес був пов'язаний з народженням національної опери.

2023 рік був ювілейним для іншого, не менш епохального, твору Котляревського: виповнилося 225 років з виходу в світ першого видання його безсмертної поеми «Енеїда»<sup>3</sup> – твору, з якого розпочинається нова ера в українській літературі [6]. Відтоді «Енеїда» витримала безліч перевидань, наслідувань, була перекладена десятками мов, ілюстрована найвидатнішими художниками та навіть екранізована. Як відомо, перші постановки «Енеїди» (в адаптованому для сцени варіанті) було здійснено ще в позаминулому столітті, і відтоді твір мав активне сценічне життя. Враховуючи специфіку вітчизняного театру як музично-драматичного, природно, що всі вони мали музичний компонент. Ба більше, часто мали промовисте жанрове визначення, а саме, як іноді зазначалось у підзаголовках, – «оперета».

Перші дослідження музичного втілення цього твору було здійснено авторкою пропонованої статті на початку 1990-х років під час написання кандидатської дисертації «Українська комічна опера» [15]. Суттєві доповнення було внесено при виконанні відповідного розділу до колективної монографії, що готується до друку [14]. Поява впродовж минулих трьох десятиліть значної кількості наукових і публіцистичних статей, де під різними кутами зору аналізувалася «Енеїда», зокрема, і музичний аспект, свідчать про неминущу **актуальність** цієї теми, що з кожною новою розвідкою поглиблюється, поповнюється новими фактами, ракурсами дослідження та ідеями. природно, що кожне нове покоління намагається ввести свою лепту в цей науковий дискурс.

На відміну від «Наталки Полтавки», яку автор одразу замислив як твір музично-драматичного жанру (в автографі зазначено: «малоросійська опера»), для музичного втілення «Енеїди» знадобилося понад століття. Таких спроб було небагато, але всі вони заслуговують на увагу. Жанровий діапазон їх варіюється від п'єси Кропивницького–Ашкаренка «Вергілійова Енеїда» музично-драматичного спрямування (1898) – до першої української рок-опери Сергія Бедусенка (1986), які нині ми залишимо поза рамками статті. Увагу зосередимо саме на оперних творах, заснованих на сюжеті «Енеїди» І. Котляревського.

**Аналіз публікацій.** «Енеїда» І. Котляревського неодноразово ставала предметом аналізу. Насамперед філологів (літературознавців і мовознавців) та етнологів

<sup>2</sup> Шевченко Т. На вічну пам'ять Котляревському. *Шевченко Т. Зібрання творів* : у 6 т. Київ, 2003. Т. 1 : Поезія 1837–1847. С. 89–91.

<sup>3</sup> Малоросійская Енеида. В трех частях. С приобщением малоросійских слов как содержащихся в оной, так и весьма многих других. Санкт-Петербург : Иждивением М. Парпуры, 1798. 176 с.

гів, оскільки є зібранням і документальним засвідченням багатої, «живої» української мови та побуту українців, їх звичаїв, кухні тощо: від ґрунтовних розвідок П. Житецького [4] й Є. Марковського [8] до конспірологічної теорії про етрусків як праукраїнців, тобто «et rusci», а «Енеїди» – як її (цієї теорії) легалізації. Звісно, вивчали «Енеїду» й театрознавці (наведу лише найпоказовіший, на наш погляд, нарис Юлії Раєвської [12]. Зазвичай нові розвідки з означеного питання інспірувалися ювілейними датами – як самого І. Котляревського, так і його творинь, що підтверджує відповідний біобібліографічний покажчик М. Мороза [9] та повідомлення на сайті Музею видатних діячів української культури [3].

Звісно, розробок музичного компоненту «Енеїди» було значно менше. Під час роботи над розділом дисертаційного дослідження, присвяченого Лисенковій «Енеїді», авторка цієї статті керувалася третім перевиданням монографії Лідії Архімович і Миколи Гордійчука про М. Лисенка [1] та відповідним розділом Антона Мухи зі щойно виданого тоді третього тому Історії української музики [11]. Результати було оприлюднено в опублікованому авторефераті [16] під час захисту дисертації [15]. За минулі десятиліття дослідження «Енеїди» продовжувалися. Так, багаторічна завідувачка Музею Лисенка Роксана Скорульська вчергове аргументувала авторство лібрето Лисенкової «Енеїди» [17]. Композитор Олександр Щетинський взагалі задекларував власну редакцію опери [20], яку, щоправда, так і не завершив, продемонструвавши лише оновлену увертюру. Вагомий внесок здійснили музикознавці. Зокрема, з різних аспектів у різних статтях опері було приділено увагу в ювілейному Лисенківському збірнику серії «Музична україністика» [10]. Ольга Соломонова у власній монографії «Енеїду» М. Лисенка вписувала у слов'янський контекст комічного [18]. Ірина Горбунова досліджувала застосовані засоби пародіювання [2]. Марина Черкашина-Губаренко розглядала її театральні аспекти [19]. Марія Кароль [5] вкотре порівняла музичний текст і літературне першоджерело. Оксана Семенюк досліджувала історичний контекст та музичні впливи [13].

**Мета** пропонованої статті: виявити тотожності й відмінності в інтерпретаціях травестії І. Котляревського Ярославом Лопатинським і Миколою Лисенком шляхом порівняльного аналізу опер.

**Методологічне підґрунтя дослідження** становлять такі методи: біографічний (для уточнення певних фактів із життя і творчості авторів), історичний (для висвітлення контексту твору), структурно-функціональний, жанрово-стильовий та інтонаційно-драматургічний (для комплексного аналізу творів), компаративний – для виявлення особливостей музичного втілення шляхом порівняльного аналізу.

**Виклад основного матеріалу.** На початку ХХ ст. у Східній і Західній Україні майже одночасно народилися дві опери на однаковий сюжет. Опера Я. Лопатинського «Еней на мандрівці» була написана в 1906 році, проте на сцену потрапила після 2-ї редакції лише в 1912 році. Лисенкова «Енеїда» побачила світло рампи в театрі М. Садовського 1910 року (хоча замислювалася значно раніше). На відміну від Лисенкової «Енеїди», опублікованої в 7-му томі Повного зібрання творів Лисенка, опера Я. Лопатинського так і залишилася в рукописах, хоча й виставлялася (про що свідчить тогочасна галицька преса) понад 30 разів. «Еней на мандрівці» Я. Лопатинського був першою масштабною композицією автора. Натомість, опера М. Лисенка завершувала ряд його музично-драматичних творів у комічному жанрі.

Звісно, розглядувані опери суттєво різняться за рівнем професійної майстерності, драматургічними засадами та естетичними концепціями. Проте з'ясувалося, що

вони мали й багато спільного. Насамперед обидві були написані в умовах зростання соціальної активності в суспільстві та критики влади (так, свого часу Французька революція 1848 року «стимулювала» народження оперет Жака Оффенбаха). Водночас перед композиторами стояли й конкретніші завдання: підняти касовий збір українських театральних колективів, що перебували в нерівних конкурентних умовах (з польсько-німецькими на Заході та російськими на Сході), привернути увагу публіки новими творами. Я. Лопатинський писав свою оперу для театру Товариства «Руська бесіда», а М. Лисенко – для трупи Миколи Садовського.

Лібрето опер на сюжет «Енеїди» І. Котляревського створювали знавці театральної справи: «східний» варіант – Людмила Старицька-Черняхівська<sup>4</sup>, а «західний» аналог, опублікований у Львові окремим відбитком [7] – журналіст, театральний критик та письменник Микола Курцеба<sup>5</sup>. Прикметно, що обоє вони стали жертвами політичних репресій з боку окупаційної російської влади: зазнали арешту, тортур, заслання і, врешті-решт, загинули.

Сюжет «Енеїди» І. Котляревського наперед визначив приналежність обох творів до комічного жанру, проте концепції музичного втілення бурлескної віршованої поеми І. Котляревського суттєво різнилися. Автори «Енеїди» хоча й не оминули традиційної сюжетної колізії, що надихала композиторів ще з часів Генрі Перселла й Бальдассаре Галуппі<sup>6</sup>: невдалого роману Енея з Дідонаю та її самоспалення, проте (слідом за І. Котляревським) ним не обмежилися: більше уваги приділили змалюванню звичок і поведінки олімпійських болів; наскрізно провели лінію патріотизму й козацької вольниці. Натомість і композитор, і лібретист «Енея на мандрівці» в основу опери поклали мандри Енея і сконцентрувалися на його любовних пригодах, відтак надали перевагу показу емоційної сфери персонажів на тлі українського побуту.

Композиція «Енея на мандрівці» побудована за принципом репризності ситуації: у кожній із трьох дій Еней закохується (у 1-й – у дружину Еола Енарету, у 2-й – у царю Карфагена Дідону, у 3-й – у доньку царя Латина Лавинію). Природно, що залицяння Енея викликають гнів суперників: Еола, Хареса (маршалка двору Дідони) та Турна (царя рутульців) – відповідно, у кожній дії, – що призводить до різноманітних комічних сцен. Щоразу Еней підкоряється волі верховного правителя Зевеса (її передають посланці) і залишає коханих жінок (композитор також розв'язує ці колізії в комедійному ключі). За законами жанру (де обов'язковим є *happy end*) завдяки клопотанням матері-Венери Еней одружується з Лавинією та назавжди залишається в Римі.

---

<sup>4</sup> Старицька-Черняхівська Людмила Михайлівна (1868–1841) – письменниця, поетеса, театрознавиця, перекладачка, помічниця батька – Михайла Старицького – у його театральних справах.

<sup>5</sup> Про трагічну долю М. Курцеби дізналися зовсім нещодавно з інтернет-журналу «Збруч» (Нахлік Є, Нахлік О. Микола Курцеба – письменник-борець. URL : <https://zbruc.eu/node/97273>, дата звернення 24.05.2023). Реконструкція його життєтворчості й уточнення дат його народження й смерті – завдання майбутніх дослідників.

<sup>6</sup> Загалом на цей сюжет упродовж чотирьох століть написано майже півтора десятка творів, щоправда, в більшості з них центральним персонажем є саме Дідона: від Франческо Каваллі (*Cavalli, Pietro Francesco*, 1602–1676), який явив світові однойменну оперу в 1641 р., – до грандіозних 5-актних «Троянців» («*Les Troyens*», 1860) Гектора Берліоза (*Berlioz, Louis Hector*, 1803–1869). Найвідоміша з них – барокова опера «Дідона і Еней» (*Dido and Aeneas*, 1688) Генрі Перселла (*Purcell, Henry*, 1659–1695) – була реконструйована і в українському перекладі Олени О'Лір наприкінці 2024 року виставлена в концертному виконанні у Львівському органному залі.

Кожен із трьох актів опери до певної міри є автономним, не пов'язаним з іншими: різняться місцем подій та фабулою, а тому має власні, хоча й тотожні, етапи розвитку. Водночас аналогічні ситуації сприяють їх схожому драматургічному розв'язанню: зав'язкою виступає зустріч троянських кораблів, дія розвивається в сценах закоханих; силами контрдії виступають суперники та їхні приборники. Перелом настає з появою божого посланця, а сцени прощання віщують розв'язку. У фіналі 3-го акту спільний прославний хор, що виголошує славу молодим, слугує загальним епілогом.

Натомість у М. Лисенка дієва й емоційна палітра значно багатша, драматургія є розвиненішою і багатопланою. Сатиричні й гротескові виражальні засоби сконцентровані переважно в 2-му акті, тим самим на деякий час розвиток основної лінії призупиняється. У решті ж актів тісно переплелися лірика, жанровість з украленнями гумору й сатири, а також моменти героїки та патріотизму (що їх уособлюють Еней і троянці як носії і проводирі ідеї вірності батьківщині та громадянському обов'язку). При тому лірико-драматична лінія кохання Дідони та Енея розгортається поступово: від зав'язки на початку дії до кульмінації – сцени спалення Дідони – та розв'язки – відплиття троянських кораблів.

При суттєвій відмінності від Лисенкової опери, композиція «Енея на мандрівці», що являє собою сплав ліричних і комедійних епізодів з елементами соціальної сатири, усе ж має певні спільні моменти. Зокрема, головний герой у Я. Лопатинського – єдиний персонаж, який є активним у всіх трьох діях. Тому його образ розкрито найповніше й найбільш різнопланово: від експозиційної типової «вихідної» арії Енея, сповненої героїки – через різні комедійні ансамблеві сцени, – до любовних сцен з Енаретою, Дідоною та Лавинією, де Еней виступає як традиційний ліричний оперний персонаж (їхні діалоги й дуети-згоди побудовано на аріозній лексиці з пануванням кантилени); і, відповідно, переважає емоція обопільного захоплення.

Споріднене потрактування образу троянців – уособлення козацької вольниці – зумовило тотожність їхніх музичних характеристик. В обох операх – і Я. Лопатинського, і М. Лисенка – троянці представлені в хорових сценах. Часом монолітні хорові партії розпадаються на окремі голоси, тож колективна маса персоналізується. Їхню музичну мову побудовано на зворотах різнохарактерних козацьких пісень: молодечих, ліричних, жартівливих, танцювальних. У комедійних епізодах троянці виступають як збірний герой, наділений соковитим народним гумором (одною з таких характеристик, наприклад, є коломийка «Ой широкий лист калини»). Український національний колорит яскраво поглиблюється в ліричних епізодах, як-от, у стилізованій народній пісні з фінального хору в 1-й дії «Пливем ми по морю». У хорі «Як моря шум...» образ троянців ніби зливається з образом моря як символом волі, мандрів, надії (тут і Я. Лопатинський, і М. Лисенко виявилися одностайними). Славильні хори в аналізованих творах також подібні за емоційним наповненням та засобами виразності. Так, образ троянців – хоробрих лицарів – об'єднує драматургічно розрізнені сцени опер.

Спільність обох творів проявляється також у гумористичному зображенні олімпійських богів. Так, активним комедійним персонажем і в «Енеї на мандрівці», і в «Енеїді» виступає бог вітрів Еол. Але в М. Лисенка Еол виконує резонерську функцію (оповідає про різні події та чужі «подвиги»), композитор вдається до гротескових фарб. У Лопатинського партія Еола значно розвиненіша: тут і комічний Гавот (що нагадує урок дона Бартоло із «Севільського цирульника» Дж. Россіні), і пародія на ро-

мантичну «арію помсти», і численні ансамблеві сцени, де комізм ситуації підкреслено за рахунок невідповідності тексту й музики. Прикметно, що авторський текст І. Котляревського про Юнону, яка «розкудкудахталась, як квочка», в обидвох композиторів промовляє Еол (у своєму розгорненому сольному монолозі). У М. Лисенка комізм також підсилюється безліччю дрібних штрихів, а головне – протиріччям між вербальним компонентом і його музичним утіленням (доволі негативна характеристика богині (яка швидше нагадує сварливу українську молодицю) виголошується ним на граційних мелодіях романсового плану). Елементи соціальної сатири, якими рясніє Лисенкова «Енеїда», в «Енеї на мандрівці» зібрано переважно в партії Хареса, який доповнює галерею комічних персонажів. Зокрема, показовою є текст його оповідної арії «Ще послушайте мене».

У обох творах гумор міститься насамперед у текстах та сценічних ситуаціях. Саме вони диктували композиторам вибір відповідних засобів виразності. Хоча М. Кароль, зіставляючи текст першоджерела й опери М. Лисенка, наголошувала на їх невідповідності, а саме, що «специфічне бурлескне бачення, якого сповнений твір І. Котляревського, дещо контрастувало з тим розумінням народного начала, яке набуло актуальності на той час» [5, с. 35], Комізм ситуацій досягався обома авторами – і Я. Лопатинським, і М. Лисенком – за рахунок відповідності, тотожності або, навпаки, контрасту слів і музики. Часто композитори йшли шляхом звукової ілюстративності (наприклад, відтворення того ж кудахтання квочки – багаторазові повтори домінанти з форшлагами), хоча все-таки це більш притаманно Я. Лопатинському). У М. Лисенка ж переважала музична травестія – тобто «зниження» ситуації, скероване на асоціативну пам'ять слухачів.

Аналогії в трактовці ліричних жіночих персонажів проявилися через панування аріозності, яскравий мелодизм «загальноєвропейського» стилю, у поєднанні з національно забарвленими пісенно-романсовими зворотами, наближеними до українського фольклору. Оскільки героїнь «Енея на мандрівці» аж три (Дідона, Енарета та Лавися), відповідно ліричній сфері відведено значно більше місця. Щоб уникнути одноманітності, Я. Лопатинський прагнув індивідуалізувати партії своїх героїнь за рахунок особливостей їхніх характерів, що найяскравіше проявилось в сольних епізодах. Показовою в цьому плані є пасторальна арія Енарети «Чи ясних днів», де панує вальсовість: передається її почуття закоханості в Енея та водночас арія слугує музичним портретом героїні (легкість, граційність, кокетування).

Змалювання розбурханої морської стихії в поемі І. Котляревського стимулювало як М. Лисенка, так і Я. Лопатинського на створення розгорненого симфонічного епізоду «Буря на морі» в романтичному ключі: в обох творах у музиці відтворюються пориви вітру (динамічне наростання від *pp* до *ff*, хроматичні пасажи струнних), бурхливі хвилі (хроматичні ходи басів, рух малими терціями, зменшені септакорди в мідних на сильних долях тактів). Хоча, природно, ці симфонічні картини різняться за музикою, обидві вони викликають аналогії з оперою Дж. Верді «Отелло». До речі, апеляції М. Лисенка до європейської «великої опери» зауважує і М. Черкашина: «Сполучення танцювальних сцен з хором співом і вокальними висловлюваннями може нагадати композиційну будову французької ліричної трагедії, в якій хід основної дії перебивається колоритними вокально-інструментальними дивертисментами, і таким чином трагічний пафос сполучається з розважальною видовищністю» [18, с. 224]. В іншому місці, розглядаючи помпезні сцени виходу бундючних «богів», дослідниця вбачає аналогії навіть із «Тангейзером» та «Нюрнберзькими майстер-

зінґерами» [18, с. 225]. Таким чином, цілком логічно, що в обох операх драматична напруга помітно знижується через введення побутових деталей: у М. Лисенка це – волення троянців, перебільшені афекти; у Я. Лопатинського – перемовини-торги з Нептуном та гопачковий мотив, у супроводі якого володар морів «мете» море.

**Висновки.** Таким чином, при порівняльному аналізі «Енеїди» та «Енея на мандрівці» спостережено подібності та збіги, зумовлені єдиним першоджерелом – поемою І. Котляревського. Переважаючим фактором є яскраве національне забарвлення обох творів, фольклорна основа музичної мови (від прямого цитування, узагальнення типових інтонацій українських пісень і танців до моделювання в музиці зворотів живої української мови). Обидва композитори керувалися принципом узагальнення через жанр – створення музичної характеристики героїв за допомогою відповідної жанрової (найчастіше жартівливої чи танцювальної пісні або її моделювання чи стилізації). Часто композитори вдаються до прийому звукової асоціації, вводять у музику добре знайомі слухачам фрагменти творів різних стилів і композиторів, як вітчизняних, так і зарубіжних, часто в травестійному потрактуванні.

При численних збігах, викликаних сюжетом, не можна не зауважити суттєвих відмінностей, спричинених (окрім різних авторських індивідуальностей) також інакшим концептуальним спрямуванням. Так, М. Лисенко мав на меті створення добре випробуваного у власній творчості типу побутової лірико-комічної опери, спорідненої з традиціями національного музичного театру (на деякий час залишаємо поза увагою новаторські здобутки композитора в галузі опери-сатири). «Енея на мандрівці» ж Я. Лопатинського було зорієнтовано на західноєвропейську оперету (фривольність, легковажність героїв, деяка поверховість у розкритті образів, традиційні три дії, панування аріозності та куплетної форми). Водночас опера Я. Лопатинського тяжіла також до комічної опери західних зразків (відсутність розмовних діалогів, наскрізний розвиток дії, великі хоріві фінали, буфонада тощо).

«Енеїда» М. Лисенка, безумовно, була більш глибокою, масштабною, вирішувала серйозніші завдання. «Еней на мандрівці» Я. Лопатинського – більш камерний, його «тотальна» аріозність сприймалася дещо надокучливою, позначена надмірною сентиментальністю. На наш погляд, композитор надміру часто вдавався до репризності (іноді на великих відстанях), зловживав куплетною формою, гомофонною фактурою.

Так, і Я. Лопатинський, і М. Лисенко, залишаючись на національному ґрунті, у своєму зверненні до «Енеїди» І. Котляревського продемонстрували відмінні творчі орієнтації та значно збагатили жанр національної комічної опери.

## Джерела та література

1. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко. Життя і творчість. Київ : Музична Україна, 1992. 256 с.

2. Горбунова І. Засоби пародіювання в сатиричній опері Миколи Лисенка «Енеїда». *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2020. Вип. 2–3 (47–48). С. 7–20. DOI : [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213391](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213391).

3. До 105-ї річниці написання опери Миколи Лисенка «Енеїда». *Музей видатних діячів української культури*. 16 жовтня 2015. URL : <https://web.archive.org/web/20180120214108/https://mvd.uk.kiev.ua/?p=2873>. (Дата звернення 22.05.2023).

4. Житецький П. «Енеїда» Котляревського: в зв'язку з оглядом української літератури XVIII ст. Київ : друкарня акціонерного тов-ва «П. Барський», 1909. 120 с.

5. Кароль М. Опера «Енеїда» Миколи Лисенка: особливості інтерпретації літературного прообразу. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2017. № 4 (37). С. 35–46.
6. Котляревский И. «Малороссійская Енеида. В трех частях. С приобщением малорос- сійских слов как содержащихся в оной, так и весьма многих других. Санкт-Петербург : Изданием М. Парпуры, 1798. 176 с.
7. Курцеба М. «Еней на мандрівці». Лібрето до комічної опери Ярослава Лопатинського. Львів, 1913. 11 с.
8. Марковський Є. Найдавніший список «Енеїди» І. П. Котляревського й деякі думки про генезу цього твору. Київ : Друкарня УАН, 1927. 184 с.
9. Мороз М. Іван Котляревський. Бібліографічний покажчик. 1798–1968. Київ : Наукова дум- ка, 1969. 287 с.
10. Музична україністика : сучасний вимір. Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європей- ському й національному історико-культурному процесі. Київ : ІМФЕ, 2012. 440 с.
11. Муха А. Музично-театральна творчість. *Історія української музики*. Київ : Наукова дум- ка, 1990. Т. 3. С. 140–191.
12. Раєвська Ю. Інноваційні моделі українського театру 1910-х – початку 1920-х років. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем су- часного мистецтва Академії мистецтв України ; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 103–158.*
13. Семенюк О. Трансформація оперного жанру на прикладі опери «Енеїда» М. Лисенка: історичний контекст та музичні впливи. *Міжнародні наукові інтернет-конференції*. 2023. 23 травня. URL : <https://www.economy-confer.com.ua/full-article/4599/>
14. Сікорська І. Традиції та інновації оперної творчості першої третини ХХ століття. *Українська музична культура першої третини ХХ століття в європейському контексті: нові погляди, матеріали* : колективна монографія. Книга 1. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (готується до друку).
15. Сікорська І. Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку : дис. <...> канд. мис- тецтвознавства Спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво. Київ : КДК, 1994. 257 с.
16. Сікорська І. Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку : автореферат дис. на здобуття <...> канд. мистецтвознавства. Київ : ІМФЕ 1994. 24 с.
17. Скорульська Р. «Енеїда». До авторства лібрето. *Музика*. 2000. № 6. С. 28–29.
18. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум: смеховое зазер- калье русской музыкальной класики». Киев : Задруга, 2006. 380 с.
19. Черкашина-Губаренко М. Музыка і театр на перехресті епох : у 2 т. Київ : Наука, 2002. Т. 1. 182 с.
20. Щетинський О. Моя версія «Енеїди» М. Лисенка. *Музика*. 2013. № 1. С. 58–59.

## References

1. ARKHIMOVYCH, Lidia, Mykola HORDIICHUK. *Mykola Lysenko. Life and Works*. Kyiv: Musical Ukraine, 1992, 256 pp. [in Ukrainian].
2. HORBUNOVA, Iryna. Means of Parody in Mykola Lysenko's "Aeneid" Satirical Opera. *Journal of the P. I. Tchaikovsky NMAU*. Kyiv: NMAU, 2020, iss. 2–3 (47-48), pp. 7–20. DOI : [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213391](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213391) [in Ukrainian].
3. ANON. On the Occasion of the 105th Anniversary of the Writing of Mykola Lysenko's "Aeneid" Opera. *Museum of Outstanding Figures of Ukrainian Culture*, October 16, 2015 [online] [viewed 22 May 2023]. Available from: <https://web.archive.org/web/20180120214108/https://mvdud.kiev.ua/?p=2873> [in Ukrainian].
4. ZHYTETSKYI, Pavlo. *Kotlyarevskiy's "Aeneid": In Connection with the Review of Ukrainian Literature of the 18th Century*. Kyiv: Printing joint-stock company «P. Barskyi», 1909, 120 pp. [in Ukrainian].

5. KAROL, Marta. Mykola Lysenko's "Aeneid" Opera: Peculiarities of Interpreting the Literary Prototype. *Journal of the P. I. Tchaikovsky NMAU*, 2017, no. 4 (37), pp. 35-46 [in Ukrainian].
6. KOTLIAREVSKYI, Ivan. *Ukrainian Aeneid. In Three Parts. With the Addition of Ukrainian Words both Contained in it and Many Others*. Saint-Petersburg: Sponsored by M. Parpura, 1798, 176 pp. [in Ukrainian].
7. KURTSEBA, Mykola. "Aeneas on a Journey". Libretto to the Comic Opera by Yaroslav Lopatynskiy. Lviv, 1913, 11 pp. [in Ukrainian].
8. MARKOVSKYI, Yevhen. *The Oldest Copy of I. P. Kotlyarevskiy's "Aeneid" and Some Thoughts on the Genesis of this Work*. Kyiv: UAS Printing-House, 1927, 184 pp. [in Ukrainian].
9. MOROZ, Mykola. *Ivan Kotliarevskiy. Bibliographic Index. 1798–1968*. Kyiv: Scientific Thought, 1969, 287 pp. [in Ukrainian].
10. KUSHNIRUK, Olha, ed.-compiler. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*. Issue 7: The Figure of Mykola Lysenko in the European and National Historical and Cultural Process. Kyiv: M. T. Rylskiy IASFE, NAS of Ukraine, 2012, 440 pp. [in Ukrainian].
11. MUKHA, Anton. Musical and Theatrical Works. *History of Ukrainian Music*. Kyiv: Scientific Thought, 1990, vol. 3, pp. 140–191 [in Ukrainian].
12. RAIEVSKA, Yuliia. Innovative Models of Ukrainian Theater of the 1910s – Early 1920s. In: Viktor SYDORENKO, editorial board's chairperson. *Essays on the History of Theatrical Art of Ukraine of the 20th Century*. Institute of Problems of Modern Art of the Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: Intertechnology, 2006, pp. 103–158 [in Ukrainian].
13. SEMENIUK, Oksana. Transformation of the Opera Genre Exemplified by the "Aeneid" Opera by M. Lysenko: Historical Context and Musical Influences. *International Scientific Internet-Conferences*, 2023, May 23 [online]. Available from: <https://www.economy-confer.com.ua/full-article/4599/> [in Ukrainian].
14. SIKORSKA, Iryna. Traditions and Innovations of Operatic Works of the First Third of the 20th Century. In: Hanna SKRYPNYK, ed.-in-chief. *Ukrainian Musical Culture of the First Third of the 20th Century in the European Context: New Views, Materials: A Collective Monograph*. Book 1. Kyiv: M. T. Rylskiy IASFE, NAS of Ukraine (is preparing for printing) [in Ukrainian].
15. SIKORSKA, Iryna. Ukrainian Comic Opera: Genesis, Development Trends: A Ph.D. Thesis in Art Studies: Speciality 17.00.02 (Musical Art). Kyiv: KSC, 1994, 257 pp. [in Ukrainian].
16. SIKORSKA, Iryna. Ukrainian Comic Opera: Genesis, Development Trends: A Ph.D. Thesis in Art Studies Abstract. Kyiv: IASFE, 1994, 24 pp. [in Ukrainian].
17. SKORULSKA, Roksana. "Aeneid". To the Authorship of the Libretto. *Music*, 2000, no. 6, pp. 28–29 [in Ukrainian].
18. SOLOMONOVA, Olha. "And when the Face Laughs, the Mind doesn't Laugh with It": *The Faceted Mirror of Russian Musical Classics*. Kyiv: Zadruga, 2006, 380 pp. [in Russian].
19. CHERKASHYNA-HUBARENKO, Maryna. *Music and Theater at the Crossroads of the Epochs: In Two Volumes*. Kyiv: Science, 2002, vol. 1, 182 pp. [in Ukrainian].
20. SHCHETYNSKYI, Oleksandr. My Version of "Aeneid" by M. Lysenko. *Music*, 2013, no. 1, pp. 58–59 [in Ukrainian].

### **Конфлікт інтересів**

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

### **Використання штучного інтелекту**

Не використовувався.

Отримано / Received 20.06.2023

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 30.11.2023 p.



**ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО  
І ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО  
МИСТЕЦТВА**

**THEORY AND HISTORY OF FINE, DECORATIVE  
AND APPLIED ARTS**





УДК 738.1:7.011.26](477.42)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2022-2023.20.115>

#### **СЕРЖАНТ ЛЮДМИЛА**

молодша наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративного-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: [orcid.org/0000-0001-5545-9693](https://orcid.org/0000-0001-5545-9693)

#### **SERZHANT LIUDMYLA**

a junior research fellow at Fine, Decorative and Applied Arts Department of M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: [orcid.org/0000-0001-5545-9693](https://orcid.org/0000-0001-5545-9693)

#### **Бібліографічний опис:**

Сержант, Л. (2022/2023) Коростенська порцеляна ХХ століття: еволюція стилістики, пошук національного виразу. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 20, 115–126.

Serzhant, L. (2022/2023) Korosten Porcelain of the 20th Century: The Evolution of Style, Search for the National Expression. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 20, 115–126.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## **КОРОСТЕНСЬКА ПОРЦЕЛЯНА ХХ СТОЛІТТЯ: ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛІСТИКИ, ПОШУК НАЦІОНАЛЬНОГО ВИРАЗУ**

### **Анотація / Abstract**

У статті здійснено спробу дослідити історію та еволюцію стилістики виробів одного з найбільших підприємств керамічної промисловості України – Коростенського порцелянового заводу (КПЗ). Його діяльність тривала понад сто років і проходила в руслі культурно-мистецького мейнстриму ХХ ст.

Історію КПЗ можна умовно поділити на кілька періодів:

- 1906–1919 роки – період налагодження виробництва, коли політику підприємства визначав власник;
- 1919–1924 – перехідний період, криза, спричинена Першою світовою війною та зміною форми власності;
- 1925–1930-і – період функціонування під егідою тресту УкрФарфор-фаянс-скло;
- 1940–1950-і – відновлення після Другої світової війни, домінування соцреалізму в тематиці;
- 1955–1960-і – період національного піднесення, запровадження нової модерністської естетики;
- 1970–1980-і – етностиль та полістилізм у виробках;
- 1990–2000-і – функціонування в умовах ринку, комерційний підхід до асортименту й художнього оформлення.

Кожен історичний етап підприємства позначився на художньому оформленні продукції, ґрунтувався на власній ідейній програмі. У всі періоди тут проводилася постійна робота з оновлення асортименту, розробки нових зразків, удосконалювалася технологія. Художники заводу опинилися в авангарді впровадження в порцеляні модерністських новацій, переосмислення підходів до моделювання й оздоблення виробів на основі функціоналізму та мінімалізму. Колектив заводу зробив великий внесок у формування національного стилю в порцеляні, яка є невід'ємною частиною культурного надбання декоративного мистецтва України ХХ ст.

**Ключові слова:** коростенська порцеляна, асортимент, форма, декор, національний стиль.

The article explores the history and stylistic evolution of the products of one of the largest enterprises of Ukraine's ceramic industry – the Korosten Porcelain Plant (KPP). Its operation lasted for over a century, developing in line with the cultural and artistic mainstream of the twentieth century.

The history of the KPP can be conventionally divided into several periods:

1906–1919 – the establishment of production, when the factory's policy was determined by its private owner;

1919–1924 – a transitional period marked by crisis caused by World War I and changes in ownership;

1925–1930s – operation under the UkrFarfor-Faience-Glass Trust;

1940s–1950s – postwar recovery and the dominance of socialist realism in artistic themes;

1955–1960s – a period of national revival and the introduction of modernist aesthetics;

1970s–1980s – the development of ethnic style and polystylism in design;

1990s–2000s – functioning under market conditions with a more commercial approach to product assortment and decoration.

Each historical stage of the enterprise influenced the artistic design of its products and reflected its specific conceptual program. Throughout all periods, the factory consistently updated its product range, developed new models, and improved production technologies. The plant's artists were at the forefront of introducing modernist innovations in porcelain, rethinking approaches to form and decoration based on functionalism and minimalism. The creative team of the factory made a significant contribution to shaping the national style in Ukrainian porcelain, which today represents an integral part of the cultural heritage of twentieth-century decorative art.

**Keywords:** Korosten porcelain, product assortment, form, decor, national style.

**Вступ.** Коростенський порцеляновий завод був одним із найбільших підприємств української порцелянової промисловості. Упродовж більш ніж ста років його продукція задовольняла потреби споживачів, а авторські роботи художників колективу репрезентували мистецтво порцеляни на численних вітчизняних і зарубіжних виставках. У процесі вивчення та осмислення культурно-мистецької спадщини ХХ ст. постає необхідність дослідження окремих підприємств керамічної промисловості, висвітлення їхніх досягнень, аналіз творчих доробків колективів, зокрема й КПЗ.

**Мета роботи** – охарактеризувати діяльність заводу на різних етапах історії та проаналізувати групи асортименту (ужитковий та декоративний посуд, пластику), дослідити творчість окремих художників.

**Об'єктом дослідження** є творчий доробок колективу заводу впродовж ХХ ст., **предметом дослідження** є стильова еволюція коростенської порцеляни та ідеологічне підґрунтя творчості митців у формуванні національного стилю.

**Матеріали дослідження:** пам'ятки з музейних колекцій.

**Теоретична та методична база:** наукові праці, присвячені історії декоративного мистецтва України та української порцеляни зокрема.

**Актуальність роботи** зумовлена необхідністю найбільш повного висвітлення різних аспектів нашої культурної спадщини, яка є результатом роботи багатьох поколінь українців протягом століть.

**Новизна роботи** полягає в аналізі коростенської порцеляни як результату колективної та авторської творчості художників заводу в контексті загальних культурно-мистецьких тенденцій ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** У ХХ ст. відбулося становлення національного стилю в образотворчому та декоративному мистецтві, зокрема й у промислових його видах, таких як порцеляна та фаянс. Важливу роль у цьому процесі відіграло переосмислення традиції народного мистецтва. Як зазначає Т. Кара-Васильєва, «народ, а отже й народна творчість стають першоосновою національної культури» [2, с. 206]. У мистецтво порцеляни залучається багато стилістичних елементів традиційного мистецтва, що обумовлює специфіку його розвитку впродовж ХХ ст.

У Коростені працювало декілька поколінь художників, чії імена увійшли в історію українського декоративного мистецтва як знакові. Вони стояли біля витоків національного стилю в порцеляні, були виразниками національної естетичної парадигми. Коростенська порцеляна була надзвичайно популярною завдяки своїм технічним та художнім якостям. Її знали далеко за межами України; вона експортувалася до багатьох країн зарубіжжя. Діяльність заводу припинилася 2006 року через економічну кризу. До цього часу існує нагальна потреба наукового мистецтвознавчого й культурологічного осмислення художньої спадщини коростенської порцеляни, вивчення еволюції стилістики, внеску художників заводу у формування національного стилю українського декоративного мистецтва ХХ ст.

Про національну тематику та вплив народного мистецтва на порцеляну Коростеня писали у своїх дослідженнях Л. Долинський, Ф. Петрякова, В. Щербак, Т. Кара-Васильєва, О. Корусь, М. Лампека, О. Школьна та ін. Утім, ця тема потребує подальшого вивчення.

Історію КПЗ можна умовно поділити на кілька періодів: 1906–1919 роки – період налагодження виробництва, коли політику підприємства визначав власник; 1919–1924 – перехідний період, криза, спричинена Першою світовою війною та зміною форми власності; 1925–1930-і – період функціонування під егідою тресту УкрФарфор-фаянс-скло; 1940–1950-і – відновлення після Другої світової війни, домінування соцреалізму в тематиці; 1955–1960-і – період національного піднесення, упровадження нової модерністської естетики; 1970–1980-і – етностиль та полістилізм у виробі; 1990–2000-і – функціонування в умовах ринку, комерційний підхід до асортименту й художнього оформлення. Кожен історичний етап підприємства позначився на художньому характері продукції, мав свої ідейні програми.

Заснований у 1905–1906 роках завод почав випускати продукцію в 1908–1909 роках [6, с. 444]. Спочатку це підприємство вивозило вироби до Польщі, де їх розмальовували, пізніше на заводі було запроваджено повний цикл виготовлення продукції та з'явилися умови для формування їхньої художньої специфіки. У власника підприємства К. Пржибильського були тісні родинні й виробничі зв'язки з власниками Довбиської порцелянової фабрики, досвід якої зіграв вагомий роль у налагодженні виробництва. Спочатку на підприємстві застосовували лише ручну працю, згодом закупили різноманітні машини та механізми. Тут виготовляли вироби за формами західноєвропейських підприємств у стилях початку ХХ ст., переважно модерну й історизму.

На початковому етапі виробництва асортимент був досить обмежений – поштучний чайний і кавовий посуд, глечики для молока, кухлі, тарілки, оздоблені рослинними мотивами.

Після встановлення радянської влади завод було націоналізовано й підпорядковано тресту УкрФарфор-фаянс-скло. Виробництво відновилося 1924 року. З 1929 року разом зі звичайним асортиментом випускали тарілки для забезпечення армії і флоту. Їх декорували ручним розписом, штампом, друком декоративними мотивами, позначеними впливом агітфарфору (тарілки з індустріальними пейзажами, радянською символікою, гаслами та емблемами тощо) [1, с. 34].

У 1930-х роках на заводі виготовляли столовий посуд, оздоблений геометричними мотивами в авангардному стилі. У 1937 році тут уже функціонував цех художнього оформлення, яким керував Сергій Соколенко. Усі художники заводу працювали в структурі художнього підрозділу, починаючи з 1940-х років. Тут, як і на інших підприємствах художньої промисловості України, було впроваджено посаду головного художника [7, с. 44]. Розроблялися моделі виробів та різноманітні варіанти їхнього оздоблення. Упродовж багатьох років, починаючи з 1946-го, на заводі існувала художня рада, на якій колегіально оговорювалися й затверджувалися нові зразки продукції, яка визначала спрямування стильових пошуків. Кожний художник стежив за втіленням своїх розробок у виробництво, здійснював авторський нагляд.

Після Другої світової війни першу продукцію завод випустив 1944 року. Це були миски, чашки і стакани. У 1946 році на підприємстві відновили випуск сервізної продукції, оздобленої ручним малюванням і аерографом [1, с. 39].

У 1940-х роках тут уже сформувався досить потужний творчий колектив, до якого входили художники О. Надулічев, Г. Малицький, А. Архіреєв, В. Яцевич. У 1950-х роках до роботи долучилися І. Ткаченко, Л. Коцюбинська, А. Данова, В. Нарекян, В. та Н. Трегубови, скульптори І. Зарицький, В. Ущатовський. Упродовж 1940–1950-х І. Ткаченко розробив столові сервізи з оформленням у стилі соцреалізму («Перемога», «Волго-Донський канал»), декоративні тарелі із сюжетним живописом («Клятва перед битвою», «Богдан Хмельницький під Жовтими водами»). Своєрідний декоративний напрям упродовжували Л. Коцюбинська, Ю. Скопп (сервіз «Кобальт»); А. Архіреєв (сервіз «Пурпуровий»). Г. Малицький розробляв моделі посуду (чайник «Груша»).

У середині 1950-х років асортимент виробів було розширено за рахунок туалетних наборів, куманців, наборів для лікеру (Л. Коцюбинської та В. Нарекяна) (іл. 5, 6), вина (набір «Виноград» І. Ткаченка), (куманець А. Хитько з портретом Б. Хмельницького) [4, с. 161, 174].

Починаючи з 1960-х років КПЗ виконував офіційні замовлення на подарункові презентабельні вироби – сувеніри, вази, парадні сервізи, оздоблені ручним малюванням золотом, пурпуром, кобальтом. Художній рівень цих виробів був досить високий.

У 1950–1960-х роках завод був одним із потужних підприємством галузі. Тут проводилася велика робота по розробці нових моделей виробів, нових зразків асортименту, удосконалювалася технологія і способи декорування. Збагатилася палітра фарб, почали застосовувати своєрідні в художньому плані зразки малюнків у техніці декалькоманії. Художники заводу опинилися в авангарді впровадження в українській порцеляні модерністських новацій, переосмислення підходів до моделювання й оздоблення виробів на основі функціоналізму та мінімалізму. Це твори

1960-х років – столово-кавовий сервіз І. Старченка, чайні сервізи А. Жданової та В. Ущатовського, набір для компоту В. Нарежяна тощо.

У 1972–1976 роках на КПЗ було здійснено реконструкцію, зроблено капітальний ремонт приміщень, збудовано нові печі, впроваджено нові технологічні лінії, машини та обладнання. Завод перейшов до виготовлення виробів складної форми методом відливання. Велика увага приділялася художньому оформленню, яке стало більш насиченим, поліхромним, сполучало декілька технік декорування. Наприклад, у столових сервізах сполучалося кольорове тонування з надполив'яним малюванням по ньому, золочення, люстри – «Крижики» А. Хитько, «Барвінок» М. і Н. Пилипчуків, «Смарагд» М. Трегубова і А. Шевченка.

У 1970–1980-х роках художники різних поколінь спільно працювали над вирішенням проблеми стилістики виробів. Творчий досвід старших і свіжі ідеї молодих, які прийшли на підприємство з фаховою художньою освітою в галузі кераміки, сприяли стильовій багатогранності коростенської порцеляни, вилилися в нові варіанти втілення національної теми.

У 1970–2000-х роках на заводі працювали художники Н. Галушко-Аксененко, Н. Пилипчик, А. Шевченко, Р. Дмитрук, Г. Демчик; скульптори К. Олійник, Д. Назаров, В. Юсипов, О. Барзак, Н. Пилипчик, А. Хитько, М. Гаврилов. Спільною рисою творчості членів цього колективу стало звернення до традиції української порцеляни попередніх років, переосмислення її культурно-мистецького надбання. Застосовуючи усталені прийоми формотворення й оздоблення, художники шукали нові варіанти колористичних рішень, знову почали звертатися до покриття поверхні виробів кобальтом, до підполив'яного малювання, ускладненої деталізованої форми.

Упродовж другої половини ХХ ст. художники заводу багато творчих зусиль доклали до формування національного стилю в українській порцеляні. Вони використовували традиції народного мистецтва, зокрема гончарства, у пошуках нових форм виробів. У столовому сервізі «Веснянка» В. Ущатовський та А. Хитько використали традиційну форму горщика в моделюванні супниці й вазочки для вершків та мотиви декоративного малювання в оздобленні (іл. 7). У наборі М. Трегубова та А. Жданової «Жар-птиця» – форму глечика (іл. 4). Народна орнаментика стала джерелом інспірацій для нових зразків оздоблення. Вона переосмислювалася й відтворювалася на засадах тогочасних модерністських тенденцій декоративного мистецтва, широко застосовувалася в масовій продукції, надаючи їй сучасного вигляду. Особливо ці новації втілювалися в декоративних виставкових творах. Авторські роботи художників для виставок стали апробацією нових знахідок у формотворенні й декоруванні та сприяли модернізації масової продукції. Вишукані стилістично довершені авторські роботи художників Коростеня презентували мистецтво української порцеляни світу. Це блюдо А. Жданової «Цвіте квітка», блюдо А. Хитько «Синій птах» (іл. 3).

На особливу увагу заслуговує застосування петриківського орнаменту на коростенській порцеляні. Починаючи з 1950-х років, тут використовували ескізи малюнків В. Клименко, М. Тимченко, Г. Павленко. Значних успіхів у петриківському розписі на порцеляні досягли Н. Пилипчук, Р. Дмитрук, М. Ковтун.

Виробам заводу цього періоду притаманна стильова єдність, яка виявляється в підходах до трактування форми, у насиченому декоруванні з яскравими кольоровими акцентами, у своєрідній графічній та живописній манері трактування сюжетних малюнків. Приклад – сервіз В. Трегубової і М. Гаврилова «Медальйони», де сполучено кобальтове покриття з тематичними вставками.

У 1990-х роках завод продовжував досить стабільно функціонувати в нових суспільно-політичних та економічних умовах; підприємство було приватизоване колективом. Збільшилася потужність виробництва, було впроваджено зразки нового асортименту. Поряд із традиційною сервізною продукцією завод випускав багато сувенірних, подарункових виробів, виконував замовлення ресторанів, кафе. Коростенська порцеляна була досить високої якості в технологічному плані. З новим художнім оформленням вона мала значний попит. У 1990–2000-х роках колектив поставив собі за мету вийти на закордонні ринки. Рівень продукції повинен був відповідати критеріям зарубіжного споживача. Намагалися використати досягнення європейського порцелянового виробництва, зокрема чеського, для вдосконалення своїх виробів.

У цей час було оновлено асортимент, розроблено багато оригінальних моделей для серійного виробництва.

Постійна серйозна робота над формами й художнім оздобленням, яка проходила в другій половині ХХ ст., знайшла матеріальне втілення в численних зразках посудного асортименту: столових, чайних, кавових сервізах, різноманітних наборах для напоїв, декоративному посуді, порцеляновій пластиці, сувенірних виробках. Це також набори дитячого посуду, різноманітні комплекти для сніданку, десерту тощо. Для тиражної продукції КПЗ цього періоду характерний полістилізм, звернення до творчих надбань попередніх поколінь художників заводу, переосмислення стилістики класицизму, бароко, рококо, модерну, авангарду, ар-деко. Ретростилі в інтерпретації художників заводу набули модерного виразу. Завдяки барвистій декоративності, продуманому застосуванню національної традиції образотворчого й декоративного мистецтва, спільним підходам до формотворення та напрацьованим спільним декоративним прийомам на заводі в повну силу розвинувся надзвичайно колоритний яскравий стиль.

Декілька поколінь художників у своїй творчості постійно зверталися до національної традиції декоративного мистецтва, використовували його орнаментальні мотиви й сюжети, фольклорну, літературну тематику, зверталися до постатей української культури. Їхній творчий досвід стверджував національний дух у мистецтві порцеляни. Ці твори задовольняли культурні запити суспільства та мали великий успіх на міжнародних виставках, презентуючи Україну світові.

Розпочався новий етап переосмислення культурної спадщини української порцеляни, національні традиції піддаються стилізації в авангардистському, мінімалістичному стилі, що відповідало дизайнерським підходам у створенні сучасних порцелянових виробів. По новому читаються стилістичні напрями початку століття – так завод реагував на існуючу моду на певні вироби.

Серед художників Коростеня, мабуть, наймасштабнішою є постать художниці В. Трегубової, яка здобула освіту у Львівському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва та присвятила заводу все професійне життя. Починаючи з 1960-х років, вона впроваджувала в порцеляновій пластиці українську тематику, створювала моделі сувенірів, фігурок народних типажів, багатофігурних композицій. Стиль 1970–1980-х років було створено (багато в чому) завдяки її таланту та енергії. Він утілювався в її сервізах «Конвалія», «Мокко», «Серпанок», у пластичних творах «Українське весілля», «Пісня», «Сорочинський ярмарок», «Енеїда».

У 1990-х роках художниця знову звертається до багатофігурних композицій, по-новому більш узагальнено й розкуто трактує знайомі образи в композиціях

«Ярмарок», «Весілля». Її творам притаманний неповторний національний колорит, яскрава потужна декоративність, глибока образність.

М. Тригубов – художник, який тонко відчуває форму, створив багато моделей посуду та порцелянової пластики, де повною мірою розкрився його таланти скульптора. Йому однаково вдавалися й мінімалістичні об'єми, і складні форми з пластичними деталями, які завжди були пропорційно узгодженими та надавали виробам більшої декоративності. Національна тема в його творчості була цілком природною. У 1960-х роках він створив серію декоративних тарелів – «Ой надіну я сережки та добре намисто», «Титарівна», «Дівчина», у 1970–1980-х – серію декоративних ваз і штофів. У цей час він виконав багато творів пластики у співпраці зі своєю дружиною В. Трегубовою (набір на пиво «Ой там на току на базарі», композиція «Сорочинський ярмарок»). У творчості М. Трегубова народна традиція керамічного фігурного посуду та глиняної іграшки переосмислена та піднесена до рівня високо мистецтва – цілком оригінального, упізнаваного, з ретельним моделюванням форми, вивіреними пропорціями, узгодженим у пластичному та колористичному плані декором, образами, наділеними тонкою психологічною характеристикою (антропоморфні штофи М. Трегубова «Сім'я» та «Козак») (іл. 2).

З художників молодшого покоління 1980–2000-х років, які працювали на останньому етапі існування заводу, заслуговує на увагу творчість Н. Галушко-Аксенко, яскраво обдарованої креативної мисткині. Випускниця Миргородського керамічного технікуму попала на завод відразу після завершення навчання. Її таланти утілилися особливо в декоруванні порцеляни. Малюнки Н. Галушко-Аксенко вражають свіжістю художніх прийомів, гармонійними колористичними рішеннями, сюжетним різноманіттям. Художниці однаково добре вдавалися й рослинні орнаментації, що нагадують барокові мальовані мотиви на дереві (декоративні композиції «Великодні писанки», «Бережи, Боже, Україну»), і тонка вишукана графіка на порцелянових об'ємах («Великодні писанки», «Писанки», «Зимові свята») [3, с. 71, 74–76, 79].

У коростенській порцеляні національний стиль характеризується надзвичайним тематичним різноманіттям. У мальованих композиціях та в пластиці втілювалися образи й сюжети творів Лесі Українки, Т. Шевченка, фольклорні та літературні сюжети: тарелі «Гамалія» та «Гайдамаки» М. Трегубова, «Перебендя» І. Ткаченка, «Катерина» А. Ружанкової, «Лукаш» А. Хитько та ін.

Творчі підходи цих митців дуже різні, у кожного власні стилістичні знахідки, свої тематичні пріоритети, але їх об'єднує виразне декоративне начало, оригінальна стилізація.

Глибоко своєрідною, просякнутою національним колоритом є порцелянова пластика КПЗ. Їй завжди приділялася велика увага, а після святкування ювілею Т. Шевченка в 1961 році на заводі було запущено спеціальну ділянку для відливання декоративних порцелянових фігурок та сувенірів [5, с. 115]. За багато років порцелянова пластика Коростеня стала непересічним культурно-мистецьким явищем, надзвичайно розвиненим і різноманітним. Монументальна узагальненість форми, яскраві, соковиті кольорові акценти, активне використання кольорового покриття, люстрів, позолоти зробили її художньо виразною і презентабельною.

Провідними художниками в цьому напрямі багато років були М. та В. Трегубови, які створили цілу галерею яскравих колоритних життєрадісних національних типажів. У їхніх багатофігурних композиціях, де ретельно опрацьовані окремі персонажі утворюють гармонійний стилістично витриманий ансамбль, провідна тема розкри-

вається через яскраву індивідуальну характеристику окремих героїв. Найвідоміші композиції цього напрямку створені в 1960-х роках («Українське весілля» (іл. 1), «Куди їдеш, Явтуше?», «Сорочинський ярмарок», «Проня Прокопівна і Голохвастов» та ін.).

Упродовж свого творчого шляху художниця Алла Хитько неодноразово зверталася до надбань європейської порцеляни, зокрема стилістики ар-деко (серія фігурних кашпо на африканську тему – «Ліберія», «Конго», «Гвінея»). У роботах 1970–1980-х років художниця прагнула максимально розкрити декоративні можливості матеріалу, урізноманітнювала оздоблення, зверталася до національної теми («Ксеня», «Лісова пісня», «Пори року»).

З 1960-х років значного розповсюдження набула сувенірна порцелянова продукція: мініатюрні фігурки українських типажів в народному одязі, наприклад козака, що курить; мініатюрний посуд «монетка» – барильця, куманці, глечики, баранчики, вазочки; брелоки, каламарі, люльки (люлька К. Олійника з фігуркою козака оздоблена орнаментальною смугою з рослинних мотивів). Багато творів у цьому жанрі створив М. Трегубов, О. Шевченко, М. та Н. Пилипчуки.

У 1990-х роках у асортименті КПЗ з'являються вироби на християнську тематику – фігурки Матері Божої, Янголів, Ісуса Христа, Святих; сакральна скульптура – «Матір Божа», «Пієта» А. Шевченко, «Юрій Змієборець» Д. Назарова. Яскравого національного колориту цим творам додавало застосування в оформленні народного орнаменту.

КПЗ як одне з найвідоміших і найпотужніших підприємств галузі мав видатні художні досягнення в мистецтві порцеляни, якими ми завдячуємо професійності творчій праці його колективу. Упродовж більш ніж 100 років своєї діяльності художники заводу були в постійному пошуку свого власного стилю, нових виражальних засобів форми й декору, сюжетів і образів. У своїй творчості вони зверталися до стильових надбань європейської порцеляни та національної художньої традиції декоративного мистецтва, переосмислювали їхні здобутки та шукали нові формальні та орнаментальні рішення.

У продукції заводу на різних історичних етапах знайшли втілення актуальні художні ідеї часу, які відповідали духовним прагненням українців до утвердження національної ідеї. Працюючи в культурно-мистецькому середовищі, яке сформувалося в Україні у ХХ ст., перебуваючи в постійних контактах з художниками інших заводів, митцями образотворчого мистецтва, діячами культури, відгукуючись на запити суспільства, художники КПЗ створили надзвичайно потужну течію національного стилю в мистецтві української порцеляни, яка є невід'ємною частиною українського стилю в декоративному мистецтві ХХ ст.

### Джерела та література

1. Драган В. А., Яценко Е. Г., Юрченко А. А. Коростенский фарфоровый завод (краткий обзор деятельности в XX веке). Житомир, 2004. 272 с.
2. Кара-Васильева Т. В. Декоративне мистецтво. *Історія українського мистецтва* : у п'яти томах. Київ, 2007. Т. 5. 206–238.
3. Карпинская-Романюк Л. Слезы Коростеня. *Порцеляна*. 2017. № 2. С. 70–80.
4. Коростенський фарфор. Каталог продукції [Б. м.], 2004. 214 с.



**Іл. 1. В. Трегубова. Декоративна композиція «Українське весілля». 1960 р. Коростенський порцеляновий завод. Порцеляна, керамічні фарби, полива; відливання у форму, підполив'яне і надполив'яне малювання, золочення. НМДМУ (Фр-4511-4522)**



**Іл. 2. В. Трегубов. Декоративні штофи «Сім'я» та «Козак». 1974 р. Коростенський порцеляновий завод. Порцеляна, керамічні фарби, полива; відливання у форму, підполив'яне та надполив'яне малювання, золочення. НМДМУ (Фр-4240, ФР-4242)**

**Іл. 3. А. Хитько. Блюдо  
декоративне «Синій птах».  
1975 р. Коростенський  
порцеляновий завод.  
Порцеляна, керамічні  
фарби, полива; підполив'яне  
малювання, золочення.  
НМДМУ (Фр-4245)**



**Іл. 4. М. Трегубов (форма), А. Жданова  
(декор). Глечик та чашка від набору  
«Жар-птиця». 1970 р. Коростенський  
порцеляновий завод. Порцеляна, керамічні  
фарби, люстри, полива; підполив'яне  
малювання, золочення.  
НМДМУ (ФР-4307, ФР-4308)**





**Іл. 5. В. Нарекян. Лікерник. 1967 р. Коростенський порцеляновий завод. Фарфор, керамічні фарби, полива; відливання у форму, надполив'яне малювання, золочення. НМДМУ (ФР-4318)**



**Іл. 6. Л. Коцюбинська. Лікерник. 1951 р. Коростенський порцеляновий завод. Порцеляна, керамічні фарби, полива; відливання у форму, підполив'яне тонування кобальтом, підполив'яне малювання, золочення. НМДМУ (ФР-4320)**



**Іл. 7. В. Ущатовський (форма), А. Хитько (декор). Супниця, горщик для сметани та тарілка від столового сервізу «Веснянка». 1970-і рр. Коростенський порцеляновий завод. Порцеляна, керамічні фарби, полива; підполив'яне малювання кобальтом, золочення. НМДМУ (Фр-4417, ФР-4418, ФР-4419)**

5. Корусь О. З історії виробництва малої пластики Коростенського фарфорового заводу. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2016. № 12. С. 110–121.
6. Петрякова Ф. С. Украинский художественный фарфор (конец XVIII – начало XX ст.). Киев : Наукова думка, 1985. 222 с., іл.
7. Про заходи до поліпшення продукції художньої промисловості. *Архітектура Радянської України*. 1941. № 3. С. 44–45.

## References

1. DRAGAN, V., E. YASHCHENKO, A. YURCHENKO. *Korosten Porcelain Plant (A Brief Overview of Activities in the Twentieth Century)*. Zhytomyr, 2004, 272 pp. [in Russian].
2. KARA-VASYLIEVA, Tetiana. *Decorative Arts. History of Ukrainian Art: In Five Volumes*. Kyiv, 2007. Vol. 5. Art of the 20th Century, pp. 206–238 [in Ukrainian].
3. KARPINSKAYA-ROMANYUK, Lyudmila. Tears of Korosten. *Porcelain*, 2017, no. 2, pp. 70–80 [in Russian].
4. ANON. *Korosten Porcelain. Catalogue of Products*, 2004, 214 pp. [in Ukrainian].
5. KORUS, Olena. From the History of Production of Small Plastics of the Korosten Porcelain Plant. *Artistic Culture. Current Issues*, 2016, no. 12, pp. 110–121 [in Ukrainian].
6. PETRYAKOVA, Faina. *Ukrainian Art Porcelain (Late-18th – Early 20th Centuries)*. Kiev, Scientific Thought, 1985, 222 pp., ills. [in Russian].
7. ANON. About the Measures to Improve the Products of the Art Industry. *Architecture of the Soviet Ukraine*, 1941, no. 3, pp. 44–45 [in Ukrainian].

### Конфлікт інтересів

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

### Використання штучного інтелекту

Не використовувався.

Отримано / Received 20.06.2023

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 30.11.2023 p.

УДК 76.071.1Мир(477)“20”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2022-2023.20.127>

#### **ЛАМОНОВА ОКСАНА**

кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6937-421X>

#### **LAMONOVA OKSANA**

a Ph.D. in Art Studies, a research fellow at Fine, Decorative and Applied Arts Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6937-421X>

#### **МИРОНОВА ГАННА**

старша викладачка кафедри дизайну факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8490-7739>

#### **MYRONOVA HANNA**

a senior lecturer at the Design Department of the Faculty of Fine Arts and Design of Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8490-7739>

#### **Бібліографічний опис:**

Ламонова, О., Миронова, Г. (2022/2023) Міста та спогади: рання графіка Ганни Миронової. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 20, 127–139.

Lamonova, O., Myronova, H. (2022/2023) Cities and Memories: Early Graphics by Anna Myronova. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 20, 127–139.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## **МІСТА ТА СПОГАДИ: РАННЯ ГРАФІКА ГАННИ МИРОНОВОЇ**

### **Анотація / Abstract**

Ганна Миронова (творчий псевдонім – Анна Миронова, англ. Anna Myronova) є насамперед авторкою художніх проєктів, але водночас працює як живописець, скульпторка та графік, зокрема, часто звертається до малюнку олівцем. Її проєкти «Тінь трави» (2012), «Геральдика бідних» (2014), «Герби спогадів» (2015), «Проти світла», «Геотексти» (обидва – 2020 р.) та інші незмінно викликають жвавий інтерес глядачів, журналістів і мистецтвознавців. Дослідники пов'язують творчість мисткині з екологічною проблематикою. Але їхню увагу привертає виключно творчість Ганни Миронової 2010–2020-х років. Однак естампи мисткині саме 2000-х років є не лише цікавими, ви-

разними та професійними, але й допомагають зрозуміти образну систему та проблематику її сучасних проектів. У статті вперше аналізуються саме ранні роботи художниці, зокрема «Вхід – Вихід» (2004), «Місто. Київ», «Мости», «Від білого світла до білого світла» (усі – 2005 р.), «Перший день року» (2006), серія «Спогади» (2006–2009), цикл «Відлуння минулого дня» (2007) та ін. У них молода авторка майстерно застосовує та сміливо комбінує різні графічні техніки: гравюру на картоні, класичний офорт, суху голку, м'який лак, тиснення, а також активно використовує колір. При цьому художниця не розфарбовувала свої відбитків – для кольорів виготовлялася окрема «друкарська форма» (зазвичай це гравюра на картоні). Тематика робіт 2000-х років (Місто, Історія, Спогади / Пам'ять) є унікальною у творчості художниці. Саме графіка цього періоду стала основою та фундаментом для теперішніх проектів успішної сучасної мисткині.

**Ключові слова:** Ганна Миронова (Анна Миронова, Anna Myronova), українська графіка 2000-х років, станкова графіка, офорт, меццо-тинто, гравюра на картоні, мішана техніка.

Hanna Myronova (artistic pseudonym – Anna Myronova) is a contemporary Ukrainian artist known for her interdisciplinary practice. She works as a painter, sculptor, and printmaker, often turning to pencil drawing, but above all is recognized as the author of conceptual art projects.

Her projects – *Shadow of Grass* (2012), *Heraldry of the Poor* (2014), *Coats of Arms of Memories* (2015), *Against the Light* and *Geotexts* (both 2020) – have invariably attracted keen interest among audiences, journalists, and art critics. Researchers often interpret her work through the lens of environmental themes. However, their attention has been focused almost exclusively on Myronova's works of the 2010s and 2020s, while her prints from the 2000s – not only artistically refined and expressive, but also technically accomplished – help to reveal the imagery and conceptual foundations of her later projects.

This article is the first to analyze the artist's early works, including *Entrance-Exit* (2004), *City. Kyiv*, *Bridges*, *From White Light to White Light* (all 2005), *The First Day of the Year* (2006), the series *Memories* (2006–2009), and the cycle *Echoes of the Past Day* (2007). In these works, the young artist skilfully employs and boldly combines various printmaking techniques: cardboard engraving, classical etching, drypoint, soft-ground etching, embossing, and active use of colour. Importantly, Myronova did not hand-colour her prints – for each colour, a separate printing plate (usually a cardboard engraving) was created.

The graphic works of this period became the foundation for the artist's current conceptual projects and serve as a key to understanding the evolution of her visual language.

**Keywords:** Hanna Myronova (Anna Myronova), Ukrainian printmaking of the 2000s, easel graphics, etching, mezzotint, cardboard engraving, mixed media.

**Вступ. Постановка проблеми.** Увагу дослідників привертає творчість Ганни Миронової переважно 2010–2020-х років, тоді як більш ранні її естампи є не лише цікавими, виразними й технічно досконалими, але й допомагають зрозуміти образну систему та проблематику її сучасних проектів. **Аналіз останніх досліджень і публікацій.** З початку 2010-х років кожен новий проект Ганни Миронової незмінно викликає інтерес мистецтвознавців [2; 8; 11; 13; 15; 16; 18] і журналістів [4; 19]. При цьому рання творчість художниці розглядається фактично лише в одній публікації [8]. До речі, хронологічно це взагалі перша (2010) публікація про неї. У розвідці зібрано всю основну бібліографію щодо Ганни Миронової. Авторці належить дві публікації про творчість мисткині [9; 10].

**Мета статті** – проаналізувати ранні твори художниці, зокрема «Вхід – Вихід» (2004), «Місто. Київ», «Мости», «Від білого світла до білого світла» (усі – 2005 р.), «Перший день року» (2006), серію «Спогади» (2006–2009), цикл «Відлуння минулого дня» (2007) та ін.

**Виклад основного матеріалу.** Хоча Ганна Миронова активно заявила про себе на початку 2010-х років (проекти «Проросле минуле (2010), «Тінь трави» (2012)), «коріння» сучасної, теперішньої творчості художниці тягнеться значно глибше. Адже саме ранні, іноді ще часів навчання, роботи мисткині виявляються іноді здатними пояснити чи принаймні прояснити певні елементи її нових, набагато більш зрілих проектів<sup>1</sup>.

Щодо робіт Ганни Миронової 2000-х років слід спочатку звернути увагу на два важливі моменти. Перший – свого роду «бенкетування» в графічних техніках. Молода авторка, ще фактично студентка, захоплено й щедро комбінує та поєднує гравюру на картоні, класичний офорт, суху голку, м'який лак, тиснення тощо. Більше того – прийоми роботи, характерні для глибокого друку, вона застосовує для друку високого! Не дивно, що аркуш «Від білого світла до білого світла» (2005), розміром 74 × 76, досяг задуманого мисткинею стану досконалості після 60 (!) прокатів на друкарському верстаті. Для повноти картини маємо додати, що екзекуцію повністю витримав ЄДИНИЙ екземпляр. Після таких «розкошів» перехід на аскетичну (очима глядача – найбільш аскетичну!), теперішню техніку «папір, олівець» дещо дивує аж до «підозри», про що не без гумору розповідає сама художниця: «Багато хто не вірить, що мої роботи нарисовані, думають, що є певний секрет, таємна техніка та особливі матеріали. Секретів немає. Я малюю на звичайному папері для рисування, звичайним графітним олівцем. Сьогодні всі захоплені сучасними технологіями, вже не віряться, що хтось може просто малювати» [19, с. 68].

Другий момент – присутність кольорів. В одному з інтерв'ю Ганна Миронова визнає, що «колір – могутній інструмент» [7], але водночас пояснює, що саме ця його особливість їй як художниці й заважає: «<...> це емоції, вплив, настроїв, спокуса, якої інколи так важко позбутись, якщо треба» [7]. Колір було задіяно в багатьох її проектах, іноді опосередковано («Дезорієнтири», «Спека», «Геральдика бідних» (усі – 2014 р.), «Герби спогадів» (2015), «Наді мною» (2017)), іноді досить активно («Тут і зараз» (2017), «Вгору», «За край», «Синії з червоним» (усі – 2018 р.)), не кажучи вже про «Фрагменти?» (2016) й такі суто «живописні» серії, як «Трави» (2016), «Острови» (2019, пастель)<sup>2</sup> – і про те, що «для душі» мисткиня продовжує багато працювати саме як живописець: «Люблю писати з натури. Хочеться думати, що мої роботи передають стан першого захоплення від побаченого» [19, с. 69]. І все ж таки зазвичай щодо кольору відбувається «жорсткий та безжальний відбір» [7]. Імовірно, саме тому поява «виразного червоного» в «Геотекстах» привернула особливу увагу в глядачів<sup>3</sup>. Цікаво, що навіть така «колеристична стри-

---

<sup>1</sup> Г. Скляренко викладає «передісторію» проектів Ганни Миронової так: «Її ранні роботи – це численні графічні серії, виконані в різноманітних техніках: ліногравюрі, чорно-білому та кольоровому офорті, ксилографії. В них художниця розробляла архітектурні та природні мотиви, умовні орнаментальні композиції, часто вони будувалися на межі предметності та абстракції. Твори свідчили: Анну цікавить світ форм, ритмів, кольорів, формальних засад мистецтва, які вона, пропускаючи крізь свою образну оптику, поєднує зі світом природи. <...> Однак поступово набуваючи досвіду, фахової майстерності, просто впевненості у своїх силах, Анна Миронова почала виходити за межі традиційних мистецьких практик, випробовуючи себе в нових, несподіваних якостях» [18].

<sup>2</sup> Якщо переглянути («перегорнути») роботи Ганни Миронової в цілому, то враження «найкольоровішої» створить, звичайно ж, «Розмальовка для дорослих» (2014). Але цей проект є радше винятком для мисткині.

<sup>3</sup> На це, звичайно, не могли не звернути уваги автори, які писали про канівський мегапроект. Наведемо характерний фрагмент з інтерв'ю А. Золотнюк:

маність» мала наслідком питання про можливу здатність до синопсії<sup>4</sup>, які художниця чула не лише від мистецтвознавців, але й від професійних музикантів.

Проте в ранніх естампах Ганни Миронової колір – не так професійно поставлений «змістовий акцент», як природна, органічна складова. При цьому художниця не розфарбовувала своїх відбитків – для кольорів виготовлялася окрема «друкарська форма» (зазвичай це гравюра на картоні), за допомогою якої вони й наносилися. Наприклад, для серії «Відлуння минулого дня» (2007) були чотири різні кольори – по одному для кожного із чотирьох аркушів. Таким саме ненав'язливим і таким саме невід'ємним є і колористичне рішення серії «Спогади» (2009).

Щодо «тем і сюжетів», то головний чи принаймні найпомітніший, такий, що кидається в очі, їхній герой – це, як не дивно, Місто. Київ<sup>5</sup>. Утім, це не різні його іпостасі й навіть не ретельно відібрані «улюблені куточки» – це надзвичайно суб'єктивні, «через себе пропущені», до того ж майже (без додаткових пояснень самої мисткині) герметичні образи. І все ж таки кожного разу Ганна Миронова відштовхувалася від реального, більше того – конкретного київського враження: будинку, вулиці, моста. Саме це надає їй раннім офортам особливої переконливості. Стосовно «відбору», то художниця його, безумовно, здійснила, але, знов-таки, за власними, суб'єктивними (насамперед самій мисткині зрозумілими) правилами, які набувають в її графіці вагомості та важливості закону.

Одним із «параметрів», за якими відбувається «відбір» того чи іншого враження, є його «повторюваність». Природа для Ганни Миронової – нескінченний потік саме нових вражень, але Місто промовляє до неї виключно через свою *повторюваність*. Адже, наприклад, київські мости заговорили до художниці – і перетворилися на її «Мости» – лише після стрімких проїздів ними щодня та повільних прогулянок ними ж *десятки* разів<sup>6</sup>. Дуже схожою є історія виникнення одного з найвиразніших ранніх аркушів мисткині – «Місто. Київ» (2006), який складається з 51 маленького офорту.

---

– Зазвичай ви працюєте з олівцем і зображення чорно-сіро-білі, а в «Геотекстах» додався виразно червоний.

– Коли я приїхала працювати в резиденцію «ЧервонеЧорне» в Каневі, вирішила робити проект про це місце і в цьому місці. Там я багато спостерігала. Взимку було чимало снігу, все було білим. Я часто виходила на берег, стояла одна в тиші та споглядала, слухала і дивилась, як рухається крига на річці. Коли сідає сонце, небо над рікою стає рожевим, а все навкруги біло-сірим. Так з'явилися ці кольори в проекті. Згодом рожевий перетворився на більш активний червоний» [7].

До речі, «виразний червоний» з'являвся також у проекті «Тінь», серії «Глибоке червоне», арткнизі «Перетин».

<sup>4</sup> «Синопсія (від грец. σύν – разом іopsis – погляд) – загальна назва зорово-слухових асоціацій, що ґрунтуються на емоційно-смысловому оцінюванні тембрів і тональностей» (URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Синопсія>), зокрема зв'язок між звуком і світлом (кольором).

<sup>5</sup> В одному з інтерв'ю Ганна Миронова раптом робить несподіване зізнання: «Люблю стару частину Києва – від забудівель Подолу завжди віє спокоєм. Дво-, триповерхові будинки, у яких кожна цеглинка викладена з любов'ю, візерунки на вікнах та балконах. У старовинних спорудах – краса міста. Люблю парки, дерева, фонтани з їх висотою, об'ємами та сплесками, що створюють малюнки [переклад авторки. – О. Л.]» [19, с. 68].

<sup>6</sup> «Багатьом подобаються мої “Мости”, мені – також. Хто мені їх нашептав? Мости. Навчаючись, я щодня долала дорогу з мостами з Лівого берега, де жила, до Правого, де навчалася. І завжди бачила їх по-різному, за різних погодних умов, за різної пори року, впродовж

Адже це вікна, дахи, шпилі, будинки, роги вулиць, дерева, сходи та ґрати, які Ганна Миронова бачила знов-таки *щодня* (і знов-таки – *дорогою* до Академії мистецтв! Чи тільки авторка цих рядків помітила, що в обох випадках *шлях* до місця навчання виявився не менш плідним, ніж безпосередньо навчальний процес?).

Отже, якщо в «природних» композиціях Ганни Миронової панує вільний рух («за течією», вітром тощо), що не передбачає повернень («В одну й ту ж саму річку» тощо, пригадуєте?), то Місто – це місце постійних повернень та постійних «дежавю» (не замкнених, однак, у нескінченне коло!), тобто постійне повторення, яке послаблює новизну враження, але посилює та загострює здатність до спостереження аж до досягнення унікальності й неповторності кожної (*кожної!*) миті. А якщо це сталося, однаковість – повторюваність простору виявляється хибною, навіть уявною – яка ж може бути *однаковість*, коли *все змінилося*?

Однаковість саме аркуша «Місто. Київ» – це коли щодня й протягом кількох років. На погляд глядача (тобто – *перший*, навіть якщо деякі / всі із наведених мотивів йому більш-менш знайомі), це радше занадто: дещо строкато! Миготіння фотографій чи кадрів. При цьому кожен із запропонованих сюжетів хочеться роздивлятися довше й уважніше, адже вони – цікаві! Щоб не сказати – інтригуючі. Затишний, але, здається, давно порожній особняк, глуха торцева стіна старого будинку з маленькими віконцями на горищі, тісний звивистий провулочок, низьке «готичне склепіння», монументальні ґрати брами. Враження таке, що перераховуєш декорації до «сцен» якоїсь романтичної вистави «з елементами містики та детективу»! Додамо ефектні, щоб не сказати – драматичні, ракурси знизу вгору. І все це, нагадаємо, – Київ, *усього лише* шлях до Академії мистецтв.

Маємо звернути увагу також на те, що «Місто» Ганни Миронової – це не лише архітектура, але й природа! Звичайно, «полонена», міська: парки, сквери, бульвари, урешті-решт, дворики. Порахувала спеціально – дерева (іноді – *тільки* дерева!) фігурують у 31 «сюжеті» (із, нагадаємо, 51), тоді як люди – лише в 5. Тобто це дуже зелене поселення, справжнє Місто-сад! Інша річ, що час подій (тобто *шляху повз*), імовірно, пізня осінь – зима – рання весна: дерева тут завжди голі (і тому – *нібито* мертві). Але саме це дає змогу художниці акцентувати певний *ритм* їхніх стовбурів і гілок, а ще (щоправда, лише іноді) зосередитися навіть не на красі, а на *досконалості* дерева як такого. Утім, дерева завжди привертали набагато менше уваги мисткині, аніж, наприклад, трави.

Щодо «кольорового рішення», то існує кілька версій офорту, і створюють вони різне враження: брунатна – «осіння», сіро-блакитна – «Місто» в місячному сяйві. Однак загальне відчуття романтизму, таємниці й водночас певної перенасиченості від цього не залежить.

Але якщо «Місто. Київ» – це все ж таки кілька десятків сюжетів / кадрів, роздивлятися які можна довго, тим більше, що рано чи пізно обов'язково «підключиться» також фактор упізнавання / розпізнавання (ось славнозвісний «будиночок Підгорського» на Ярославовому валу тощо), то «Мости» (2006) – це вже лише шість «кадрів», з якими художниця проводить роботу, подібну до операторської, – відбирає, komponує, зіставляє, поєднує: всі шість, тільки чотири, лише два. Однак річ не лише в кількості.

Насправді «Мости» в графіці Ганни Миронової – не просто «унікальне явище» чи навіть «виключення». Не будемо казати – «всі», але переважну більшість інших аркушів,

---

добі. Вони фантастичні, загадкові й неповторні. <...> Мої київські мости я обходила десятки разів, аж поки вони заговорили» [8, с. 135].

рисунків та проектів художниці можна «зв'язати» один з одним (не випадково ж, за її власним зізнанням, у її «творчості виходить так, що всі ідеї пов'язані між собою: один проект дає поштовх до виникнення іншого, нібито тримаючись рукою за попередній» [13]. Натомість, на думку кураторів, тут «кожен проект інспірує та провокує наступний» [12, с. 38]). А ось «Мости» із цього «намиста» випадають: занадто «лінійні»; занадто «геометричні»; занадто «суворі»; занадто «міські»; занадто «промислові»; зрештою, занадто «графічні». Тут згадується вже не дзенівська поезія, а чорно-білі, німі, ще «урбаністичні» фільми, конструктивістські плакати або монтажна графіка. Нетиповим є і «звукове супроводження», що виникає як асоціація: адже замість шуму вітру, шелестіння трави або дзюрчання води «Мости» пов'язані виключно зі стуком колес – чи то поїзда метро, чи то (навіть) якогось товарного потягу, важкого та грізного. І навіть якщо уявити їх оточеними повною тишею (адже й «Мости» іноді все ж таки відпочивають!), то тиша ця буде не заспокійливою, а зловісною, такою, що нагадує про часи розрухи та війни. Свою частку виразності до кінцевого результату додає і «колеристичне рішення», адже художниця друкує свої офорти не на білому, а на сіро-блакитному папері кольору тьмавого світанку або навіть похмурого, туманного (і, треба розуміти, «буденного») дня, який, ще навіть не розпочавшись, уже починає завершуватися.

Нагадаємо ще раз: «Мости» – виключення. Ані до, ані після цих шести офортів / трьох аркушів Ганна Миронова не створювала нічого подібного. Але був період, коли Київ «промовляв» до неї саме так – суто геометричними, архітектурно-промисловими лініями, формами та об'ємами: монументальними «биками», великими, а іноді грандіозними арками прогонів, ажурністю надмістових конструкцій. Можливо, художниця, байдужа до зайвого, дійсно оцінила стриману красу функціональності? І сталося це саме завдяки щоденному повторенню такої собі «урбаністичної медитації»? Але зазвичай наслідки нескінченного повторення маршруту – не зовсім (зовсім не!) «просвітлення», а дещо інше. Імовірно, таку раптову, дуже коротку, але все одно моторошну, втрату координації в часі та просторі («Де я?») хоч би раз відчував у міському транспорті кожен городянин. Адже простір Міста, особливо Великого міста, особливо Мегаполісу, може бути не лише цікавим, але й підступним.

Так чи інакше, аркуші «Від білого світла до білого світла» (2006) та подібний до нього за задумом «Вхід – Вихід» (2004) побудовано (задумано, здійснено) дещо інакше, хоча мотив «повторення» залишається в них ключовим. Але тепер це повна, можна навіть сказати, гранична художня (і духовна) зосередженість лише на одному (єдиному) архітектурному мотиві (до того ж цілком традиційному!). Такий аскетизм, що в суто побутовому вимірі наводить на думки про ув'язнення або довгу важку хворобу, насправді лише підбурює художницю, позаяк ускладнює її графічне завдання й водночас дозволяє не відволікатися на дрібниці.

«Вхід – Вихід» – це поки що все ж таки окремі твори: 15 аркушів у техніці мецотинто<sup>7</sup>. Безпосередньо «сюжет» – арка, в отворі якої, за бажанням, прочитуються якісь

<sup>7</sup> «Мецо-тинто (від італ. mezzo – середній та tinto – фарбований), “чорна манера” – один із видів глибокого друку, методу створення гравюри на металі.<...> Принциповою відмінністю від інших манер офорту є не створення на дошці заглиблень (штрихів і крапок), а вигладжування світлих місць на пластині, що попередньо піддано зернінню. Зерніння виконується на мідній полірованій пластині, поверхня якої, завдяки спеціальній обробці, стає густозернистою і темною. У місцях, що відповідають світлим частинам малюнків, пластину вискоблюють, потім полірують, створюючи поступові переходи від тіні до “світла” (URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Мецо-тинто>). Мецотинто розглядається в статті відомого вітчизняно-

«тіні» (постаті?), швидко втрачає будь-яке значення та, відверто кажучи, сенс перед авторською творчою пропозицією: друк на папері насправді п'яти, а може здатися, що аж п'ятнадцяти кольорів! Ідея, може, із «Мостів», але результат уже точно зовсім інший! До того ж один – один! – раз гравюру надруковано червоним (ну, і як тут не згадати про «виразний червоний» майбутніх «Геотекстів»? ). До *друкарських можливостей* Ганна Миронова поки демонструє, якщо можна так сказати, *помірне* захоплення, тим більше, що обрана нею техніка вже вимагає чималої технічної віртуозності та наділена власними виразними графічними якостями. Отже, перехід тонів і напівтонів, друк на папері різних кольорів, зіставлення між собою кольорів паперу, єдиний червоний акцент. Якщо ж (все ж таки) до «сюжету»: демонстративно невиразна, «бюрократична», але при цьому абсолютно загадкова назва та знову той самий зловісний червоний, немов спогад про технічне освітлення, що вмикається водночас із сиреною в момент небезпеки. Усі ці підсвідомі натяки привносять у настрої нібито медитативного споглядання неусвідомлене, але безсумнівне відчуття незатишності та неспокою.

А ось побудований за, як може здатися, схожим принципом аркуш «Від білого світла до білого світла» – це насамперед шедевр (тобто «зразок») технічної майстерності, демонстрація *всіх* можливостей офорту та, звісно ж, професіоналізму художника. Обраний для *роботи* архітектурний мотив – реальність: цю арку зі сходами Ганна Миронова побачила в Лаврі. Від себе додамо, що реальність ця – одна з *найнепомітніших* (тим більше в Лаврі!). Утім, *своєрідна спостережливість* щодо архітектури, якщо завгодно – власна архітектурна система цінностей, узагалі притаманна авторці аркуша «Місто. Київ», де, до речі, ця арка також з'являється.

Отже, безіменна та непримітна лаврська арка друкується 24 рази: так, інакше, ще інакше, друк із тисненням або навіть *лише* тиснення, коли вже знайомі, майже *відчуті* глядачем абрис (горизонталі стіни, вигин невисокої арки та дещо *тонші* за структурою закручені сходи всередині) пропонується відчуті ще раз – тепер буквально на дотик (хоча насправді таку щасливу можливість має лише довірений відвідувач художньої майстерні, тоді як глядачам на виставках доведеться «мацати» скло!). У деяких варіантах простір за аркою зникає – залишається лише темрява. Назва офорту може навести на думку про «різні часи однієї доби», але порядок варіантів «білого світла» цю теорію ніяк не підтверджує, радше навпаки. А ось думка про те, що в усіх 24 елементах «використано лише природне світло, без штучних барвників» (на відміну від «Входу – Виходу» з його зловісним червоним акцентом!), здається більш плідною. Отже, відчуття споглядання, не напруженого, але гранично зосередженого. Пригадувати Бодхидхарму, який дев'ять років споглядав стіну в очікуванні просвітлення тут, мабуть, і недоречно, але щось і від цього (тим більше що просвітлення легендарний буддист справді досяг).

Крім того, у творі «Від білого світла до білого світла» виникає ще одна категорія, принципова для ранньої графіки Ганни Миронової – Час. Категорія категорична та грізна. Більше того, ніщо не свідчить про те, що «проблему Часу» мисткиня для себе якось розв'язала (тобто домовилася сама із собою про якесь її рішення).

Цикл «Відлуння минулого дня» (2007) – також про Місто (нібито). Цілі будинки, окремі архітектурні деталі, колони, арки, містки... Київ? Можливо. Неважливо. Не випадково ж створюється враження, що це чотири різні міста із чотирьох різних країн, або поєднання певних деталей реальної (хоч би й київської!) архітектури з

---

го графіка В. Іванова-Ахметова (див.: Іванов-Ахметов В. З історії глибокого друку. *Технологія і техніка друкарства* : збірник наукових праць. 2009. № 4).

авторською фантазією, або просто архітектурна примха за мотивами елементів старовинного ліхтарного стовпа чи пишного декору вікна овальної форми. Утім, роздивитися чи навіть просто більш-менш уважно оглянути не встигаєш. Адже повторення – медитування – просвітлення змінилося у «Відлуннях минулого дня» на хиткість, невизначеність, швидкоплинність та певну загадковість.

Оскільки цикл складається із чотирьох аркушів, цілком природно так чи інакше поєднати «Відлуння» з періодами доби: ранок, день, вечір, ніч, хоча починати відлік саме з ранку необов'язково. Але обрані Ганною Мироною кольори – сіро-блакитний, жовтий, зеленкувато-синій, червоний – не підтверджують жодний із можливих варіантів. «Закільцювати» цикл не вдається – це саме одномоментний фриз, чотири його фрагменти. Адже важливішим – найважливішим – надважливим тепер – відтепер – назавжди (у всякому разі досі) є для мисткині невинний Рух. Поки (уперше) його трактовано як стрімкий потік, який не так руйнує, як підхоплює і несе, а точніше – дуже швидко відносить. А якщо так, то кольорові акценти / коментарі – не лише «елементи колористичного рішення», але й спроби якось зазначити це явище, такі собі «маркери», що дають змогу побачити його наочно. Інакше кажучи, у «Відлунні минулого дня» Час (як тема) майже остаточно увібрав у себе Місто (як сюжет).

Загалом, у ранній графіці Ганни Миронової проблема Часу виникала постійно. Найпершим «доторкненням» до неї був, здається, ще дуже ранній офорт «Венери» (Венера первісна, Венера антична тощо), але «історичний» аспект розробки теми художницю не зацікавив. А ось мотив Спогаду став одним із провідних: «Анна поєднує трави з вітром, а людину з її спогадами» [3]. Отже, триптих «Часопис» (2004), диптих «Листи» (2005), серія «Спогади» (зокрема аркуші «Галя» та «Все без залишку іде», 2006–2009), самостійні аркуші «Перший день року» і «Під небом осені» (обидва – 2006 р.), – досить солідна частка доробку Ганни Миронової періоду «нульових». Деякі із цих творів (як-от «Під небом осені»), щоправда, можна віднести до «вражень / роздумів», такого собі піджанру з великим майбутнім (на сьогодні, утім, радше вже з великим *теперішнім*). Але все інше – це саме спогади, до того ж «авторські» в обох значеннях цього слова: адже вони не просто належать Ганні Мироновій (це природно), але й належать *тільки* їй. «Анна Миронова слухає і чує себе» [12, с. 39].

Насправді, зробивши власні й ширше – родинні спогади (аж до старих сімейних світлин включно) матеріалом для чималої кількості своїх творів, зокрема таких, що складаються з двох або трьох частин, а також для цілої серії, Ганна Миронова ретельно й старанно охороняє їх повну недоторканість. Естампи-спогади виявляються чи принаймні здаються навіть для найдопитливіших глядачів творами цілком «герметичними». Інакше кажучи, їх можна уважно розглядати, аналізувати просту й водночас дещо примхливу композицію, міркувати над обраним кольоровим рішенням, але це все. Якщо тільки сама авторка не захоче розкрити нам таємницю й не пояснить, наприклад, що «Галя» – це її бабуся, яку насправді звали Анною та на честь якої назвали саму художницю.

Зазначимо, присвячені «спогадам» твори розпадаються на дві не завжди чіткі, але, безсумнівно, окремі групи. Наприклад, «Часопис» або «Листи» – це, так би мовити, Пам'ять – загальна та узагальнена. Старі листи та фотографії, використані мисткинею (іноді це справді матеріали з її родинного архіву, іноді – ні), стають радше символом минулого, відправною точкою для нього, а далі глядач «вмикає» вже власні асоціації, «підставляючи» на місце того, що пропонує Ганна Миронова, дитячі й сімейні світлини своїх родичів та самого себе, листи, отримані з фронту, тощо.

Аркуші серії «Спогади» або стилістично близький до них «Перший день року» побудовані дещо інакше. Основою їхньої виразності стала саме гранична інтимність розповіді, яка ведеться виключно натяками та, якщо можна так сказати, окремими графічними фразами. При цьому, як це не парадоксально, у творах обох груп використано іноді одні й ті самі фотографії.

Композиція аркушів «Галя», «Все без залишку іде» або той самий «Перший день року» побудовані досить схоже. Це своєрідні фризи, що створюють враження чи то полиці, чи то довгого підвіконня. «Вікно» такого «підвіконня» є значно меншим за розмірами – воно (досить умовно) виникає в аркуші «Все без залишку іде» як традиційне хатне віконечко із чотирьох скелець. Алюзії з останніми кадрами параджанівських «Тіней забутих предків» позбутися неможливо, але тут у кожну із «четвертинок» «зазирають» не діти, а спогади у вигляді однієї й тієї самої старої світлини із зображенням літнього подружжя. Аналогічний мотив є в іншому аркуші серії «Спогади», але там та сама фотографія виглядає як негатив. А ось світлина із чотирма (насправді двома) дитячими постатями в «Спогадах» дається двічі – звичайно та «догори ногами». Про людей, зображених на світлинах, ми не знаємо та й не дізнаємося нічого: чи їхні долі склалися трагічно? Чи вони прожили довге (і відносно щасливе) життя та пішли назавжди? Якщо ж умовний простір аркуша – не підвіконня, а своєрідна «полиця», то це все одно місце, де зберігають найдорожче – знов-таки спогади, фотографію бабусі та інші фотографії, обличчя на яких вже неможливо роздивитися («Галя»). Чи йдеться тут про предків таких далеких, що нащадок вже не має про них жодного уявлення, чи про предків із ХХ ст., доля яких склалася особливо сумно, чи про ту саму «Галю» та її біографію (адже деякі з порожніх фотографій нібито повторюють її абрис), навряд чи можна відповісти з абсолютною чіткістю та конкретністю. Можливо, художниця мала на увазі все це відразу. Можливо, наше припущення повністю помилкове. Але безсумнівним є те, що суб'єктивність аж до майже герметичності не заважає аркушам «Галя», «Все без залишку іде» та всій серії «Спогади» в цілому бути чи не найбільш проникливими й щемливими творами не лише ранньої графіки Ганни Миронової, але і її творчості загалом.

Ще одна, уже саме «віконна» риса серії «Спогади» – це квіти. Вони присутні в усіх названих аркушах, але сприймаються по-різному. Іноді («Все без залишку іде») це саме кімнатні квіти – перші (буквально) абриси тих, яким Ганна Миронова присвятить під час «великого карантину» елегантний цикл «Проти світла» (2020). Іноді це лише щось подібне до візерунків на фіранці, яка прикриває «полицю» («Галя»). Фактично ж це «варіації на тему», така собі графічна «фуга», де неодноразово (і кожен раз по-різному!) виникають подібні «флористичні» мотиви.

Виходом із простору Часу можна вважати аркуш «Перший день року». З одного боку, він є лише версією друку одного зі «Спогадів». Але просто і вдало досягнуте враження білого зимового світла / білого снігу, загальне відчуття незайманої чистоти та вільного дихання дозволяють згадати про ті самі хайку, порівняння з якими стане для подальших творів Ганни Миронової «спільним місцем». Отже, вихід вимагав зусилля та став швидше проривом, аніж подоланням лабіринту. Не випадково пізніше, у своїх зрілих проектах, мисткиня буде наполегливо переводити свою творчість в іншу, «небезпечнішу», категорію Простору та апелювати до Вічності.

**Висновок.** Естампи Ганни Миронової 2010-х років є не лише виразними й технічно досконалими художніми творами. Унікальні для її творчості за тематикою, вони стали основою та фундаментом для сучасних проектів успішної вітчизняної мисткині.

## Джерела та література

1. Белан І. Легенди та міфи древнього Канева. *Pragmatika. editor\Art\*. 2020. 8 листопада. URL : <https://pragmatika.media/legendy-i-mify-drevnego-kaneva/>.
2. Гаврош О. На зламі зрізів. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 4. С. 82–83.
3. Ганейчук К. Анна Миронова. Простір : проспект виставки. Луцьк, 2018.
4. «Геотексти» Анни Миронової у «ЧервонеЧорне». *Esthete Газета*. 2020. № 8. С. 5.
5. Єфремова В. «Фрагменти» від трьох відомих художників. *Справи сімейні*. 2020. 6 листопада. URL : <https://familytimes.com.ua/mistectvo/fragmenti-vid-trokh-vidomikh-khudozhnikiv>.
6. Золотнюк А Позбуваючись зайвого. *Збруч*. 2020. 17 березня. URL : <https://zbruc.eu/pode/96313>.
7. Золотнюк А. Графічні ландшафти Анни Миронової (інтерв'ю з художницею). *Простір*. 2021. URL : <https://www.prostranstvo.media/uk/grafichni-landshafty-annu-myronovoyi/>.
8. Корсунь Д. Ганна Миронова: «Від білого світла до білого світла». *Музейний провулок*. 2010. № 2 (16). С. 134–139.
9. Ламонова О. «Проти світла» Анни Миронової. *Наука і суспільство*. 2021. № 5–6. С. 63–64.
10. Ламонова О. «Тінь трави». *Наука і суспільство*. 2022. № 9. С. 62–63.
11. Ліміна П. «Між штрихами». Анна Миронова у «Ya Gallery». *Chernozem.info* (інформаційний портал візуальної культури). 2017. 27 липня. URL : <https://chernozem.info/event/mizh-shtrihami-anna-mironova-u-ya-gallery/>.
12. Маричевська О. Інтимна рефлексія Анни Миронової. *Образотворче мистецтво*. 2016. № 3. С. 38–39.
13. Миронова А. «Мій щоденник – мої роботи». *ART UKRAINE*. 2016. 17 лютого. URL : <https://artukraine.com.ua/a/anna-mironova--moy-dnevnik--moi-raboty/#.ZCfzIPZByHs>.
14. Мистецтво на карантині. Щиро. Історії про... Національний центр «Український дім». *Онлайн-проект*. 2020. URL : <https://uadim.in.ua/shyro-istorii-pro/mystectvo>.
15. Мітякіна О. Канівський міф Анни Миронової. *Образотворче мистецтво*. 2021. № 1. С. 80–83.
16. Навроцька З. «Простір» Анни Миронової. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 2. С. 50–51.
17. Рубльовська Р. Погляд знизу. У Voloshyn Gallery проходить виставка Анни Миронової. *nv.ua*. 2017. 4 грудня. URL : <https://life.nv.ua/ukr/art/pogljad-znizu-u-voloshyn-gallery-prohodit-vistavka-anni-mironovoji-2315874.html>.
18. Скляренко Г. «Листя, трави та луки» Анни Миронової. *Chernozem.info* (інформаційний портал візуальної культури). 2018. 26 липня. URL : <https://chernozem.info/journal/180726/>.
19. Струк Д. Тонкие материи Анны Мироновой. *MEGAPOLIS*. 2018. Іюнь (№ 35). С. 66–69.
20. Хомченко М. Анна Миронова: «Все у всесвіті має свій кінець, і все не має кінця» (інтерв'ю з художницею). *Your Art*. 2021. 17 червня. URL : <https://supportyourart.com/conversations/anna-myronova-vse-u-vsiviti-maye-svij-kinecz-i-vse-ne-maye-kinczya/>.

## References

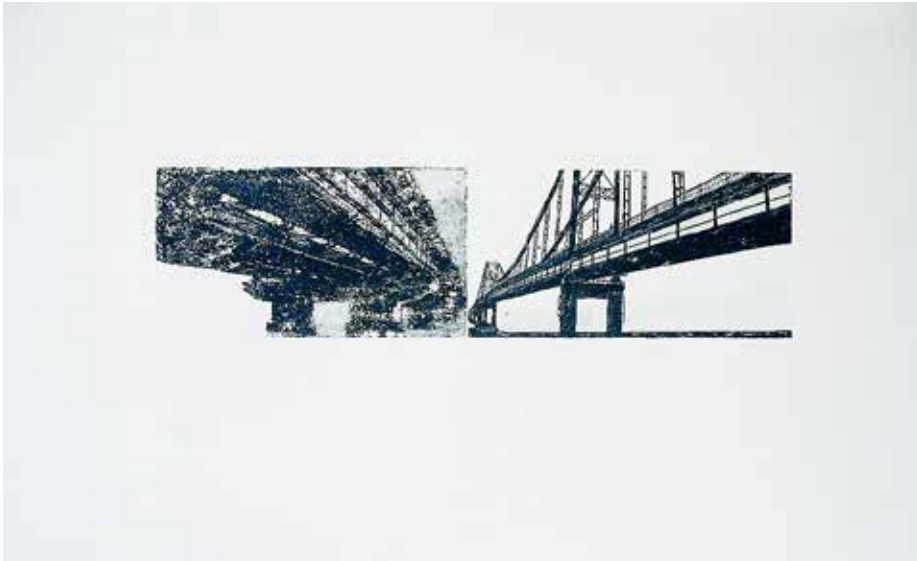
1. BELAN, Iryna. The Legends and Myths of Ancient Kaniv. *Pragmatika*, 2020, November 8 [online]. Available from: <https://pragmatika.media/legendy-i-mify-drevnego-kaneva/> [in Ukrainian].
2. HAVROSH, Oksana. On the Break of Shears. *Fine Arts*, 2019, no. 4, pp. 82–83 [in Ukrainian].
3. HANEICHUK, Kateryna. *Anna Myronova. The Space: Exhibition Prospektus*. Lutsk, 2018 [in Ukrainian].
4. ANON. “Geotexts” of Anna Myronova in “BlackRed”. *Esthete Newspaper*, 2020, no 8, pp. 5 [in Ukrainian].



**Іл. 1. А. Миронова. Вхід – Вихід. 2004 р. Папір, меццо-тинто; авторський друк (у єдиному примірнику)**



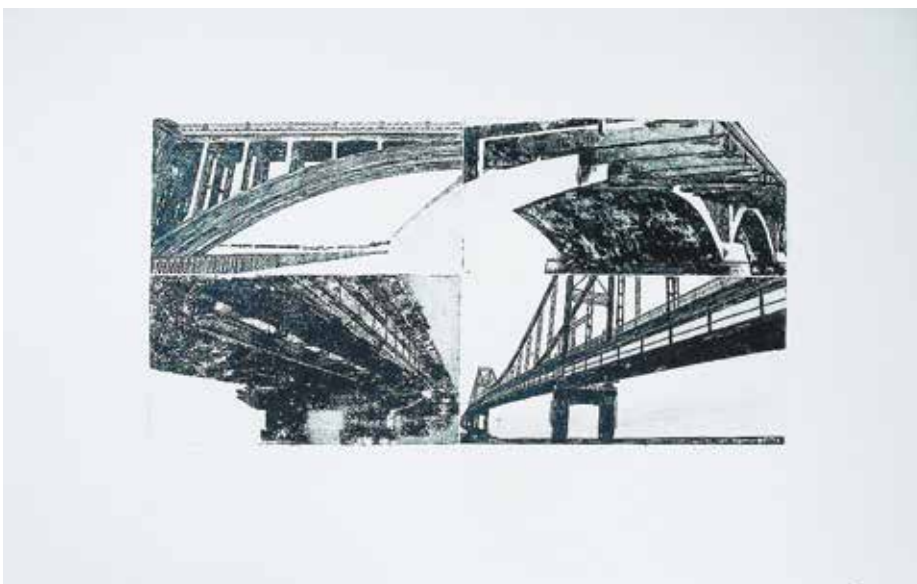
**Іл. 2. А. Миронова. Місто. Київ. 2005 р. Папір, кольоровий офорт; авторський друк**



**Іл. 3. А. Миронова.  
Мости. 2005 р.  
Офорт.  
Кольоровий папір;  
авторський друк**



**Іл. 4. А. Миронова.  
Мости. 2005 р.  
Офорт.  
Кольоровий папір;  
авторський друк**



**Іл. 5. А. Миронова.  
Мости. 2005 р.  
Офорт,  
кольоровий папір;  
авторський друк**

5. YEFREMOVA, Valentyna. "Fragments" from Three Famous Artists. *The Family Matters*, 2020, November 6 [online]. Available from: <https://familytimes.com.ua/mistectvo/fragmenti-vid-trokh-vidomikh-khudozhnikiv> [in Ukrainian].
6. ZOLOTNIUK, Anna. Getting Rid of Superfluous. *Zbruch*, 2020, March 17 [online]. Available from: <https://zbruc.eu/node/96313> [in Ukrainian].
7. ZOLOTNIUK, Anna. The Graphic Landscapes of Anna Myronova (Interview with the Artist). *The Space*, 2021 [online]. Available from: <https://www.prostranstvo.media/uk/grafichni-landshafty-anny-myronovoyi/> [in Ukrainian].
8. KORSUN, Dmytro. Anna Myronova: "From White Light to White Light". *The Museum Lane*, 2010, no. 2 (16), pp. 134–139 [in Ukrainian].
9. LAMONOVA, Oksana. "Against the Light" by Anna Myronova. *Science and Society*, 2021, no. 5–6, pp. 63–64 [in Ukrainian].
10. LAMONOVA, Oksana. "Grass Shadow". *Science and Society*, 2022, no. 9, pp. 62–63 [in Ukrainian].
11. LIMINA, Polina. "Between Strokes". Anna Myronova in "Ya Gallery". *CHERNOZEM*, 2017, July 27 [online]. Available from: <https://chernozem.info/event/mizh-shtrihami-anna-mironova-u-ya-gallery/> [in Ukrainian].
12. MARYCHEVSKA, Oksana. Intimate Reflection of Anna Myronova. *Fine Arts*, 2016, no. 3, pp. 38–39 [in Ukrainian].
13. MYRONOVA, Anna. My Diary is My Works. *ART UKRAINE*, 2016, February 17 [online]. Available from: <https://artukraine.com.ua/a/anna-mironova--moy-dnevnik--moi-raboty/#.ZCfzIPZByHs> [in Ukrainian].
14. ANON. The Quarantined Art. It's Sincerely. Stories about... "Ukrainian House" National Centre. *Online Project*, 2020 [online]. Available from: <https://uadim.in.ua/shyro-istorii-pro/mystectvo> [in Ukrainian].
15. MITIAKINA, Olena. Kaniv Myth of Anna Myronova. *Fine Arts*, 2021, no. 1, pp. 80–83 [in Ukrainian].
16. NAVROTSKA, Zoia. "The Space" by Anna Myronova. *Fine Arts*, 2019, no. 2, pp. 50–51 [in Ukrainian].
17. RUBLIOVSKA, Roksana. The View from Below. There is an Exhibition of Anna Myronova in Voloshyn Gallery. *NV.ua*. 2017, December 4 [online]. Available from: <https://life.nv.ua/ukr/art/pogljad-znizu-u-voloshyn-gallery-prohodit-vistavkaanni-mironovoji-2315874.html> [in Ukrainian].
18. SKLIARENKO, Halyna. "Leafs, Herbs and Meadows" by Anna Myronova. *CHERNOZEM*, 2018, July 26 [online]. Available from: <https://chernozem.info/journal/180726/> [in Ukrainian].
19. STRUK, Dmitri. Delicate Matters of Anna Mironova. *MEGAPOLIS*, 2018, June, no. 35, pp. 66–69 [in Russian].
20. HOMCHENKO, Milena. Anna Myronova: "Everything in the Universe has Its End and Everything has't End". *Your Art*, 2021, June 17 [online]. Available from: <https://supportyourart.com/conversations/anna-myronova-vse-u-vsesviti-mayesvij-kinecz-i-vse-ne-maye-kinczya/> [in Ukrainian].

### **Конфлікт інтересів**

Авторки не мають потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

### **Використання штучного інтелекту**

Не використовувався.

Отримано / Received 20.06.2023

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 30.11.2023 p.



**РЕЦЕНЗІЇ**

**REVIEWS**





### **ШЕРЕМЕТА ІРИНА**

молодша наукова співробітниця відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8484-2026>

### **SHEREMETA IRYNA**

a junior research fellow at Musicology and Ethnomusicology Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8484-2026>

### **Бібліографічний опис:**

Шеремета, І. (2022/2023) [Рецензія] Живе слово. Теорія виразного читання для школи : [посіб. з мистецтва декламації] / Дмитро Ревуцький ; ред.-упоряд., вступ, комент. В. Кузик ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 3-є вид., перероб. і доповн. Київ : ІМФЕ, 2021. 256 с. : порт. ; іл. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 20, 143–144.

Sheremeta, I. (2022/2023) [Review] KUZYK, Valentyna, ed.-compiler. *Dmytro Revutskyi. Living Word. Theory of Recitation for School: [A Manual in the Recitation Art]*. Prefaced and annotated by Valentyna KUZYK. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, the 3rd ed., revised and expanded edition. Kyiv: IASFE, 2021, 256 pp.: portraits; ill. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 20, 143–144.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Уперше «Живе слово» побачило світ ще за життя свого непересічного автора – фольклориста, літературо- й музикознавця Дмитра Ревуцького – далекого 1920 року. Це був час становлення української театральної педагогіки, яка значною мірою жила здобутками інших культур. Ця підручна книжка з мистецтва декламації позначена широким кругозором автора, його знайомством із цілим рядом іноземних джерел. Водночас він чітко виокремлював особливості української фонетики, милозвучності та мовної окремішності. Закладаючи наукові й методичні підвалини сценічного мовлення як навчального предмета, Дмитро Ревуцький справлявся і на вагомий особистий – ораторський та педагогічний – досвід. Його книжка сприяла формуванню художнього смаку учнів, цілком по-сучасному враховуючи індивідуальні особливості дихання та природи голосу кожної людини. Попри ці й інші її цінні риси, цю працю – як і саме ім'я її нещасного автора – надовго було вилучено з української культурної спадщини.

Вісім десятиліть потому, вже у XXI ст., відбулося її перевидання у Львові – за редакцією актора й театрального педагога Богдана Козака. І знову – початки: цього разу незалежної української держави. Щоправда, у сфері сценічної мови вже існували авторитетні, перевірені часом праці, поміж яких – «Виразне слово» Миколи

Баженова (1940) та «Художнє слово на сцені» Романа Черкашина (1989). І все ж наукова та практична цінність «Живого слова» Дмитра Ревуцького не втратилася – навпаки, перевидання швидко стало бібліографічною рідкістю.

На той факт не могла не відгукнутися музикознавиця Валентина Кузик, підготувавши до сторіччя першодруку третю едицію підручника. Упорядниця доповнила видання коментарями й короткими біографічними довідками про письменників, чий твори згадуються на сторінках «Живого слова», переклала російською та англійською мовами універсальний параграф про природу дихання, яким, виявляється, широко послуговуються українські пульмонологи, зби́рала воедино всі тексти про цю книжку – Дмитра й Валер'яна Ревуцьких та Богдана Козака, і написала розгорнуту вступну статтю, у якій різнобічно висвітлила життєпис автора. Біографія вийшла дійсно всеохопною, адже постаті братів Ревуцьких належать до її наскрізних наукових інтересів. Реактуалізацією наукової спадщини Дмитра Ревуцького науковиця займалася віддавна – упорядкувала видання взірцевої фольклористичної праці вченого «Українські думи та пісні історичні» (2001), його лисенкознавчих досліджень у збірці «Микола Лисенко. Повернення першоджерел» (2003).

У пропонованій книжці трапляються поодинокі огріхи літературної та технічної редакції – сучасні музикознавці, немов титани Відродження, часто змушені поєднувати наукову й видавничу працю. Однак стильне художнє оформлення обкладинки, яке здійснила онука упорядниці Уляна Яненко, добірка раритетних фотографій та ілюстрацій, включення репринтних сторінок першодруку – усе це свідчить про не-підробну любов Валентини Кузик до справи всього її життя.

Столітнє «Живе слово» Дмитра Ревуцького якнайповніше відповідає на виклики сьогодення. Адже що́ може бути актуальнішим у час воєнної загрози самому існуванню української держави, ніж звернення до глибинної сили української мови як основи національної ідентичності? І чи не за Слово – дослідництво, єдину доступну йому зброю – автор цієї книжки й поплатився колись власним життям?..

### **Конфлікт інтересів**

Авторка не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цієї статті.

### **Використання штучного інтелекту**

Не використовувався.

Отримано / Received 20.06.2023

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 30.11.2023 р.

**З АРХІВНИХ ДЖЕРЕЛ**  
**FROM THE ARCHIVAL SOURCES**





**Бібліографічний опис:**

Записи народних пісень побутової тематики з Харківщини середини ХХ століття (з Архівних наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України) / упорядкувала Людмила Єфремова. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 2022/2023, 20, 147–158.

YEFREMOVA, Liudmyla, compiler. Recordings of Folk Songs of Everyday Life Themes from Kharkiv Region in the Mid-20th Century (From the Archival Scientific Funds of Manuscripts and Audio-Recordings of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine). *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 2022/2023, 20, 147–158.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

**ЗАПИСИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ПОБУТОВОЇ ТЕМАТИКИ  
З ХАРКІВЩИНИ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ  
(з Архівних наукових фондів рукописів та фонозаписів  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України)**

**Анотація / Abstract**

В архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів (АНФРФ) Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України зберігається величезний обсяг рукописних матеріалів, зібраних співробітниками Інституту, кореспондентами з різних областей України та за її межами. Значну наукову цінність представляють записи народних пісень з мелодіями, зокрема, з території Слобідської України та її осердя – Харківщини – з її неповторним багатоголоссям уповільненого типу.

Серед записувачів переважають співробітники Інституту та його історичних попередників, зокрема Кабінету музичної етнографії ВУАН. Серед них – Климент Квітка, Михайло Гайдай та Володимир Харків. З неопублікованих записів цих фольклористів в АНФРФ зберігаються нотації, здійснені Михайлом Петровичем Гайдаєм. Йдеться про народні пісні, записані від поодиноких співаків з північних районів Харківщини, проте, на жаль, без повних текстів, але з численними розспівами складів підтекстівок, що свідчить про типовий слобідський тип багатоголосся (Ф. 8-3, од. зб. 200, арк. 21, 60).

Мелодії і тексти пісень родинно-побутової тематики фіксував у 1929 році в с. Костів Валківського (нині Богодухівського) району Харківської області (№ 1–3) Володимир Харків. Зауважимо, що записи потрібно було реконструювати з чернеток. Вони мають значну мистецьку та наукову цінність завдяки пильній увазі фольклориста, зокрема, й до діалектних особливостей текстів пісень.

Записи народної лірики та ліро-епіки з території Харківщини знаходимо також в архівах полтавського фольклориста Володимира Щепотьєва (Ф. 6-4, од. зб. 1156, арк. 12 зв.–13, № 14),

колишніх співробітників ІМФЕ О. Стюжки (Ф. 14-5, од. зб. 166, арк. 26 зв., № 8), Р. Верещаги та П. Павлія (Ф. 936, од. зб. 236, арк. 29 [текст], арк. 269 [мел.]).

Найбільшу кількість народних пісень з оригінальним слобідським уповільненим (протяжним) багатоголоссям записали доктор філологічних наук Іван Березовський (тексти) та музикознавець Андрій Омельченко (мелодії), яких ще добре пам'ятає старше покоління співробітників ІМФЕ. У травні 1973 року фольклористи здійснили експедиційний виїзд у населені пункти нинішнього Берестинського району Харківщини. 19 березня вони записали кілька пісень у м. Краснограді (нині м. Берестин) від чоловічого дуету в супроводі бандур (№ 4). 20 березня від гурту жінок с. Берестовенька цього ж району було записано хороводну «Пареньочок» (№ 5).

Наступного дня сеанс звукозапису відбувся в с. Микола-Комишувата. Від гурту жінок було записано низку ліричних пісень уповільненого стилю зі словоперериваннями в тексті та заміною конкатенації на повторення останнього рядка трисегментної строфи (№ 6, № 7). Але найбільше записів було здійснено в останній день експедиції від гурту із с. Лебедівка. Для них притаманне двоголосся уповільненого типу з рясними розспівами складів тексту (№ 8–11), переважно шестисегментна строфіка.

Підсумовуючи, зауважимо, що цінність записів полягає у фіксації стану народної піснетворчості краю середини минулого століття, які представляють унікальний тип уповільненого багатоголосся Слобідщини.

**Ключові слова:** архівні записи, народні пісні побутової тематики, Слобожанщина, протяжне багатоголосся.

A huge amount of manuscript materials collected by the Institute's research fellows and correspondents from various regions of Ukraine and abroad is preserved at the Archival Scientific Funds of Manuscripts and Audio-Recordings of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (ASFMAR IASFE). The recordings of folk songs with melodies, in particular, from the territory of Slobidska Ukraine and its heartland – the Kharkiv region – with its unique slow-type polyphony are of considerable scientific value.

The research fellows of the Institute and its historical predecessors, in particular the Cabinet of Musical Ethnography of All-Ukrainian Academy of Sciences prevail among the recorders. Klyment Kvitka, Mykhailo Haidai and Volodymyr Kharkiv are among them. Notations of Mykhailo Petrovych Haidai have been preserved at the ASFMAR from these unpublished recordings. These are folk songs recorded by individual singers from the northern districts of Kharkiv region, but, unfortunately, without full texts, but with numerous singing of the subtext syllables, which indicates a typical Slobozhanshchyna type of polyphony (Fund 8-3. Unit of Issue 200. Folios 21, 60).

Melodies and lyrics of songs on family and everyday topics have been recorded in 1929 by Volodymyr Kharkiv in the village of Kostiv of Valky (now it is Bohodukhiv) district of Kharkiv region (no. 1–3). It should be noted that the recordings had to be reconstructed from drafts. They have significant artistic and scientific value due to the close attention of the folklorist, in particular, to the dialectal features of the lyrics.

Records of folk lyrics and lyric-epic poetry from the territory of the Kharkiv region are also found in the archives of the Poltava folklorist Volodymyr Shchepotiev (Fund 6-4. Unit of Issue 115b. Folios 12 reverse – 13, no. 14), former research fellows of the IASE O. Stiozhka (Fund 14-5. Unit of Issue 166. Folios 26 reverse, no. 8), R. Vereshchaha and P. Pavlii (Fund 936. Unit of Issue 236. Folios 29 [text]. Folios 269 [melodies]).

The largest number of folk songs with the original Slobozhanshchyna slow (protracted) polyphony have been recorded by the Doctor of Philology Ivan Berezovskyi (texts) and musicologist Andrii Omelchenko (melodies), which are still well remembered by the older generation of IASFE research fellows. In May 1973, folklorists have carried out an expedition to the settlements of the current Berestyn district of the Kharkiv region. On March 19, they have recorded several songs in the city of Krasnohrad (now it is the city of Berestyn) by a male duet accompanied by banduras

(no. 4). On March 20, a round dance song “Pareniochok” (A Little Boy) (no. 5) has been recorded from a women’s group from the village of Berestovenka in the same district.

The next day, a recording session has taken place in the village of Mykolo-Komyshuvata. A series of lyrical songs in a slow style with word breaks in the text and replacing concatenation with the repetition of the last line of a three-segment stanza (no. 6, no. 7) has been recorded from a group of women. But the largest number of recordings has been made on the last day of the expedition from a group from the village of Lebedivka. They are characterized by a two-part slow-paced style with abundant chanting of the text’s syllables (no. 8–11), mostly six-segment stanzas.

Concluding, we’ll note that the value of the recordings lies in recording the state of folk song heritage in the region in the middle of the last century, which represent a unique type of slow polyphony of the Slobozhanshchyna region.

**Keywords:** archival recordings, folk songs of everyday life themes, Slobozhanshchyna, extended polyphony.

### Та ой гаю, мій гаю, та густий, не прогляну

1. Та ой гаю, мій гаю, та густий, не прогляну,  
Та й пустю соколонька, та й уже ж не піймаю.

2. А хоть же я піймаю, та й усе не такого,  
Та й усе не такого, та й не жалібного.

3. Ой там, на пісочку, стоїть три садочки,  
Тонке та високе, на листя широке.

4. А в первім садочку зозуля кувала,  
А й другім садочку соловейко щибече.

5. А й у третім садочку виростало древо  
Тонке та високе, на листя широке.

6. А під тим же деревом стоїть мати з сином,  
Да стоїть, розмовляє, правдочки питає.

Зап. 1929 р. Харків В. у с.Костів Валківського (Богодухівського) р-ну Харківської обл. – Реконструкція з чернетки Л.О.Єфремової. ІМФЕ, ф.6-3, од. зб. 85, арк.25–26, №7,

## Чоловіче, чоловіче, йди курем давати

1. Чо - ло - ві - че, чо - ло - ві - че, йди ку - рем да - ва - ти,  
 а я пі - ду на ба - зар со - ли ку - пу - ва - ти.  
 2. Со - ли не ку - пи - ла 2. Со - ли не ку - пи - ла  
 Вар. 1. Чо - ло - ві - че, чо - ло - ві - че, йди ку - рем да - ва - ти, у!  
 А я пі - ду на ба - зарь со - ли ку - пу - ва - ти.

1. Чоловіче, чоловіче, йди курем давати,  
А я піду на базарь соли купували.
2. Соли не купила, в шинок заблудила,  
Ой Боже ж мій милостивий, шо я й наробила.
3. Діти малі плачут, кури кудкудачут  
Чого ж вони плачут? – Шо їсточки хочут.
4. – Ой тату наш, тату, затопи нам хату,  
Затопи нам хату, навари нам їсти.
5. – Не буду топити, не буду й варити,  
Возьму ціп, піду в тік, буду молотити.
6. Ударив не вдарив, сюди, туди гляну,  
Чужі жінки йдуть з базарю, моєї немає
7. Трошки перегодом іде огородом,  
Шатаєця, метаєця й за коляки хватаєця, чоловіка лає:
8. – Бодай тебе, чоловіче, тай напала трясця,  
Як піду я на базарь, нема мені щастя.
9. Ти думаєш чоловіче, що я напилася,  
А я рада радесенька, що з родом зійшлася

10. Ти думаєш чоловіче, що я дуже п'яна,  
Розпитайся людей, ніде й не лежала.

11. М'ясо загубила, в шинок заблудила,  
Ой Боже ж мій милостивий, що ж я наробила?

*Зап. 1929 р. В. Харків у с. Костів Валківського (Богодухівського) р-ну Харківської обл. від гурту старих жінок, варіант – окремо від одної Настасії Дзюбан, учасниці цього ж гурту, 59 р. – ІМФЕ, ф.6-3, од.зб.85, а. 4; текст, а. 2, №1.*

### Та ой гаю мій, гаю



Та ой га - ю мій, га - ю, та й гус-тий, не про-гля - ну,  
та й пус-тю со - ло - вей - ка, та й у - же ж не пій-ма - ю.

Та ой гаю мій, гаю,  
Та й густий, не прогляну,  
Та й пустю соловейка,  
Та й уже ж не піймаю.

А хоть же я піймаю,  
Та й уже не такого,  
Та й усе не такого,  
Та й не жалібного.

Йа ой там, на пісочку,  
Та й стоїть три садочки,  
Йа у первім садочку  
Та й зозуля кувала.

Йа у первім садочку  
Та й зозуля кувала.  
А й у другім садочку  
Соловейко щечече.

А й у другім садочку  
Соловейко щечече,  
А й третім садочку  
Да виростало древо.

А й у третім садочку  
Да виростало древо  
Та тонке та високе,  
Та на листя широке.

А під тим же дровом  
Стоїть мати з сином,  
Да стоїть, розмовляє,  
Правдочки питає:

– Да скажи, сину, правду,  
Що у світі миліше –  
Йа чи жінка, чи теща,  
Йа чи ненька рідненька?

– Жінка для совіту,  
Й теща для привіту,  
Йа ненька рідненька  
Всьому світу жалібненька.

– Як тобою ходила,  
Білим світом нудила,  
А як стала рождати –  
Та й смертоньки бажати.

А як стала рождати –  
Та й смертоньки бажати:  
Та пошли, Боже, смерть же,  
В покаянію вмерти.

*Зап. 1929 р. Харків В. у с.Костів Валківського (Богодухівського) р-ну Харківської обл. – ІМФЕ, ф.6-3, од.зб.87, арк.14-15.*

## Вилітали орли

Повільно

1. Ви - лі - та - ли о - рли з - за кру - то - ї го - ри,  
ви - лі - та - ли, бу - рко - та - ли, ро - зко... ро - зко - ші шу - ка - ли.

The image shows a musical score for the song 'Вилітали орли'. It consists of two staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo marking 'Повільно' (Ad libitum) is written above the first few notes. The bottom staff is an accompaniment line, also in treble clef, featuring a rhythmic pattern of chords and single notes. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across notes.

1. Вилітали орли  
З-за крутої гори,  
Вилітали, воркотали<sup>1</sup>,  
Розкоші шукали.<sup>2</sup>

2. Скільки не літайте,  
Треба вниз спуститись,  
Ой у полі три доріжки.  
Треба розлучитись.

3. Запрягайте, хлопці,  
Коні воронії  
Та й поїдем доганяти  
Літа молодії.

4. Ой догнали літа мої  
На кленовім мості:  
– Ой верніться, літа мої,  
До мене хоч в гості.

5. – Не вернемось, (2)  
Не будем вертатись,  
Було б тобі, молодому,  
Було б шануватись.

*Зап. 19 травня 1973 р. Березовський І.П. (текст), Омельченко А.Ф. (мел.) у м. Красноград Красноградського (м. Берестин Берестинського) р-ну Харківської обл. від Ключенко Миколи Петровича, 1908 р.н. та Білоконя Сави Федоровича, 1912 р.н. у супроводі бандур. ІМФЕ, ф.14-5, од. зб. 428/І, №2; фонозапис ф.14-10, од.зб.1300–1306.*

<sup>1</sup> Різничитання у тексті та підтекстівці мелодії. (Л.Є.)

<sup>2</sup> Другу половину кожної строфи співають двічі. (Л.Є.)

## Пареньочок, колисочку треба

Помірно

1. - Па - ре - ньо - чек, ко - ли - со - чку тре - ба,  
льо - - - - лі. - Од Ки - є - ва до Ро - сто - ва  
вже ко - ли - со - чка го - то - ва, ді - вчи - но мо - я!

The musical score is written on three staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Помірно' (Moderato). The melody is simple and folk-like. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement. The first line of music corresponds to the first line of lyrics, the second line to the second, and the third line to the third. The score ends with a double bar line and repeat dots.

1. - Пареньочок<sup>3</sup>,  
Колисочку треба,  
Льолі.

- Од Києва до Ростова  
Вже колисочка готова,  
Дівчино моя!

2. - Пареньочок,  
Пелюшину треба,  
Льолі.

- Єсть на тобі фартушина,  
Буде ж тобі пелюшина,  
Дівчино моя!

3. - Пареньочок,  
Повивача треба,  
Льолі.

- Єсть на воли налигачі,  
Будуть тобі повивачі,  
Дівчино моя!

4. - Пареньочок,  
Кум-кумицю треба,  
Льолі.

- Єсть у тебе брат-сестриця,  
Буде тобі кум-кумиця,  
Дівчино моя!

Зап. 20 травня 1973 р. Березовський І.П. (текст), Омельченко А.Ф. (мел.) у с.Берестовеньки Красноградського (Берестинського) р-ну Харківської обл. від гурту жінок. ІМФЕ, ф.14-5, од.зб.428/І, №14; фонозапис ф.14-10, од.зб.1300-1306.

<sup>3</sup> Різничитання у тексті та підтекстівці мелодії. (Л.Є.)

## Ой із-за лісу сонце сяє

Одна Помірно Усі

1. Ой і - з-за лі - су со - нце ся - є, та ко - зак ко - ни -  
ка сі - дла - є, а ді - вчи - на го - рько пла - че.

1. Із-за лісу сонце сяє,  
Та козак коника сідлає,  
А дівчина гірко<sup>4</sup> плаче. (2)

2. А дівчина гірко плаче:  
– Та не бросай мене, козаче,  
Бо я умру за тобою. (?)

3. Бо я умру за тобою  
Та й за твоею красою,  
Молодая дівчинонька. (2)

Зап. 21 травня 1973 р. Березовський І.П. (текст), Омельченко А.Ф. (мел.) у с.Миколо-Комишувата Красноградського (Берестинського) р-ну Харківської обл. від гурту жінок. ІМФЕ, ф.14-5, од.зб.428/І, №23; фонозапис ф.14-10, од.зб.1300–1306.

## Повій, вітре

1. – По-вій, ві - тре, ой да й ві - те - ро - - - чок  
ой з гли-бо...з гли-бо-ко-го я - ру, з гли - бо - ко... з гли - бо - ко - го я - ру.

1. Повій, вітре,  
Ой да вітерочок,  
Та й з глибокого яру. (2)

<sup>4</sup> Різничитання у тексті та підтексті мелодії. (Л.Є.)

2. Прибуди, милий,  
Ой да чорнобривий,  
Та й з далекого краю. (2)

3. – Ой рад би я  
Та ще й повівати,  
Дуже яр... дуже яр глибокий. (2)

4. Ой рад би я  
Та ще й прибувати,  
Дуже край... дуже край далекий. (2)

Зап. 21 травня 1973 р. Березовський І.П. (текст), Омельченко А.Ф. (мел.) у с.Миколо-Комишувата Красноградського (Берестинського) р-ну Харківської обл. від гурту жінок, заспівувала Шальона Феодосія Григорівна, 1926 р.н. ІМФЕ, од.зб.428/І, №18; фонозапис ф.14-10, од.зб. 1300–1306.

### Ой усі зорі та й зайнялися

The musical score is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a tempo marking 'Один Повільно' (Allegretto) and a 2/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. A second tempo marking 'Двоє' (Andante) appears above the second measure, where the time signature changes to 3/4. The melody continues with quarter and eighth notes. Below the staff, the lyrics are written in two lines, with syllables aligned under the corresponding notes. The first line of lyrics is: '1. Ой у - сі зо - рі та й за - йня - ли - ся, а мі - сяць пі -'. The second line is: 'дби - вся. У - сі хло - пці на ву - ли - ці, а ми ро - зі - йшли - ся.'

1. Ой усі зорі та й зайнялися,  
А місяць підбився.  
Усі ж<sup>5</sup> хлопці на вулиці,  
А мій опізнився.<sup>6</sup>

2. Ой опізнився та забарився,  
Ой чи дома немає?  
Десь у полі на роздоллі  
Коня напуває.

3. Ой кінь ірже та води не п'є,  
Він дорожку чує,  
Десь мій милий чорнобривий  
З другою ночує.

4. Ой ночуй, ночуй, та вражий сину,  
Ночуй, обнімайся,

<sup>5</sup> Різничитання у тексті та підтекстівці мелодії. (Л.Є.)

<sup>6</sup> Другу половину кожної строфи співають двічі. (Л.Є.)

А як вийдеш на вулицю,  
То й не вихваляйся.

Зап. 22 травня 1973 р. Березовський І.П. (текст), Омельченко А.Ф. (мел.) у с.Лебедівка Сахновищського (Берестинського) р-ну Харківської обл. від Лєвоценка Віктора Семеновича, 1901 р.н. – ІМФЕ, ф.14-5, од.зб.428/І, №36; фонозапис ф.14-10, од.зб. 1300–1306.

### Ой повій, повій, та вітерочок

Одна Помірно Двос

1. – Ой по-вій, по - вій, та ві - те - ро - чок, ой з гли-бо - ко - го ж я - ру ж,  
при - будь, при - будь, та мій ми - ле - нький, ой з да - ле - ко - го кра - ю.

1. – Ой повій, повій,  
Та вітерочок,  
Ой з глибокого яру,  
Прибудь, прибудь,  
Та мій миленький,  
Ой з далекого краю.

2. – Ой рад би я  
Та повівати,  
Ой дуже яр глибокий,  
Ой рад би я  
Та й прибувати,  
Ой дуже край далекий.

3. Ой до станції  
Та й до станції  
Ой трактова дорога,  
Ой десь поїхав  
Мій миленький,  
Сказав: – Будь здорова!

4. – Ой куди ж їдеш  
Та виїжжаеш,  
Сизокрилий орле?  
Вечір прийде,  
А нічка настане,  
Ой хто ж мене пригорне?

5. – Ой пригортайся  
Та не цурайся  
Ой к другому такому,  
Та не кажи  
Ой тієї правди,  
Що мені самому.

6. – Ой як же мені  
Та не казати,  
Як буде питати?  
Як обніме  
Та ще й поцілує,  
Ой треба розказати.

Зап. 22 травня 1973 р. Березовський І.П. (текст), Омельченко А.Ф. (мел.) у с.Лебедівка Сахновищського (Берестинського) р-ну Харківської обл. від Титової Наталії Миколаївни, 1936 р.н. – ІМФЕ, ф.14-5, од.зб.428/І, №34; фонозапис ф.14-10, од.зб. 1300–1306.

## Ой упав сніжок

Один Повільно Усі

1. Ой у - пав сні - жок та й на о - бні - жок,  
 Ой не по пра - вді, та ко - за - че - нько,  
 та й у - зя - вся во - до ю.  
 та жи - веш з ді - - вчи - но ю.

1. Ой упав сніжок

Та й на обніжок,  
 Та й узявся водою.  
 Ой не по правді  
 Та козаченько,  
 Та живеш з дівчиною.

2. Ой походжено

Та поброджено  
 Та й коло моря кіньками,  
 Ой то ж не кіньми, (2)  
 То журавочка з дітьми.

3. Ой журав криче,  
 Журав криче,  
 А журавочка плаче.  
 Ой не плач, дівко,  
 Он не плач, красна,  
 Бо така ж ти нещасна.

Зап. 22 травня 1973 р. Березовський І.П. (текст), Омельченко А.Ф. (мел.) у с.Лебедівка Сахновисьького (Берестинського) р-ну Харківської обл. від Лєвоценка Віктора Семеновича, 1901 р.н. - ІМФЕ, ф.14-5, од.зб.428/І, №37; фонозапис ф.14-10, од.зб. 1300-1306.

## Ой у полі суха вишня

Один Помірно Двоє

1. Ой у по - лі су - ха ви - шня, там  
 сто - їть ді - - - вка мо - ло - да.

1. Ой у полі суха вишня,  
 Там стоїть дівка молода.

2. Тоді ж вона заміж вийшла  
 Та й зосталася удова.

3. Пішла полем шукать долі  
 Та й до дитяти промовля:

4. - Дитя мое коханеє,  
 Ой звідкіль батька виглядаєть?

5. Якщо з степу – то він вернеться,  
А як з могили – нікогда.

*Зап. 22 травня 1973 р. Березовський І.П. (текст), Омельченко А.Ф. (мел.) у с.Лебедівка Сахновицького (Берестинського) р-ну Харківської обл. від Лєвоценка Віктора Семеновича, 1901 р.н. – ІМФЕ, ф.14-5, од.зб.428/І, №38; фонозапис ф.14-10, од.зб. 1300–1306.*

**Конфлікт інтересів**

Упорядниця не має потенційного конфлікту інтересів, який би міг вплинути на рішення про опублікування цього матеріалу.

**Використання штучного інтелекту**

Не використовувався.

Отримано / Received 20.06.2023

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 30.11.2023 р.

# ЗМІСТ

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ, НАУКОЗНАВЧІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ CULTUROLOGY, SCIENTIFIC PROBLEMS OF ART STUDIES, INTERDISCIPLINARY RESEARCH

- Мартинюк Тетяна.** Науковий центр Юрія Бойка-Блохина:  
роздуми про семіосферу міста Переяслава  
**Martyniuk Tetiana.** Scientific Centre of Yuri Boiko-Blokhyn:  
Reflections on the Semiosphere of the City of Pereiaslav ..... 7
- Шеремета Ірина.** Освітньо-виховні ініціативи Всеукраїнського музичного товариства  
ім. М. Леонтовича (на прикладі Дитячої музичної студії Савелія Футорянського)  
**Sheremeta Iryna.** Educational Initiatives of Mykola Leontovych All-Ukrainian Musical Society  
(Exemplified by Savelii Futorianskiy Children’s Music Studio) ..... 17

## МУЗИКОЗНАВСТВО ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ MUSICOLOGY AND ETHNOMUSICOLOGY

- Горбунова Ірина.** Риси композиторського стилю Івана Карабиця та специфіка їх прояву  
в жанрі «академізованої» естрадної пісні  
**Horbunova Iryna.** Features of Ivan Karabyts’s Composing Style and the Specifics  
of Their Manifestation in the Genre of the “Academicized” Pop Song..... 31
- Єфремова Людмила.** Весільні пісні Харківщини: загальноукраїнські та регіональні особливості  
**Yefremova Liudmyla.** Wedding Songs of the Kharkiv Region:  
All-Ukrainian and Regional Features ..... 57

## СТУДІЇ З АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТА ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ AUDIOVISUAL AND PERFORMING ARTS STUDIES

- Шукіна Юлія.** Навіть у катакомбах – на світовій орбіті.  
Театральний Харків у перший рік повномасштабної війни  
**Shchukina Yuliia.** We are on the World Orbit even been in the Catacombs.  
Theatrical Kharkiv during the First Year of the Full-Scale War ..... 91
- Сікорська Ірина.** «Енеїда» Івана Котляревського: особливості музичного втілення  
(на прикладі опер Ярослава Лопатинського та Миколи Лисенка)  
**Sikorska Iryna.** “Aeneid” by Ivan Kotliarevskiy:  
Peculiarities of the Musical Embodiment (Exemplified by the Operas  
of Yaroslav Lopatynskiy and Mykola Lysenko) ..... 102

## ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО І ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА THEORY AND HISTORY OF FINE, DECORATIVE AND APPLIED ARTS

- Сержант Людмила.** Коростенська порцеляна ХХ століття:  
еволюція стилістики, пошук національного виразу  
**Serzhant Liudmyla.** Korosten Porcelain of the 20th Century:  
The Evolution of Style, Search for the National Expression..... 115

**Ламонова Оксана, Миронова Ганна.** Міста та слогати: рання графіка Ганни Миронової  
**Lamonova Oksana, Myronova Hanna.** Cities and Memories:  
Early Graphics by Anna Myronova ..... 127

## РЕЦЕНЗІЇ REVIEWS

**Шеремета Ірина.** [Рецензія] Живе слово. Теорія виразного читання для школи : [посіб. з мистецтва декламації] / Дмитро Ревуцький ; ред.-упоряд., вступ, комент. В. Кузик ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 3-є вид., перероб. і доповн. Київ : ІМФЕ, 2021. 256 с. : порт. ; іл.  
**Sheremeta Iryna.** [Review] KUZYK, Valentyna, ed.-compiler. *Dmytro Revutskyi. Living Word. Theory of Recitation for School: [A Manual in the Recitation Art]*. Prefaced and annotated by Valentyna KUZYK. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, the 3rd ed., revised and expanded edition. Kyiv: IASFE, 2021, 256 pp.: portraits; ill. .... 143

## З АРХІВНИХ ДЖЕРЕЛ FROM THE ARCHIVAL SOURCES

Записи народних пісень побутової тематики з Харківщини середини ХХ століття  
(з Архівних наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України) / упорядкувала  
Людмила Єфремова  
YEFREMOVA, Liudmyla, compiler. Recordings of Folk Songs of Everyday Life Themes  
from Kharkiv Region in the Mid-20th Century (From the Archival Scientific Funds  
of Manuscripts and Audio-Recordings of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics  
and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine) ..... 147

## **Вимоги до статей, що подаються в збірник наукових праць «Українське мистецтвознавство»**

### **Оформлення**

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (підтекстування під малюнками, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5, без переносів.

Розміри полів: ліве – 30 мм; праве – 15 мм; верхнє – 20 мм; нижнє – 20 мм. Сторінки мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Загальний обсяг статті: 0,5-2 др. арк.

Ілюстративні матеріали (світлини, малюнки тощо) мають бути подані окремими файлами у форматі .jpg / .jpeg або .tif / .tiff роздільною здатністю не менше ніж 300 dpi; нотні зразки – у форматі tiff. Підписи до ілюстрацій подають в основному файлі після тексту статті. Автор статті має отримати та надати редколегії щорічника письмовий дозвіл на опублікування тих ілюстрацій, що не містяться у відкритому доступі.

### **До статті додаються:**

- інформація про автора / авторів українською та англійською мовами: прізвище та ім'я (повністю); науковий ступінь та вчене звання (якщо є); посада, місце роботи; місто, країна; телефон; електронна адреса; ORCID ID;
- розгорнуті, ідентичні за змістом анотації українською та англійською мовами, обсягом не менше ніж 1800 знаків кожна;
- ключові слова українською та англійською мовами;
- список «Джерела та література», оформлений, згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015 та ДСТУ 3582:2013. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 «Бібліографічний запис, бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання». В опис джерела необхідно вносити всіх авторів. У разі наявності в джерелах ідентифікатора DOI його слід зазначити.
- список «References» подавати окремим блоком після основного списку «Джерела та література». У ньому мають бути представлені всі джерела з основного списку (незалежно від мови оригіналу) у тій самій послідовності. Кириличні джерела подаються в перекладі англійською мовою, джерела латинкою дублюються зі списку «Джерела та література». Джерела англійською мовою в обох списках мають бути описані за міжнародними правилами.
- індекс УДК;
- письмове свідчення автора про те, що стаття не містить плагіату (у т. ч. самоплагіату) та не опублікована або не подана до друку в інші видання.

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису.

Відповідальність за зміст статті, достовірність поданої в ній інформації, цитат, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви навчальних закладів, установ тощо) несе / несуть автор / автори.

Кінцевий термін подання статей – 1 червня.

Рукописи, які не відповідають вимогам до статей, не реєструються й не допускаються до подальшого опрацювання.

Наукове видання

**Українське мистецтвознавство:**  
матеріали, дослідження, рецензії

Випуск 20, 2022/2023

Випускова редакторка: *Олена Щербак*

Редакторка-координаторка: *Ірина Сквирська*

Редакторки: *Надія Ващенко, Людмила Тарасенко*

Редактори англomовних текстів: *Олексій Дедуш, Олена Калач,  
Василь Стішов*

Операторка: *Ірина Матвеева*

Комп'ютерна верстка: *Людмила Настенко*

Технічне забезпечення: *Олександр Головка, Володимир Осадко,  
Наталія Цибенко*

Підписано до друку 12.12.2023. Формат 60×84<sup>1/8</sup>  
Гарнітура Kudriashov Cyt. Ум. друк. арк. 27,0  
Обл. вид. арк. 27,82

Наклад 50 прим.

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

Адреса редакції: 01001 Київ-1, вул. Грушевського, 4  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до державного реєстру видавців,  
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції  
Серія ДК № 1831 від 07.06.2004