



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

<https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22>

UKRAINIAN ART STUDIES: *Materials, Investigations, Reviews*

Collected Scientific Works

Issue 22

KIYV 2025

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

<https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22>

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

Збірник наукових праць

Випуск 22

КИЇВ 2025

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. Rylskyi 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 № 9 від 2 жовтня 2025 р.)*

*Recommended for publication by the Scientific Council of M. Rylskyi Institute of Art Studies,
Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine
(protocol No. 9 dated October 2, 2025)*

Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць.
Вип. 22 / [голов. ред. О. Немкович] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2025.
202 с.

Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews. Collected Scientific Works.
Iss.22 / [ed.-in-chief O. Nemkovych] ; NAS of Ukraine, M. Rylskyi IASFE. Kyiv, 2025. 202 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

<http://nte.etnolog.org.ua>

<http://nte.etnolog.org.ua>

Ідентифікатор медіа в Реєстрі суб'єктів у сфері медіа-реєстрантів R30-06739 від 04.12.2025
№ 1160

Media identifier in the Register of Entities in the Field of Media Registrants R30-06739 of 04.12.2025
no. 1160

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025

© M. Rylskyi IASFE of the NAS of Ukraine, 2025

© Автори статей, 2025

© Authors of Papers, 2025

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

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



УДК 791.292.2Коз:821.161.2](477)"19"

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.007>

РУДА ТЕТЯНА

докторка філологічних наук, провідна наукова співробітниця відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9055-9056>

RUDA TETIANA

a Doctor of Philology, a chief research fellow at the Screen, Stage Arts and Culturology 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/0000-0002-9055-9056>

Бібліографічний опис:

Руда, Т. (2025) Українські літературознавці в документальних фільмах і «кінематографічних монографіях» професора Ігоря Козлика. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 7–14.

Ruda, T. (2025) Ukrainian Literary Critics in the Documentaries and "Cinematic Monographs" by Professor Ihor Kozlyk. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 7–14.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

УКРАЇНСЬКІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІ В ДОКУМЕНТАЛЬНИХ ФІЛЬМАХ І «КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ МОНОГРАФІЯХ» ПРОФЕСОРА ІГОРЯ КОЗЛИКА

Анотація / Abstract

У статті розглядаються документально-біографічні фільми і так звані кінематографічні монографії Ігоря Володимировича Козлика, присвячені відомим літературознавцям-учителям і друзям автора, з якими він спілкувався і співпрацював протягом десятиліть. Це кінострічки «Марк Теплинский – учитель, ученый, человек» (2012), її продовження – «Марк Теплинский и Владимир Матвишин» (2013), а також «Академік Дмитро Наливайко» (2016), «Наталія Ростиславівна Кавецька-Мазепа» (2021). На основі текстових рядів цих фільмів створені монографії: «Марк Теплинский: "Делай, как должно..." Исповедь Глазами Другого» (2021, тут використано дві перші стрічки), «Академік Дмитро Наливайко. Сповідь на тлі поглядів ззовні» (2024), «Наталія Ростиславівна Кавецька-Мазепа» (2024). І. Козлик – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури і компаративістики Прикарпатського університету ім. В. Стефаника (ПНУ). Автор праць із теорії та історії літератури та компаративістики. Не будучи професійним кінематографістом, він одночасно став сценаристом, режисером, оператором, монтажником своїх фільмів. Їх герої – Марко Веніамінович Теплінський –

професор, завідувач кафедри ПНУ (яку пізніше очолив І. Козлик), автор праць з історії літератури і педагогіки; Дмитро Сергійович Наливайко – фундатор літературної компаративістики в Україні, завідувач відділу в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, визначний фахівець з історії західноєвропейських літератур, проблем романтизму, компаративістики як основної сфери його діяльності; Наталія Ростиславівна Кавецька-Мазепа, співробітниця цього ж інституту, дослідниця поезії XIX–XX ст., міжнаціональних літературних взаємин.

У своїх фільмах і книжках І. Козлик простежує життєвий і творчий шлях цих непересічних особистостей, використовуючи свої інтерв'ю з ними, а також свідчення їхніх родичів і колег, серед яких авторитетні філологи (М. Жулинський, М. Сулима, П. Михед, В. Скуратівський, О. Гловач та ін.), відомі поети (Д. Павличко, І. Драч). Автор щедро ілюструє свої фільми і книжки архівними матеріалами (відео, світлини, документи). Фільми й монографії взаємно доповнюють одне одного, створюючи живі й багатогранні образи талановитих учених, що зробили цінний внесок в історію української науки.

Ключові слова: документально-біографічний фільм, «кінематографічна монографія», І. Козлик, М. Теплінський, Д. Наливайко, Н. Кавецька-Мазепа.

The article considers documentary biographical films and so-called cinematic monographs by Ihor Kozlyk, dedicated to well-known literary scholars, teachers and friends of the author, with whom he communicated and collaborated for decades. These include the film Mark Teplinsky – Teacher, Scholar, Man (2012), its sequel Mark Teplinsky and Vladimir Matviishin (2013), as well as Academician Dmytro Nalyvaiko (2016), Natalia Kavetska-Mazepa (2021). The text series of these films formed the basis for the monographs Mark Teplinsky: 'Do as you should...' Confession through the Eyes of Another (2021, based on the first two films), 'Academician Dmytro Nalyvaiko. Confession Against the Backdrop of Outside Views' (2024), 'Natalia Kavetska-Mazepa' (2024). I. Kozlyk is a Doctor of Philology, professor, and head of the Department of Foreign Literature and Comparative Studies at the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (PNU). He is the author of works on the theory and history of literature and comparative studies. Although not a professional filmmaker, he became a screenwriter, director, cinematographer and editor of his own films. Their heroes are Mark Teplinsky, professor, head of the department at PNU (later headed by I. Kozlyk), author of works on the history of literature and pedagogy; Dmytro Nalyvaiko, founder of comparative literature in Ukraine, head of the department at the Taras Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, a prominent specialist in the history of Western European literature, the problems of Romanticism, and comparative literature as his main field of activity; Natalia Kavetska-Mazepa, an employee of the same institute, researcher of 19th–20th century poetry and international literary relations.

In his films and books, I. Kozlyk traces the life and creative path of these extraordinary personalities, using his interviews with them, as well as the testimonies of their relatives and colleagues, including authoritative fellow philologists (M. Zhulynsky, M. Sulyma, P. Mykhed, V. Skurativsky, O. Hlotov and others), well-known poets (D. Pavlychko, I. Drach). The author generously illustrates his films and books with archival materials (videos, photographs, documents). The films and monographs complement each other, creating vivid and multifaceted images of talented scholars who have made a valuable contribution to the history of Ukrainian science.

Keywords: documentary biographical film, 'cinematic monograph', I. Kozlyk, M. Teplinsky, D. Nalyvaiko, N. Kavetska-Mazepa.

Вступ. Мета дослідження – охарактеризувати документально-біографічні фільми й «кінематографічні монографії» Ігоря Володимировича Козлика про відомих українських літературознавців – Марка Веніаміновича Теплінського, Дмитра Сергійовича Наливайка та Наталію Ростиславівну Кавецьку-Мазепу.

Об'єктом дослідження є документально-біографічні кінематографічні та монографічні роботи І. В. Козлика, присвячені названим вище вітчизняним філологам.

Предметом є специфічні особливості цих фільмів і книжок, роль таких документальних творів у висвітленні діяльності українських науковців у період із середини ХХ – перших двох десятиліть ХІХ ст.

Для досягнення мети дослідження поставлено такі **завдання**:

- розглянути документально-біографічні фільми і книжки І. Козлика про українських літературознавців;
- визначити жанрові особливості цих творів і риси індивідуального стилю їх автора;
- показати внесок І. Козлика у відтворення суспільної та наукової атмосфери, у якій відбувалася діяльність українських гуманітаріїв старшого покоління.

Матеріали дослідження – фільми та монографії І. Козлика, присвячені життю й науковій творчості М. Теплінського, Д. Наливайка та Н. Кавецької-Мазеви.

Теоретична та методична база: аналітичний і порівняльний методи – у розгляді документальних творів І. Козлика і зіставленні специфічних особливостей кінематографа й наукової літератури у створенні образів талановитих вітчизняних науковців.

Актуальність дослідження пов'язана зі зростанням суспільного інтересу до історії вітчизняної культури, зокрема до життя й наукової спадщини авторитетних учених, що працювали в умовах тоталітарного минулого і в пострадянський період.

Виклад основного матеріалу. Представникам вітчизняного літературознавства в документальному кінематографі досі не дуже щастило. Створюючи фільми про діячів науки, кіномитців найчастіше обирали медиків (О. Богомолець, М. Амосов, С. Комісаренко, І. Черненко та ін.), видатних фахівців у галузі технічних наук, математики, кібернетики (Б. Патон, В. Глушков та ін.). Знайомлячи глядацько-читацьку аудиторію з відомими літературознавцями, І. Козлик певною мірою заповнює цю прогалину, зберігає пам'ять про цих непересічних особистостях.

Він – не фахівець-кінематографіст, він – аматор, який зі стрічки до стрічки вдосконалював свою майстерність, виступаючи одночасно як сценарист, режисер, оператор, монтажник, журналіст (значну частину текстів займають його інтерв'ю з героями фільмів і людьми, з якими ці герої співробітничали, товаришували, були в родинних стосунках). І. Козлик – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури і компаративістики Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Йому належать дослідження з теорії літератури («Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми літературознавства», 2007), з історії світової літератури, з компаративістики (українсько-польські суспільно-літературні взаємини), навчальні посібники, книжки поетичних перекладів («Інтерпретації», 1, 2). З початку 2010-х створює чотири фільми про українських літературознавців – своїх колег і учителів: М. Теплінського, В. Матвіїшина, Д. Наливайка та Н. Мазеву. Робить це на чистому ентузіазмі, переважно за власний кошт. У роботі над фільмами про Теплінського і Матвіїшина І. Козлику допомагав співробітник Прикарпатського університету О. Ольховський, який був головним оператором. У книзі автор згадує про цю людину з великою вдячністю. «І робив Олег свою операторську роботу абсолютно безоплатно, не вимагаючи жодної матеріальної або якоїсь іншої винагороди» [2, с. 151].

Перший із фільмів – «Марк Теплинский – учитель, ученый, человек» (2012) знято ще за життя митця. М. Теплінський (1924–2012) – відомий літературознавець, доктор філологічних наук, почесний професор Прикарпатського національного універси-

тету. Протягом 42 років завідував кафедрою світової літератури в ПНУ. Писав праці з історії літератури (зокрема, дослідження творчості В. Стефаника, І. Франка, інших письменників), з педагогіки, а також підручники й посібники для загальноосвітньої школи. М. Теплінський – перший доктор наук у згаданому виші, мав багатьох учнів, серед яких і І. Козлик.

Біографія його – життєва і творча – у фільмі подана в хронологічному порядку. Розповіді самого вченого, його колег і учнів, документи, фотографії знайомлять глядачів із цією непересічною людиною, життєвий шлях якої був непростим, подекуди навіть драматичним. «Я сирота Голодомора», – говорив Марко Веніамінович у своїх спогадах. Працюючи в Южно-Сахалінську, він втратив посаду завідувача кафедри і змушений був «тікати» із цього міста, бо з'ясувалося, що його аспіранти читали забороненого тоді Солженіцина. З теплотою і вдячністю малює живий образ свого вчителя автор фільму. Особливо це відчувається в заключному, символічному, епізоді – Марко Веніамінович повільно йде вулицею, поступово віддаляючись від камери і глядачів (стрічка знята в рік його смерті). Фільм «Глазами Другого: Марк Теплинский и Владимир Матвишин» (2013) – це продовження оповіді про Теплінського, а також про його однодумця, молодшого колегу Володимира Григоровича Матвіїшина (1935–2012), професора-мовознавця, який очолив кафедру після смерті Марка Веніаміновича (на жаль, зовсім ненадовго).

Значна частина стрічки – це спогади людей, що працювали поруч з Теплінським, спілкувалися з ним за різних обставин, були його студентами або аспірантами. Після «Сповіді» самого професора автор фільму показує вченого і людину – М. Теплінського – очима Іншого; серед цих «інших» – авторитетні українські філологи О. Кеба, В. Казарін, О. Устенко, Л. Дербеньова, С. Абрамович та ін.

У 2016 році І. Козлик завершив роботу над фільмом «Академік Дмитро Наливайко» про всесвітньо відомого літературознавця, лауреата премії ім. Тараса Шевченка (1998), людину-легенду, фундатора літературної компаративістики в Україні. Дмитро Сергійович Наливайко (1929–2023) – автор праць з історії західноєвропейських літератур (зокрема літературних портретів «Віктор Гюго», «Оноре Бальзак»), літератури Відродження, проблем романтизму. Його двотомна монографія «Искусство: направления, течения, стили» (1981, 1985) стала настільною книгою для філологів, мистецтвознавців, культурологів. Головна ж сфера його наукових інтересів – компаративістика (праці «Спільність і своєрідність», 1988; «Літературна теорія і компаративістика», 2006; «Компаративістика й історія літератури», 2007 тощо). Дмитро Сергійович наполягав на вивченні української культури в міжнародному контексті, обстоював необхідність урахування не лише літературних зв'язків і впливів, а й взаємодії літератури з іншими видами мистецтва. Наливайко очолював відділ компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ, ініціював підготовку колективних монографій та збірників з питань порівняльного літературознавства.

Фільм розпочинається зворушливо ліричним епізодом. Зима, сніг, новобудови на лівому березі замерзлого Дніпра. Це – Березняки, де жив Дмитро Сергійович. Немолодий худорлявий чоловік у теплому шкіряному пальто і хутряній шапці неквапливо прогулюється набережною і задумливо дивиться на протилежний берег, де в передвечірній імлі тьмяно виблискують бані Києво-Печерської лаври. Цей фільм композиційно стрункіший, ніж стрічки про Марка Веніаміновича Теплінського. Розповідь про Наливайка побудована в «зворотному» порядку: від часу зйомки – до дитячих років, свідчень про батьків, до періоду навчання і етапів наукової та викла-

дацької діяльності. І. Козлик досліджує умови, у яких формувалися світогляд і переконання вченого, любов до вітчизни та її культури (IV частина названа «Українство»). Він періодично надає слово самому Наливайку, записавши майже сім годин інтерв'ю зі своїм героєм й увібравши найцікавіші уривки – де Дмитро Сергійович викладає ідеї своїх досліджень, свої плани або згадує деякі події свого життя.

Ігор Володимирович надає слово і людям, що навчалися в Д. Наливайка, співпрацювали або товаришували з ним (В. Моренець, В. Скуратівський, Д. Павличко, І. Драч та ін.).

Автор фільму вдало поєднує розповідь про науковий шлях Д. Наливайка з епізодами його особистого життя. Ось академік і його дружина сидять у глибоких кріслах біля журнального столика; в інтер'єрі переважають заставлені книжками полиці, у руках у Дмитра Сергійовича – розгорнута книжка. Такий собі подвійний родинний портрет.

Одна з частин фільму присвячена викладацькій діяльності Д. Наливайка. Певний час він учителював у сільській школі, пізніше викладав у Ніжинському педінституті, Київському державному університеті ім. Т. Г. Шевченка, Києво-Могилянській академії. Колишні учні, з якими спілкувався І. Козлик, говорять про нього з повагою і вдячністю. Згадується участь Дмитра Сергійовича в організації літературних вечорів у Ніжинському педінституті (у 60-х рр.), на яких виступали поети-шістдесятники (І. Драч та ін.), що викликало жорсткі нападки з боку партійного керівництва. З 1993 року Наливайко працював у Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ головним науковим співробітником, а з 2002 року – завідувачем відділу компаративістики.

Передостання (III) частина стрічки – це розповідь про навчання Д. Наливайка в Сумському педінституті, потім – в аспірантурі.

І. Козлик здійснив величезну роботу, віднайшовши у державних і приватних архівах документи, фотографії, кадри кінодокументалістики, пов'язані з діяльністю Дмитра Сергійовича та його оточенням. Узяв інтерв'ю у десятків людей (учених, письменників, колишніх студентів), що знали Наливайка в різні періоди його життя. На екрані з'являються і фотографії, і обкладинки книжок академіка та журналів, у яких друкувалися його статті.

Наступний фільм – «Наталія Ростиславівна Кавецька-Мазепа» (2021) – висвітлює життя й науковий шлях авторитетної літературознавиці, докторки філологічних наук, провідної наукової співробітниці Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Стрічка створена на основі архівних матеріалів, спогадів колег, друзів та рідних Наталії Ростиславівни (1930–2019) вже після її смерті. Батько героїні – Ростислав Євгенович Кавецький (1899–1978), патофізіолог-онколог, академік АН УРСР, був організатором і першим директором Інституту проблем онкології (нині – Інститут експериментальної патології і радіобіології НАНУ, якому присвоєне ім'я Р. Є. Кавецького). Чоловік Н. Мазепа – Віктор Іванович Мазепа, доктор філософських наук – був відомим українським філософом.

Наталія Ростиславівна досліджувала поезію XIX–XX ст., міжнаціональні літературні взаємини. Їй належать монографії «Поезія думки» (1968), «У поетичному пошуку» (1977), «Вірші і проза поета» (1980) та ін., упорядкування й коментування 28-го тому 50-томного «Зібрання творів» І. Франка (1980). Н. Мазепа брала участь у створенні шкільних підручників («Аріаднина нитка», 1994 та ін.), читанок для молодших класів. Написала книгу спогадів «Про мого батька Р. Є. Кавецького і близь-

ких йому людях» (2006), що вийшла в серії «Пам'ятки видатних онкологів України». На пошану пам'яті Наталії Ростиславівни у 2021 році вийшов друком збірник наукових праць «Животворне світло слова». Саме цього року з'являється і фільм І. Козлика.

Початок його створює лірично-сумовитий настрій: автор веде глядача київськими вулицями, зупиняється біля будинків, у яких жила колись родина Кавецьких, а потім – Наталія Ростиславівна. У фільмі багато уваги приділяється родині Н. Мазепи, її взаєминам із батьками, родичами, друзями. Автор фільму надає слово колегам і близьким героїні, серед яких відомі літературознавці (Е. Соловей, М. Сулима, Л. Генералюк, Л. Олендер, О. Глотов та ін.), директор Інституту ім. Р. Є. Кавецького В. Чехун, її родичка Галина Новікова. З їхніх оповідей перед глядачами постає портрет цієї мудрої, чуйної до людей жінки й талановитої дослідниці. І. Козлик, який протягом багатьох років знав і глибоко поважав свою героїню, згадує: «Наталія Ростиславівна виховувала самою своєю добротою. Для неї неприйнятно було сказати погано про людину».

У процесі роботи над фільмами їх автор, відчутно вдосконалюючи свою майстерність, виробив власну стилістику: уривки інтерв'ю з героями змінюються розповідями інших осіб; у текст уміло вмонтовується наочний матеріал – світлини, документи тощо; ліричні епізоди поєднуються із сухуватим викладом фактів і подій. Щоправда, іноді він дещо затягує кінооповідь; можливо, доцільно було б поділити твори на 2–3 серії.

До якого жанру належать фільми Ігоря Володимировича? Напевно, їх слід означити як документально-біографічні: автор охоплює весь життєвий шлях героя, основними віхами якого є дитинство, роки навчання, наукові пошуки та досягнення. Закономірно, що І. Козлик показує це з глибоким знанням справи, оскільки фільми знімав не фахівець-кінематографіст, а вчений-колега і однодумець.

Інтереси Ігоря Володимировича-кінематографіста не обмежуються діяльністю науковців-філологів. У його доробку – стрічка про Петра Івановича Мельника, доктора технічних наук («Залишатися людиною, або не дати вмерти пам'яті»).

Він написав низку статей про українських медиків, а в 2023 році завершив 8-серійний фільм «Професія – лікар», який став основою для однойменної монографії (2024).

На основі текстових рядів фільмів про літературознавців Ігор Володимирович створив книги, названі ним «кінематографічними монографіями»: «Марк Теплинський: “Делать как должно...” Исповедь Глазами Другого» (2021), «Академік Дмитро Наливайко. Сповідь на тлі поглядів ззовні» (2024), «Наталія Ростиславівна Мазепа» (2024). У передмові до останньої книжки автор пише, що ця монографія, «...у порівнянні з фільмом, на основі якого вона зроблена, доповнена новими фото-і текстовими матеріалами, закономірно відсутніми у кінострічці та неминуче потрібними у книжковому форматі» [3, с. 7]. А у вступі до монографії, присвяченої Д. С. Наливайку, зауважує: «Фільм і книга – це, звісно, різні жанри, тобто різна гра. Тому вони не тільки не дублюють, а й не відмінюють права на існування одне одного, і, володіючи своєрідністю, перебувають у стосунках взаємодоповнюваності» [1, с. 7].

Ігор Володимирович у кожній із книжок додає нові дані й уточнює вже представлені у фільмі. Наприклад, вихід монографії «Академік Дмитро Наливайко» відбувся через сім років після появи стрічки; книжка про Марка Теплінського побачила світ аж через дев'ять років після завершення фільму. За цей час з'явилися нові

публікації, присвячені пам'яті цих учених, були знайдені нові світлини й архівні документи. І. Козлик невтомно та послідовно збирав дані про людей, пов'язаних із героями його документальних творів, установлював імена й прізвища зафіксованих на світлинах осіб.

А світлин і документів у його книжках дуже багато, і це фото не лише головного героя та його близьких і колег в різні періоди, а й установ, з якими зв'язана його діяльність, обкладинок його праць тощо. Серед документів у монографії про Д. Наливайка представлена навіть копія шкільного журналу часів його праці в школі. У житті ушлякованого академіка були драматичні епізоди. Раніше згадувалося про зустріч членів Спілки письменників УРСР зі студентами Ніжинського педінституту 12 грудня 1968 року, що викликала обурення партійного керівництва області та звинувачення її учасників у «націоналізмі» та «антирадянщині». Автор книжки навіс повний текст «Доповідної записки» першого секретаря Чернігівського обкому КПУ з гострим осудом присутніх на цьому заході літераторів [1, с. 78–83].

Д. Наливайко згадує про «складнощі», які були в нього в Ніжині: «Неділько [тоді завідувач кафедри українського літератури Ніжинського педінституту. – Т. Р.] якось заявив, що всі, хто виступають проти офіційної лінії партії і т. п. – негідники. Це було настільки нестерпно слухати (адже я був абсолютно протилежної думки, що такі люди якраз найкращі, найдостойніші), що я просто не міг промовчати. І я сказав, що, на мою думку, негідник той, хто так заявляє про цих людей» [1, с. 83].

Один з підрозділів III частини книжки про Наливайка має назву «Рух до докторської дисертації». З розповідей самого Дмитра Сергійовича та його колег (М. Жулинського, В. Скуратівського та ін.) складається історія підготовки й захисту докторської роботи й тих серйозних труднощів, з якими вченому довелося зіштовхнутися. У монографії, присвяченій Н. Кавецькій-Мазепі, автор наводить слова героїні про Наливайка: «Знаєте, чому Наливайка у нас читають усі? Тому що він показав нам нашу українську літературу у всесвіті, а до того вона була для нас ніби сама по собі. Це і називається компаративістика. Але попри все Дмитро Сергійович – це ще просто хороша і добра людина» [3, с. 70].

У монографіях Ігоря Володимировича міститься значна кількість посторінкових приміток, часто досить розлогих. Фактично всі згадки про події, видання, установи і, звичайно, людей (від, наприклад, академіків Р. Кавецького, О. Богомольця і О. Білецького до одіозного секретаря ЦК КПУ В. Маланчука) супроводжуються коментарями, що сприяють створенню цілісного уявлення про культурне й наукове життя в Україні другої половини XX – початку XXI ст.

Документальні фільми і створені на їх основах монографії відрізняються за специфікою викладу матеріалу, засобів створення образів, сприйняття глядацькою або читацькою аудиторією. Кінострічки представляють живі обличчя головних і другорядних персонажів, передають їхні голоси, рухи, емоційні реакції. Натомість книжка здатна вмістити набагато більше архівних і довідкових матеріалів щодо подробиць життя та діяльності героїв.

Висновки. Документально-біографічні фільми й «кінематографічні монографії» І. Козлика знайомлять глядачів і читачів з діяльністю і науковою спадщиною авторитетних українських учених-літературознавців М. Теплінського, Д. Наливайка та Н. Кавецької-Мазепи.

Ці непересічні особистості прожили довге та плідне життя, не раз долаючи труднощі, з якими доводилося стикатися інтелігентам радянської епохи, чиї дослідниць-

кі інтереси й наукові концепції подекуди не відповідали тогочасним ідеологічним умовам.

Фільми й основані на їх текстових рядах книжки вдало доповнюють одне одного, створюючи всебічні й повнокровні образи їхніх героїв.

Зважаючи на те, що сьогодні, в умовах жорстокої війни, зростає інтерес до давнього й недавнього минулого вітчизняної культури, можна стверджувати: документальні твори І. Козлика є внеском у відтворення цілісної картини культурного (зокрема наукового) життя України другої половини XX – перших десятиліть XIX ст.

Джерела та література

1. Академік Дмитро Наливайко. Сповідь на тлі поглядів ззовні / [авт.-упоряд. І. Козлик] ; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2024. 207 с. : фот.

2. Марк Теплинский: «Делать как должно...». Исповедь Глазами Другого / [авт.-сост. и ред. И. В. Козлик] ; предисл., коммент., прим. и послесл. И. В. Козлика. Ивано-Франковск : Симфония форте, 2021. 156 с. : ил.

3. Наталія Ростиславівна Кавецька-Мазепа / авт.-упоряд. і ред. І. В. Козлик; передм., комент., прим. І. В. Козлика. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2024. 132 с. : іл.

References

1. KOZLYK, Ihor, author-compiler. *Academician Dmytro Nalyvaiko. Confession on the Background of Outside Views*. National Academy of Sciences of Ukraine, T. Shevchenko Institute of Literature, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk: Symphony Forte, 2024, 207 pp.: phot. [in Ukrainian].

2. KOZLIK, Igor, author-compiler, ed. *Mark Teplinsky: "Do as You Should..."*. *Confession through the Eyes of Another*. Prefaced, commented, annotated and postfaced by Igor KOZLIK. Ivano-Frankovsk: Symphony Forte, 2021, 156 pp.: ill. [in Russian].

3. KOZLYK, Ihor, author-compiler, ed. *Nataliia Rostyslavivna Kavetska-Mazepa*. Prefaced, commented, annotated and postfaced by Ihor KOZLYK. Ivano-Frankivsk: Symphony Forte, 2024, 132 pp.: ill. [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 20.06.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

УДК 78.071Люб:780.649]:7.036(477-25)“19”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.015>

НЕМКОВИЧ ОЛЕНА

докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0006-5720>

NEMKOVYCH OLENA

a Doctor of Art Studies, a professor, a head of Musicology and Ethnomusicology Department of M. Rylskiy Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0006-5720>

Бібліографічний опис:

Немкович, О. (2025) Віра Любимова та формування органної культури в Києві в другій половині ХХ століття (до 100-річчя від дня народження співачки). *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 15–32.

Nemkovych, O. (2025) Vira Liubymova and the Formation of Organ Culture in Kyiv in the Mid to Late-20th Century (On the Occasion of the Centenary of Singer's Birthday). *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 15–32.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ВІРА ЛЮБИМОВА ТА ФОРМУВАННЯ ОРГАННОЇ КУЛЬТУРИ В КИЄВІ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ (до 100-річчя від дня народження співачки)

Анотація / Abstract

Статтю присвячено осмисленню ролі визначної української оперної та камерної співачки, однієї з когорти корифеїв вітчизняної оперної сцени другої половини ХХ ст. Віри Михайлівни Любимової у формуванні органної культури в Києві в зазначений період. Відомості про початковий етап цього процесу відсутні в наукових працях. Єдиними матеріалами, що сьогодні дають змогу частково реконструювати мистецькі події вказаного часу, є рецензії в тогочасній пресі та збережені в архівах, зокрема в родинному архіві співачки, документи тієї епохи – програми концертів, афіші, рукописи спогадів мисткині та її молодших колег, світлини. Відсутність їх аналізу в теперішніх розробках свідчить про те, що вони не відомі дослідникам української музичної культури. Ці матеріали й стали основною джерельною базою пропонуваної статті. Завдяки їм було встановлено дати, виконавців (органістів, співаків, музикантів-інструменталістів та ін.), репертуар перших органних концертів, характер їх сприйняття культурною громадськістю.

Знайдені дані оприлюднені в цій розвідці. Вони дали змогу також осмислити роль В. Любимової в закладанні підвалин безперервної традиції органних концертів у Києві, від-

повідної нової складової духовного простору столиці, в ознайомленні громадськості з новими музичними творами, зародженні історично перспективних тенденцій у становленні органного мистецтва. Отже, виконавську творчість співачки показано в контексті процесу формування органної традиції в місті й водночас через неї розкривається великий пласт історії органної культури.

Зазначені матеріали доповнюють наявні в сучасних дослідженнях відомості, що стосуються початкового етапу становлення цієї сфери музичного середовища Києва в другій половині XX ст.

Ключові слова: органна культура, органні концерти, семіосфера Києва, Віра Михайлівна Любимова, документи епохи.

The article examines the role of the outstanding Ukrainian opera and chamber singer, one of the luminaries of the national opera stage of the second half of the 20th century, Vira Liubymova, in the formation of organ culture in Kyiv during this period. Information about the initial stage of this process is absent from the scholarly literature. The only materials that currently allow for a partial reconstruction of the artistic events of that time are reviews in the contemporary press and documents preserved in archives, particularly in the singer's family archive — concert programs, posters, handwritten memoirs of the artist and her younger colleagues, as well as photographs. The lack of analysis of these sources in existing research indicates that they remain largely unknown to scholars of Ukrainian musical culture. These materials thus form the main source base of the present article. Drawing on these sources, it was possible to establish the dates, performers (organists, singers, instrumentalists, etc.), and repertoire of the first organ concerts, as well as to trace the reception of these events within the cultural community.

The uncovered data, presented in this study, made it possible to reassess V. Liubymova's role in laying the foundations for a continuous tradition of organ concerts in Kyiv, in shaping a new component of the capital's spiritual space, in acquainting the public with new musical works, and in initiating historically significant trends in the development of organ art. Thus, the singer's performing activity is considered in the context of the formation of the city's organ tradition, which simultaneously reveals a vast layer of the history of organ culture.

The presented materials supplement the information available in modern research concerning the early stage of the development of this musical sphere in Kyiv in the second half of the 20th century.

Keywords: organ culture, organ concerts, semiosphere of Kyiv, Vira Mykhailivna Liubymova, documents of the era.

Вступ. В українській музичній культурі другої половини XX ст. сформувався й розвинувся ряд процесів і тенденцій, що продовжують у ній своє життя дотепер, даючи плідні результати. Серед них – утвердження органного мистецтва як складової академічних музичних здобутків. У сучасних працях усталилася справедлива думка про те, що фундатором органної школи в Київській консерваторії в той час став виконавець-органіст, педагог, музикознавець, музикант-просвітител, видатний діяч органної культури Арсеній Миколайович Котляревський (1910–1994). На запрошення Київської консерваторії він почав працювати в ній у вересні 1969 року. Набір до його класу органа було оголошено в грудні того самого року, заняття почались у березні 1970 року, а перший концерт учнів відбувся через три місяці – 27 травня [2, с. 329]. Він заклав основи фахової органної освіти, органної школи, що мала непересічне значення не лише для Києва, але й для всієї України. З іменем А. Котляревського нерозривно пов'язані визначальні події, тенденції, наставання зрілості цілісної структури вітчизняної органної культури.

Арсенію Миколайовичу Котляревському в його зв'язках зі справжнім творчим дітищем цього діяча, центром органного мистецтва – Республіканським будинком органної та камерної музики – присвячено в цьому випуску статтю молодшої талановитої дослідниці Ірини Шеремети [21]. Однак сьогодні мало хто знає про те, що формування органної складової мистецького середовища Києва розпочалося до того, як видатний органіст переїхав до цього міста. У науковій літературі наявні лише окремі скупі згадки про той період її формування, відповідно не осмислено його роль в історичному процесі становлення органної культури в столиці України. Через відсутність інформації в різномірній літературі утвердилася думка про те, що розвиток академічного органного мистецтва в Києві почався лише з 1970-х років, мають місце помилки. Так, у монографії М. Стефановича, присвяченій Київському оперному театру, датою побудови тут органа помилково названо серпень 1955 року [19, с. 212]; жодних відомостей про органні концерти в цьому театрі немає. У ювілейному виданні, присвяченому 100-річчю Київської консерваторії, указано, що в той час, коли Арсеній Миколайович почав працювати в Київській консерваторії, «розбудову органної культури в Україні довелося здійснювати практично на порожньому місці» [2, с. 330]. У статті «Орган», уміщеній у другому томі енциклопедії «Національна опера України» (2017), названо правильну дату встановлення цього інструмента в театрі (1954) та, зокрема, наведено фактаж щодо першого органного концерту, присвяченого цій події. Однак дані про наступні органні концерти в театрі за участю його провідних співаків, авторитетних у фахових колах музикантів-інструменталістів відсутні [17]. У музично-історичних розробках різних періодів відповідні факти також не розглянуто. Живих очевидців і учасників мистецьких подій перших років формування органної культури в Києві в 1950-х роках у теперішній час уже не залишилося, усі вони відійшли в інший світ. Разом з ними відійшла в минуле складна, суперечлива й водночас позначена багатьма важливими, історично перспективними здобутками епоха в історії української органної культури. Однак збереглися окремі «німі» свідки тієї доби, які, судячи з відсутності їх висвітлення в теперішніх розробках, практично не відомі сучасним дослідникам-музикознавцям.

Серед них – програми, афіші органних концертів, унікальні матеріали, що збереглися в архіві Національної опери України, у приватних зібраннях, зокрема в родинному архіві відомої української оперної та камерної співачки, однієї з когорти корифеїв вітчизняної оперної сцени другої половини ХХ ст. Віри Михайлівни Любимової¹. Важливим джерелом інформації для вивчення обраної теми стали

¹ В. Любимова (1925–2020) народилася в м. Ічні Чернігівської області. У 1951 році закінчила Київську консерваторію по класу сольного співу видатного українського вокального педагога Дометія Гурійовича Євтушенка – продовжувача неперервної за своїм значенням для вітчизняної вокальної культури традиції, закладеної школою Олени Муравйової. У 1951–1982 роках – солістка (драматичне сопрано) Київського оперного театру. Створила близько 30 музично-сценічних образів в операх українських і зарубіжних композиторів Західної та Східної Європи. Серед них – Одарка («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Мати («Катерина» М. Аркаса), Терпилиха («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Настя («Тарас Бульба» М. Лисенка), Варвара («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), Наташа («Русалка» О. Даргомижського), Ярославна («Князь Ігор» О. Бородіна), Домна Сабурова («Царева наречена» М. Римського-Корсакова), Ліза, Любов («Пікова дама», «Мазепа» П. Чайковського), Аїда, Амелія (однойменна опера, «Бал-маскарад» Дж. Верді), Ортруда («Лоенгрін» Р. Вагнера),

рецензії в тогочасній пресі, наявні в архіві мисткині письмові фіксації її чоловіком Миколою Івановичем багатьох сценічних виступів, у тому числі органних концертів за участю його дружини. Істотним доповненням до цих матеріалів стали спогади молодших колег Віри Михайлівни, які працювали з нею в театрі в 1960–1970-х роках, зокрема, пам'ятають її співтворчість із А. Котляревським. Вони зафіксовані в чотиричастинному фільмі про мисткиню «Віра, любов і надії Віри Любимової» (телеканал «Культура», режисер – В. Стриженюк, перший ефір – 2013 р.), а також у текстах, що містяться в архіві співачки (деякі їх фрагменти наведені в цій статті) [16]. Сьогодні це також важливі документи епохи. Сукупність зазначених архівних, наявних у розпорядженні авторки, джерел, що склали основну джерельну базу роботи, дає змогу значною мірою реконструювати процес становлення в Києві органної культури на її першому етапі.

Метою пропонованої публікації є оприлюднення змісту ряду не відомих дослідникам української музичної культури і відсутніх у теперішньому науковому обігу матеріалів, що стосуються початкового періоду формування цілісної структури органної культури в Києві (середина 1950-х – початок 1970-х років); здійснення на основі згаданих архівних джерел, енциклопедичних та інших досліджень реконструкції вказаного процесу та формулювання відповідних підсумкових суджень; осмислення ролі Віри Михайлівни Любимової в зазначеному процесі. Зазначені дані доповнять наявні в сучасних працях відомості щодо першого етапу формування цілісної структури органної культури в столиці України.

Виклад основного матеріалу. Генетичні корені органного мистецтва в Києві як складової академічних музичних здобутків сягають перших десятиліть ХХ ст. Так, відомо, що вперше гру на органі в місті почали викладати 1914 року, після реорганізації 1913 року місцевого музичного училища ІРМТ в консерваторію. Викладачем був органіст лютеранської церкви Св. Катерини Іван Ульпе, який до 1918 року працював з учнями, імовірно, там само, адже в консерваторії, що містилася тоді в Музичному провулку², органа не було. Як указує Г. Булибенко, заняття мали на меті лише ознайомити учнів із цим інструментом [2, с. 329]. На межі 1930–1940-х років було здійснено спробу відновити органний клас у консерваторії, але цьому перешкодила війна. У різних джерелах також існують суперечливі відомості про написання українськими авторами поодиноких творів для органа

Сантуцца («Сільська честь» П. Масканьї), Тоска (однойменна опера Дж. Пуччіні) та ін. На думку колег, одна з кращих в історії Київського оперного театру виконавиць партій Аїди, Амелії, Ортруди, Ярославни. Неодноразово виконувала їх у спектаклях, у яких сценічними партнерами мисткині були зарубіжні співаки зі світовим ім'ям – Л. Оттолїні, Д. Узунов, З. Паллі та ін. Ряд українських музично-сценічних образів, створених В. Любимовою, зокрема Одарки («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), набув значення класичних зразків українського оперного виконавства. Співачка була відомою також як концертна виконавиця, дала десятки сольних концертів, головним чином на сценах Київського оперного театру й Палацу культури (тепер кіноконцертний зал) «Україна», ряд яких, відповідно до відомостей із друкованих джерел та спогадів колег, став подіями в культурному житті Києва. Першою в повоєнний час почала співати концерти в супроводі органа.

²Музичний провулок у Києві – це історичний топонім, про який відомо, що він існував іще в ХІХ ст. в районі сучасної вулиці Прорізної. Однак під час бомбардування на початку війни 1941–1945 років провулок був зруйнований, а після війни його не відновили. Нині на цьому місці розташована арка будинку № 8 на вулиці Прорізній.

(оригінальних та перекладень) в довоєнний час. Отже, до середини ХХ ст. виявилися перші ознаки органної складової академічної музичної культури Києва, що, за логікою історії, потребували продовження. Це відбулося в другій половині століття: тоді зазначена мистецька царина вперше утвердилася в місті як викристалізоване явище, формування якого, утім, було пролонгованим у часі процесом, що диференціюється на ряд етапів. Перший із них охоплює середину 1950-х – початок 1970-х років, тобто час до утвердження органної школи Київської консерваторії як вагової складової музичної культури.

У 1954–1965 роках директором Київської опери був Віктор Петрович Гонтар – діяч, який багато зробив для розвитку театру. Виняткові можливості для реалізації своїх творчих планів він мав завдяки тому, що був зятем М. Хрущова, який на той час був очільником країни. Звільнення з посади М. Хрущова 1964 року мало своїм закономірним наслідком чергову зміну директорів театру в 1965 році. У період роботи в театрі В. Гонтар запрошував на роботу найкращих співаків, артистів балету, диригентів, режисерів; за його керівництва для театру було виготовлено золототкану завісу тощо. У 1954 році завдяки йому тут, у правій літерній ложі другого ярусу, фахівцями з органоремонтних робіт В. Пржитульським (Пшитульським)³ та Вансовичем було встановлено орган.

В архіві Київського оперного театру зберігся унікальний документ, люб'язно наданий авторці статті провідною редакторкою Інформаційно-видавничого відділу Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, яка багато праці вклала у створення тритомного енциклопедичного видання, присвяченого названій творчій установі, Ларисою Олексіївною Тарасенко. Це – датована 5 січня 1985 року Доповідна записка І. Стеблянка [18], яка в той час працювала завідувачкою музею театру. У ній розповідається про попередній період історії зазначеного інструмента. Як сказано в Записці, він був виготовлений фірмою «Стефан Трущинський» у польському м. Влоцлавек 1925 року⁴ і спочатку встановлений в одному з костелів Львівської області. Після війни 1941–1945 років орган був подарований колективу Київського теа-

³ За даними Г. Булибенко [2], В. Пшитульський – львівський конструктор і фахівець з органоремонтних робіт.

⁴ У наведених даних має місце плутанина. Стефан Трущинський (родич сім'ї Бернацьких, яка мала в Польщі й Литві фабрики з виготовлення органів) викупив у Бернацьких фабрику у Влоцлавеку пізніше – у 1934 році. Отже, цей орган не міг бути виготовлений фірмою «Стефан Трущинський» у 1925 році. У 1920-х роках родина Бернацьких володіла, зокрема, фабрикою у Варшаві («Фабрика органів Вацлава Бернацького. Варшава – Вільно»). Віленською фабрикою (містилася за адресою: Оранжевий провулок, 3) керував племінник Вацлава Бернацького Роман Трущинський. Виходить, що орган, який був установлений у Київському оперному театрі 1954 року, або був виготовлений до 1934 року у Вільно на фабриці не Стефана, а Романа Трущинського (оскільки датою виготовлення інструмента названо 1925 рік, а володарем фабрики – Трущинського), або в другій половині 1930-х років – у Влоцлавеку (тому що в Записці вказано, що інструмент був створений на фабриці «Стефан Трущинський»). Поєднання в Записці зазначених фактичних даних (дата виготовлення інструмента – 1925 рік, а місце його створення – Влоцлавек) дозволяють припустити й третій варіант. Від 1912 року у Влоцлавеку існувала фабрика органів, якою володів Домінік Бернацький. Її в 1934 року й викупив Стефан Трущинський. Отже, інструмент, як сказано в Записці, міг бути виготовлений у Влоцлавеку в 1925 році, але на фабриці Домініка Бернацького, а не Стефана Трущинського. Питання, які нам залишила історія, однак, не затівають головного: перший орган, установлений у Київському оперному театрі, був створений на одній із відомих європейських фірм із виготовлення цих

тру, однак із невідомих причин інструмент одразу не встановили. Понад десять років він у розібраному стані, у коробах, знаходився в підвалі театру, унаслідок чого деякі його деталі зазнали руйнування, технічна документація також не збереглася. У 1954 році тодішній головний інженер театру випадково виявив орган у підвалі театру. Відтоді почалося друге життя цього «короля музичних інструментів», що відіграло непересічну роль у формуванні органної культури в Києві⁵.

Початок органного руху в столиці України був тоді проявом відповідної тенденції, що охопила із середини 1950-х років увесь СРСР. У той час почалося органобудівництво в різних його містах, у процесі якого, зокрема, було задіяно одну з провідних європейських органобудівних фірм – німецьку «W. Sauer». Її майстри встановили великий концертний орган у Новосибірській консерваторії, де працював А. Котляревський до переїзду в Україну, а потім у Київській, Ленінградській (тепер Санкт-Петербурзькій), Саратовській консерваторіях, у багатьох інших містах.

Так, у січні 1955 року орган був офіційно включений до складу симфонічного оркестру театру⁶. Наведений факт знайшов відгук у пресі. У газеті «Радянська культура» від 16 січня 1955 року зазначено, що «досі в Київському оперному театрі цей інструмент [орган. – О. Н.] замінювала фісгармонія, виразні можливості якої незначні. Зараз тут встановлено орган» [1]. Цій події було присвячено два урочисті концерти – 21 і 23 січня того самого року. Названі дати зафіксовано в нотатках чоловіка Віри Михайлівни, а також в опублікованих матеріалах – журналі «Театральная декада» № 3 за 21–31 січня 1955 року, вищезгаданому енциклопедичному виданні, присвяченому Київському оперному театру. Зі статті «Орган», уміщеній в останньому [17, с. 135–136], дізнаємося, що учасниками концертів були органістка Віра Миколаївна Бакеева (дружина Арсенія Миколайовича Котляревського, учениця одного із засновників органної школи в СРСР І. Браудо), співаки З. Гайдай, Б. Гмиря, Л. Руденко, Є. Чавдар, В. Любимова, Д. Колода; артисти оркестру театру А. Штерн (скрипка) і Д. Зеднік (арфа). Наступні органні концерти відбулися 1 і 4 лютого того самого року, про що зазначено в журналі «Театральная декада» № 4 за 1–10 лютого. Фіксація дат і цих концертів у нотатках чоловіка Віри Михайлівни також підтверджує, що вона була їх учасницею.

Того самого року на роботу в театр на посаду органістки-концертмейстера й виконавиці на челесті запросили Олену Місаківну Петросянц (1926–2006) (іл. 2), яка щойно закінчила Ленінградську (тепер – Санкт-Петербурзька) консерваторію і надалі працювала в Київському оперному театрі понад 30 років [20, с. 157]. Гру на органі вона опановувала під керівництвом В. Бакеевої, у якої Олена Місаківна навчалася в Ташкенті в евакуації під час Другої світової війни.

Водночас наприкінці 1950-х років у Київській консерваторії встановили орган фірми «В. Бернацький». А в березні 1960 року було відкрито органний клас на фа-

інструментів руками фахівців, які побудували сотні органів, що дотепер звучать у багатьох концертних залах різних країн.

⁵ У 1988 році було встановлено новий інструмент чеської фірми «Rieger-Kloss». Серед органістів, які виконували на ньому концертні програми, – А. Котляревський, його учні – І. Калиновська й О. Дмитренко, а також Л. Дігріс (Литва), А. Саккетті (Італія) та ін.

⁶ Орган використовували у виставах «Фауст» Ш. Гуно, «Сільська честь» П. Масканьї, «Тоска» Дж. Пуччіні, «Тарас Бульба» М. Лисенка та ін.

культативній основі⁷, який вела О. Петросянц до 1969 року. Учнями її класу стали студенти фортепіанного, диригентсько-хорового, композиторського та історико-теоретичного факультетів [2, с. 329]. Цим було закладено передумови органної школи в Києві. Усі описані події означили початок процесу формування органної культури в Києві, до якого безпосередньо була причетна Віра Любимова.

Факт установки органа в театрі та робота в ньому фахової органістки звернули на себе увагу мисткині. Почавши працювати в театрі 1951 року, вона швидко стала відомою в Україні та за її межами, визнаною широкими колами культурної громадськості співачкою – опанувала й успішно виконувала «перші партії», написані для драматичного сопрано, на оперній сцені; вела активну концертну й гастрольну діяльність; здійснювала сольні концерти, що, на думку колег, преси, слухачів, ставали «подіями в культурному житті Києва». Наприклад, у спогадах про засновника київської гомеопатичної школи, відомого в той період лікаря-гомеопата Д. Попова, який був одним із постійних відвідувачів концертів Віри Михайлівни, зазначено: «Хочется вспомнить Демьяна Владимировича в зале оперного театра на концертах Веры Михайловны Любимовой. Эти концерты были большим событием в культурной жизни Киева [...] Она была [...] таким блестящим интерпретатором, так глубоко чувствовала и понимала эпоху, с таким эмоциональным накалом исполняла романсы, что собирала каждый раз полный зал самой взыскательной публики. Одним из ее почитателей был и Демьян Владимирович Попов. Он обычно сидел в ложе бенуар № 3, всегда с цветами, после каждого номера аплодировал стоя» [4, с. 34]. І, що доцільно в цьому випадку зауважити, співачка завжди була сповнена креативних ідей, усе своє життя не припиняла творчих пошуків – нового репертуару, різних форм власних концертних виступів, їх режисерських рішень, складів виконавців для сценічного втілення тих чи інших творів, пізніше – прийомів педагогічної праці тощо.

Отже, Віра Михайлівна стала ініціювати органні концерти. Не можна стверджувати, що це відбулося відразу після встановлення органа в театрі. Принаймні поки що не вдалося розшукати відповідні джерела 1950-х років. Однак збережені документи епохи, спогади колег В. Любимової, зокрема, нижченаведені, дозволяють з упевненістю сказати, що впродовж 1960-х – на початку 1970-х років ініціативи співачки дали плідні й значущі для формування органної культури в Києві результати. Серед матеріалів, що свідчать про активність і результативність її відповідних ініціатив, – зокрема, наведені нижче спогади мисткині та її колег про запрошення до Києва А. Котляревського на перші з ним органні концерти. В. Любимова також брала активну участь у підборі виконавців, часто була фактичним режисером таких концертів – продумувала їх драматургію, декораційне оформлення сцени тощо. Єдиним свідком цих пошуків, які обіймали собою не лише сценічне життя співачки, але постійно були присутні й у її позасценічному бутті, сьогодні залишилася, мабуть, тільки авторка статті, яка безпосередньо спостерігала всю різноаспектну творчу працю Віри Михайлівни.

Окремий напрям роботи В. Любимової – пошук репертуару. Ноти багатьох творів, здебільшого не виконуваних і не відомих багатьом тогочасним музикантам,

⁷ У той час навчання гри на органі в музичних вузах СРСР могло бути тільки другою спеціальністю, тому що опанування студентами «церковного інструмента» всіляко стримувалося. Ситуацію в музично-освітньому процесі України докорінно змінив А. Котляревський, який уперше заклавав основи фахової органної освіти в республіці.

спочатку потрібно було знайти, що в добу відсутності інтернету часто було непростим завданням. Ця деталь творчої праці співачки, очевидно, свого часу була відомою серед музикантів, про неї згадано навіть у публікації М. Головащенко (див. нижче). Копіювання отриманих нот також було пов'язано з певними труднощами, оскільки копіювальна техніка в 1950–1960-х роках не була у вільному доступі. Чоловік Віри Михайлівни власноруч переписував ноти своїм каліграфічним почерком, чорним чорнилом. У домашньому архіві співачки зберігаються десятки таких примірників. Далі потрібно було забезпечити перекладення низки композицій для органа, ансамблів музикантів-інструменталістів різних складів, які брали участь в органних концертах. Отже, співачка здійснювала необхідну для цього організаційну роботу та невтомно працювала з музикантами-інструменталістами на репетиціях, у процесі яких затверджувалися остаточні редакції вказаних перекладень. Найбільш плідною, позначеною незмінним взаєморозумінням, міцними творчими й дружніми контактами, була співпраця з Д. Зеднік (арфа), В. Сазикіним, (віолончель), Т. Яковенко (скрипка), А. Ямпольською (фортепіано), які поступово стали постійними сценічними партнерами мисткині на концертній сцені. Окрема сторінка її камерної виконавської діяльності – співтворчість з органістом А. Котляревським, спогади про яку опубліковано [10]. І, безумовно, Віра Михайлівна сама постійно брала участь в органних концертах. Наявні в нашому розпорядженні програми й афіші, спогади колег свідчать про те, що виконавські склади таких концертів були різними, однак В. Любимова залишалася незмінною учасницею вказаних мистецьких подій.

Дотепер збережено ряд програм і афіш органних концертів 1960-х років з О. Петросянц та 1970-х років – з А. Котляревським. Так, у програмі й афіші «концерту класичної музики» в Київському оперному театрі, датованому 18 квітня 1967 року (іл. 1: а), вказано, що його учасниками були співаки В. Любимова й К. Огневой, органістка О. Петросянц, відомі фаховим колам музиканти-інструменталісти Н. Будовський (скрипка), Ю. Лівшиць (альт), М. Кравцов (віолончель), дочка відомого оперного режисера В. Манзія Е. Манзій (арфа), В. Антонов та Є. Ганін (флейта), О. Безуглий (гобой). Віра Михайлівна виконувала твори в супроводі різних інструментів, у супроводі органа – композиції «Pieta, Signore» А. Страделли, «Зимову пісню Ф. Мендельсона, у супроводі органа й гобоя – Арію з кантати № 21 Й. Баха, органа й арфи – Серенаду й «Ave Maria» Ф. Шуберта. Крім того, органістка виконувала соло – Токату і Фугу ре мінор Й. Баха.

У концерті «класичної музики» 6 червня того самого року, як зазначено в програмі й афіші концерту, брали участь співаки В. Любимова, К. Огневой, Е. Томм; музиканти-інструменталісти О. Петросянц (орган), Є. Ганін, Д. Біда (флейта), Е. Манзій (арфа). В. Любимова виконала Арію з Кантати № 21 Й. Баха в супроводі органа й флейти, «Pieta, Signore» А. Страделли, «Зимову пісню» Ф. Мендельсона в супроводі органа, Серенаду (у супроводі арфи) та «Ave Maria» (у супроводі арфи й органа) Ф. Шуберта⁸. У сольному виконанні О. Петросянц прозвучали Прелюдія Й. Баха, Прелюдія і Токата К. Бельмана, Токата і Фуга ре мінор Й. Баха; в ансамблі з флейтою – Три старовинні танці Г. Генделя та Менует із Сюїти № 2 сі мінор Й. Баха, з флейтою та арфою – Мелодія

⁸ Тут наведено виконавські склади так, як вони подані у програмах концертів. За спогадами авторки статті, у репертуарі Віри Михайлівни були присутні різні варіанти перекладень окремих творів. Однак у програмах концертів траплялися помилки. Сьогодні важко сказати, що в цьому випадку має місце – фіксація в різних афішах різних версій перекладень чи помилки.

з опери «Орфей» К. Глюка. Крім того, з органом було виконано твори Дж. Каччіні, Т. Джордані у виконанні К. Огневого, Г. Генделя й Е. Гріга – у виконанні Е. Томм.

В афіші, що повідомляє про органний концерт 14 листопада 1967 року, його учасниками названо співаків В. Любимову, В. Тимохіна та В. Трішина, органістку О. Петросянц, арфістку Е. Манзій, флейтиста Ю. Зацерковного, скрипальку Т. Яковенко, віолончелістку Т. Маркіну. На жаль, відомості про програму концерту в афіші відсутні.

У концерті 30 квітня (повторений 7 травня) 1968 року (іл. 3), відповідно до даних програми й афіші, брали участь співаки В. Любимова, А. Мокренко, Н. Міссіна; органістка О. Петросянц, арфістка Е. Манзій, скрипалька Т. Яковенко, віолончеліст В. Сазикін, флейтист Ю. Зацерковний. В. Любимова виконала з органом «Ave Maria» Л. Люцці, Арію з Кантати № 21 Й. Баха, з органом та арфою – Арію Тоски з однойменної опери Дж. Пуччіні. У концерті також прозвучали твори Г. Генделя, Ж. Массне у виконанні Н. Міссіної, Л. Дакена, Ш. Відора, С. Вейса (Вайса), М. Турньє в інтерпретації музикантів-інструменталістів – органістки О. Петросянц, флейтиста Ю. Зацерковного, віолончеліста В. Сазикіна. Знамениту Елегію Ж. Массне заспівав А. Мокренко. Соло на органі О. Петросянц було представлено Прелюдією та Чаконою Й. Пахельбеля, Токатою і Фугою ре мінор Й. Баха, Анданте і Токатою Ш. Відора.

В архіві Віри Михайлівни наявні надруковані примірники попередніх варіантів програм органних концертів (перші сторінки, де мали б бути зазначені назви й дати концертів – чисті сторінки без тексту) з правками, зробленими від руки. Почерк свідчить, що ці правки належать В. Любимовій. Ураховуючи, що в зазначених концертах мала виступати О. Петросянц, можна стверджувати, що вони також відбулися в 1950-х або 1960-х роках.

Свідченнями зазначених мистецьких подій є рецензії в тогочасній пресі на згадані органні концерти. У них, зокрема, містяться відомості про виконання співачкою в різних концертах композицій А. Скарлатті, Дж. Каччіні, А. Страделлі, Б. Марчелло, Ж. Мартіні, Дж. Перголезі, К. Глюка, Й. Баха, Г. Генделя та інших переважно в супроводі органа. У рецензії О. Іовси під назвою «Концерт класичної музики» (газета «Вечірній Київ», 12 червня 1967 р.) на творчий вечір 6 червня автор пише, що «основну частину програми виконала артистка В. Любимова» й «Ave Maria» Ф. Шуберта вона «на одностайну вимогу публіки проспівала двічі» [5]. У його ж рецензії (у тій самій газеті від 11 травня 1968 р.) на двічі повторений концерт – 30 квітня й 7 травня того самого року – рецензент називає авторів, чиї твори прозвучали, виконавців та, підсумовуючи, констатує «великий успіх концерту» [6].

У фільмі, присвяченому В. Любимовій, диригент театру Аллін Григорович Власенко, який не раз брав участь в органних концертах, указував, що, крім вистав, вона багато співала сольних концертів, започаткувала органні концерти, коли органний зал іще не працював, виконувала цікавий старовинний репертуар. На таких концертах завжди були аншлаги. Відома оперна співачка й вокальний педагог Валентина Олексіївна Кочур у тому самому фільмі також говорить про те, що першою співачкою-виконавицею, яка заклала традицію органних концертів, стала Віра Михайлівна Любимова. Молодша колега мисткині, її сценічна партнерка в багатьох виставах Людмила Федорівна Семененко пише у своїх спогадах, що містяться в архіві співачки: «Їй [В. Любимовій. – О. Н.] належить честь започаткування в повоєнний період традиції органних концертів у Києві, а згодом бути, поряд із органістом Арсенієм Котляревським, ініціаторкою створення органного залу в Києві. У цьому

залі виконується музика композиторів XVII–XX ст. Тут Віра Михайлівна виступала з камерним оркестром, органістом А. Котляревським. Усі ці концерти були подіями в культурному житті Києва» [16].

Від часу співпраці В. Любимової з А. Котляревським розпочався новий етап її багатогранної діяльності, пов'язаної з органним мистецтвом. Останній концерт, у якому вона виступала разом з О. Петросянц, відбувся 1969 року. Наприкінці 1960-х років співачка почала виступати з Арсенієм Миколайовичем, і в подальшому їхня творча співпраця тривала аж до завершення мисткинею її сценічного шляху. Великий попит культурної громадськості на концерти органної музики, їх великий успіх, незмінні аншлаги поступово підводили Віру Михайлівну до думки про те, що для цих концертів потрібний «концертний органіст» вищого рівня, яскрава творча, артистична особистість. До цієї думки її підводили й власні виступи в Домському соборі в Ризі. Незабутні враження від звучання органа в цьому соборі не давали спокою її творчій уяві, вона «горіла» ідеєю відтворити неповторну красу й велич такого звучання на київських теренах. Відтак у різних містах СРСР співачка почала пошуки органіста, що привели її в Новосибірськ. Там ще працював А. Котляревський, діяльність якого в наступний короткий проміжок часу (1968–1969), до переїзду в Київ, була пов'язана з Донецьким педінститутом. Віра Михайлівна зателефонувала в Новосибірськ, розшукала там А. Котляревського й обговорила з ним можливість його приїзду в Київ для здійснення спільних концертів. Позитивний результат розмови спонукав мисткиню звернутися до тодішньої дирекції Київського оперного театру з пропозицією офіційно запросити цього органіста до столиці України. Отже, завдяки ініціативності, організаційним зусиллям, а також за безпосередньої участі Віри Михайлівни, у Києві відбулися перші органні концерти з А. Котляревським, якому потім судилося відіграти непересічну роль у подальшому становленні органної культури в Києві та й загалом Україні.

В. Любимова так згадує про ті події: «Перші пошуки [органіста. – О. Н.] привели мене до Львова. Там мені відповіли, що, дійсно, у Львівській консерваторії працював органіст Арсеній Котляревський, однак уже більше там не працює. Я почала шукати його в різних містах колишнього Союзу. На той час я “загорілася” ідеєю органних концертів, отже, невтомно шукала органіста в консерваторіях усіх республік. Нарешті мої пошуки увінчались успіхом, Котляревський на той час працював у Новосибірську. Зв'язавшись із ним телефоном, я запропонувала йому концерт у Києві – виконати соло, а також проакомпанувати мені низку творів. Арсеній Миколайович погодився. Програма складалась із композицій старовинної, переважно духовної музики. Квитки на перший концерт були продані задовго до відповідної дати». І далі співачка ділиться своїми враженнями від співпраці з Арсенієм Миколайовичем: «Спілкування з ним, спільність думок про творчість та конкретні виконувані твори завжди давали натхнення, що мало істотне значення для мене як співачки. Музикант ніколи не рахувався із власним часом, творчість була його життям. Він прекрасно знав специфіку вокалу, багато міг підказати співаку. Котляревський був сильною і доброю людиною, творцем, справжнім майстром. Йому було, що сказати людям, тому що в його мистецтві є глибинне розуміння життя, людей. У ній було джерело натхнення органіста, яке він передавав слухачам» [цит. за: 11].

В архіві В. Любимової є чорновий варіант (у вже надрукований текст внесено багато виправлень) програми органного концерту 11 (повторений 18) березня 1969 року, у якому брав участь А. Котляревський. Вона є свідченням одних із перших спільних

виступів співачки із цим органістом у Києві. У цих концертах брали участь співаки В. Любимова, А. Мокренко, Г. Ратушна (дружина В. Колесника, який у 1969–1972 роках був директором театру), Я. Головчук; музиканти-інструменталісти – Д. Зеднік (арфа), В. Сазикін (віолончель), Т. Яковенко (скрипка), Ю. Зацерковний (флейта), камерний оркестр, що складався з артистів оркестру театру. У супроводі органа, арфи та флейти Віра Михайлівна заспівала «Как дух Лауры» Ф. Ліста, «Восторг любви» Дж. Мартіні, арію з кантати «Stabat Mater» Дж. Перголезі, «Ave Maria» Й. Баха – Ш. Гуно. А. Котляревський виконав Пасакалію Д. Букстехуде, Сюїту Д. Циполі, Токату і Фугу ре мінор Й. Баха. Спільні виступи мисткині впродовж 1970-х років з таким блискучим «концертним органістом» сприяли підвищенню рівня виконання органного репертуару.

У 1969 році А. Котляревський отримав запрошення на роботу від Київської консерваторії, відтак постало питання, як це здійснити практично. Адже Арсеній Миколайович мав велику родину, для якої потрібно було житло в Києві. Віра Михайлівна доклала зусиль для вирішення й цього питання – отримання двох квартир – для Арсенія Миколайовича та його сина, визначного українського музикознавця Івана Арсенійовича Котляревського. Як людина свого часу відома й авторитетна, до того ж наділена харизмою, Віра Михайлівна звернулася до тодішнього мера міста й переконала його в нагальній необхідності Арсенія Миколайовича для Києва та України, а отже, у потребі забезпечити його родину помешканням у столиці. У такий спосіб це питання було вирішено позитивно.

Згодом В. Любимова, як пишуть її колеги у вищенаведених спогадах, була поміж ініціаторів створення в Києві Республіканського будинку органної та камерної музики (відкритий 1981 року, з 1998 року – Національний будинок органної та камерної музики України) у костелі Святого Миколая. Сприятливу роль у тому, що цей органний зал був відкритий, відіграли спільні концерти Віри Михайлівни й Арсенія Миколайовича в оперному театрі, на яких увага присутніх у залі завжди концентрувалася навколо цих митців, а серед слухачів не раз були присутні високопосадовці. Про це також згадує мисткиня: «Думка про заснування такого залу й постановку органа в костьолі (колишня вул. Червоноармійська, тепер – Велика Васильківська) інколи висловлювалася музикантами. Однак як конкретно перетворити мрію в дійсність? Отже, почалися наші з Арсенієм Миколайовичем митарства, спрямовані на переконання чиновників різних рівнів у необхідності для культури України відкриття залу органної музики в костьолі. Не останню роль у позитивному вирішенні цієї проблеми відіграло те, що поміж слухачів наших концертів були люди, які мали великі повноваження в республіці» [цит. за рукописом: 11]. Перед цими посадовцями, які не лише самі отримували естетичну насолоду на згаданих концертах, але й були свідками їх великих успіхів, щирого захоплення слухачів органною музикою, потім було порушено клопотання про відкриття окремого центру органної музики.

У цьому контексті виявляються й певні нюанси змісту нижченаведених спогадів учнів Арсенія Миколайовича. У виданні, присвяченому видатному органісту, його колишній учень Валерій Коростельов зазначає: «Одного дня під час уроку в Малому залі консерваторії (якщо не помиляюся, восени 1977 року) вчитель показав мені надруковану в газеті фразу з доповіді В. В. Щербицького: “Слід нам було б подумати про відкриття у Києві власного органного залу”. Задоволено посміхнувшись, Арсеній Миколайович сказав: “Это Вам, друг мой, не фунт изюма. Представляете, сколько требовалось усилий, чтобы протолкнуть эту фразу в текст

доклада Первого секретаря?»». І далі В. Коростельов говорить про те, що Арсеній Миколайович «“гіпнотизував” начальство своєю імпозантністю, і все у нього виходило як у казці» [8, с. 81].

Іще один штрих до «біографії» органної культури в Києві. У книзі, присвяченій 100-річчю НМАУ ім. П. Чайковського, зауважено, що перший концерт української органної музики відбувся в лютому 1977 року [2, с. 331]. Безумовно, це так, якщо йдеться про композиції для органа сучасних українських авторів. Позаяк, як уже зазначалося, до середини ХХ ст. включно органні твори в доробку українських композиторів були фактично відсутні. Це пояснюється багатьма причинами – браком до вказаного часу органів у концертних залах і кадрів органістів, тиском ідеології, позначеної, зокрема, ворожим ставленням до релігії. Адже агресивний атеїзм спричиняв тлумачення органа насамперед як «церковного інструмента». Розвиток нових тенденцій із середини 1950-х років, що засвідчив фактичну кризу соцреалізму вже наприкінці того десятиліття, а в наступні роки визначив собою феномен шістдесятництва, створив сприятливі умови й для поповнення органною складовою академічної української музики. Арсеній Миколайович багато зробив для того, щоб тогочасні композитори звернули свою увагу на цей новий на той час для них інструмент. Першим результатом його старань і став згаданий концерт 1977 року. Утім, якщо говорити про зародження академічної традиції виконання на органі творів українських композиторів, то, очевидно, ця дата потребує коригування.

В архіві В. Любимової зберігається афіша органного «концерту української музики», який відбувся в Київському оперному театрі 30 березня 1971 року з її ініціативи та був повторений 6 квітня того самого року. У програмі концерту були твори Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, Я. Лопатинського, Д. Січинського, А. Вахнянина, В. Сокальського. Участь брали солісти Київського оперного театру В. Любимова, Ю. Демчук, В. Терехов, Н. Куделя, органіст А. Котляревський, Академічний камерний хор Музично-хорового товариства УРСР під керівництвом В. Іконника. Показово, що музичним керівником цього концерту був диригент театру, майбутній народний артист України, академік НАМУ, фахівець, який володіє енциклопедичними знаннями з історії української музичної культури, Іван Дмитрович Гамкало.

У рецензії на цей концерт під назвою «Страхнувши пил забуття» (газета «Культура і життя») М. Головащенко писав: «Останнім часом наші провідні мистецькі колективи і виконавці все частіше звертаються до незаслужено забутих перлин музичного минулого [...] нещодавно в театрі відбулося два таких концерти. І слід сказати, що вони викликали загальне захоплення і широкий розголос. [...] Цього вечора прозвучало багато народних і авторських пісень та романсів, які рідко можна почути у виконанні наших митців. [...] Окремо хочеться сказати тепле слово про заслужену артистку УРСР⁹, солістку Київської опери В. Любимову, яка багато зусиль доклала, щоб розшукати й відписати ноти припалих пилом забуття творів української старовинної музики. До речі, вона й сама взяла найактивнішу участь у цих концертах. Володіючи рідкісним драматичним сопрано, В. Любимова з успіхом проспівала старовинні українські романси “Не питай, чого в мене заплакані очі”, “Скажи, нащо тебе я полюбила” та арію Одарки з опери А. Вахнянина «Купало» [3].

⁹ Звання народної артистки УРСР Віра Михайлівна отримала 1975 року.

Висновки. Зміст наведених документів епохи дозволяє дійти певних висновків, що стосуються першого етапу формування органної культури в Києві в другій половині ХХ ст. Головним є такий: цілісна структура цього сегменту музичного простору міста, що включає багато складових (інструменти, тобто органи, кадри педагогів і виконавців-органістів, класи органа в музичних вишах, органну музичну літературу, осередки органної виконавської культури, дослідників і популяризаторів органного мистецтва, відповідну складову культурного середовища тощо), почала формуватись у Києві не від часу відкриття класу органа в Київській консерваторії в 1970 році, а значно раніше – у середині 1950-х років. Установка органів у Київському оперному театрі й Малому залі консерваторії, відкриття класу органа на факультативній основі в цьому виші, який вела О. Петросянц, започаткування традиції органних концертів – ці події означили точку відліку безперервного процесу формування цілісної структури органної культури в столиці України.

Попри те, що стан згаданих інструментів був незадовільним (як констатував Арсеній Миколайович, зусиллями якого вони були відремонтовані), це був перший крок на шляху формування відповідної складової органної культури – забезпечення концертних залів і музичних вишів названими музичними інструментами. На цих інструментах почали навчати студентів, на них грали в концертах органісти. З початком таких концертів у Київському оперному театрі орган набув значення не лише акомпануючого, але й солюючого інструмента. О. Петросянц розкрилась у новому амплуа – концертної органістки. Нова сфера концертної практики спонукала до пошуків і формування репертуарного фонду творів, спеціально написаних для органа, та перекладень для цього інструмента ряду камерних композицій, що спочатку здійснювала О. Петросянц, потім – А. Котляревський. Органні концерти мали пізнавальне значення: представники київської інтелігенції знайомилися з композиціями, які через ідеологічні обмеження були для них маловідомими або до того часу невідомими. Це було одним із чинників формування відповідної складової культурного середовища.

Ураховуючи, що вказана нова сфера мистецького процесу тільки зароджувалася, для виконавців істотного значення набувало завдання включення до концертних програм творів, у яких поєднувалися б не лише художньо-естетична досконалість, високий духовний зміст, але й доступність для сприймання, «спрямованість форми на слухача». Важливим із цього погляду є також те, що участь у перших органних концертах брали співаки, яких культурна громадськість міста добре знала, стежила за їхніми виступами. Публіка йшла на органні концерти не лише для того, щоб насолодитися новим для неї духовно високим мистецьким явищем, але й для того, щоб долучитися до його втілення знаними, улюбленими нею співаками. Виконували ними твори, як-от «Ave Maria» та Серенада Ф. Шуберта, Елегія Ж. Массне, «Зимова пісня» Ф. Мендельсона та ін., зокрема в інтерпретації В. Любимової, набували після таких концертів додаткової популярності (у гарному сенсі цього слова), що також сприяло залученню слухачів до зазначених творчих вечорів. Авторка цих рядків згадує, як члени родини Віри Михайлівни, ідучи на її органні концерти спочатку з О. Петросянц, а потім із А. Котляревським, бачили, що вздовж усієї вулиці Богдана Хмельницького (тодішньої Леніна), від Хрещатика аж до оперного театру, стояли люди й запитували перехожих, чи немає в них зайвого квитка. «Привабливість» органних концертів для реципієнтів заслуговує на особливу увагу, тому що вона була необхідною умовою вкорінення органного мистецтва в культурне середовище

Києва, усталення нового сегмента духовного простору столиці, його семіосфери, а отже, зміни їх конфігурації.

Програми, афіші, що засвідчують здійснення цілого ряду органних концертів, інші описані в цій статті джерельні дані свідчать про те, що вказані концерти були не випадковим, а добре відомим киянам повторюваним явищем. Так, згадка у спогадах різних колег В. Любимової про її першість у закладанні традиції органних концертів, навіть за відсутності висвітлення наведених у цій статті документальних матеріалів, свідчить про наявність продовження відповідного процесу. При уважному погляді на рукописні примірники нот із бібліотеки мисткині, що фіксують миті творчого процесу – роботу над остаточними редакціями перекладень різних творів (для фортепіано, скрипки та віолончелі; органа й арфа; органа й духових інструментів тощо) – також увиразнюється підтвердження цієї думки. Значна кількість чорнових варіантів, сторінки з багатьма правками, різні версії перекладень свідчать не лише про скрупульозність роботи виконавців, але й про істотний обсяг репетиційного процесу, а отже, про те, що органні концерти, у яких брала участь співачка, були непоодинокими. Отже, попри те, що сьогодні не збереглося документально підтвердженої інформації про всі без винятку виступи співачки в органних концертах, сукупність наявних у теперішній час, частково описаних у цій статті джерел є беззаперечною підставою для констатації головного: згадані концерти були непоодинокими мистецькими акціями, а до початку 1970-х років включно склали традицію.

Вищевказане дозволяє також стверджувати, що зазначені концерти на першому етапі формування органної культури в Києві стали найдієвішою складовою цього процесу. Адже на початку 1970-х років ці мистецькі події вже утвердились як вагома складова культурного середовища Києва, а оперний театр, відповідно, став центром органного мистецтва. Натомість школа органістів столичної консерваторії була щойно започаткована, а Будинок органної та камерної музики був відкритий іще через десять років. Учні Арсенія Миколайовича поступово стали самостійними творчими особистостями – виконавцями й педагогами, почали працювати в різних регіонах України, створювали місцеві центри органної культури. Органи було встановлено в концертних залах і навчальних закладах п'ятнадцяти міст України. Вітчизняні композитори писали музику для органа, що виконувалась у численних концертах, зокрема А. Котляревським і його вихованцями в Будинку органної та камерної музики. Однак усі ці явища означили наступні періоди процесу, основи якого було закладено впродовж середини 1950-х – початку 1970-х років.

З першим етапом становлення традиції органних концертів пов'язана ще одна важлива для того часу річ. Виконувані композиції XVII–XVIII ст., що часто були релігійними за змістом, транслиували альтернативні радянському атеїстичному світогляду риси світовідчуття й світорозуміння, вічні цінності й почуття, над духовною красою яких не владний час і політико-ідеологічні, соціальні та інші перипетії. Зважаючи ж на широке визнання культурними колами згаданих мистецьких подій, вони мали істотне значення для формування реального духовного змісту культури Києва тієї доби, показовим прикладом того, що цей зміст ніколи повністю не вкладався в межі, установлені ідеологічними догмами. Не випадково Віру Михайлівну неодноразово критикувала парторганізація театру, намагаючись знайти інколи абсурдні із сучасного погляду причини для такої критики, наприклад, за виконання творів Ф. Шуберта «фашистською мовою», за «дворянський», «церковний» репертуар тощо.



Іл. 1. Програми органних концертів: а – 1967; б – 1968



Іл. 2 Олена Петросянц



Іл. 3. Афіша органного концерту в Київському оперному театрі (1974)

Вищезазначене також є підставою для здійснення підсумків, що стосуються ролі власної творчої діяльності Віри Михайлівни Любимової у формуванні цілісної структури органної культури в Києві на початковому етапі, у «запуску механізмів» її подальшого розвитку.

Багатогранність і результативність творчої праці В. Любимової дозволяють констатувати, що через неї розкривається великий пласт історії означеної мистецької царини в Україні. Різномасштабна творча діяльність співачки відіграла основоположну роль у започаткуванні традиції згаданих концертів у Києві до початку 1970-х років включно (органісти: О. Петросянц, потім А. Котляревський), що, як уже вказувалося, стала на той час найрезультативнішим фактором формування органної культури в столиці України. Співачці належить і заслуга пошуків «концертного органіста» найвищого класу, яким був А. Котляревський, здійснення з ним перших концертів у кінці 1960-х – на початку 1970-х років, які тривали до кінця творчого шляху мисткині.

В. Любимова доклала чимало зусиль для формування репертуару органних концертів, ініціювала створення перекладень для цього інструмента й інструментальних ансамблів за його участю, тобто первинного високохудожнього репертуарного фонду, що увійшов у свідомість реципієнтів як вишуканий, елітарний мистецький здобуток, нерозривно пов'язаний зі звучанням органа.

За ініціативи й участі співачки було зроблено перший у Києві, широковідомий у той час крок на шляху започаткування традиції органних концертів із творів українських композиторів (органний концерт української музики 1971 року). Ураховуючи, що в теперішній час виконання в концертах композицій вітчизняних авторів для цього інструмента є узвичаєною складовою музичного життя, можна стверджувати, що Віра Михайлівна мала безпосередній стосунок до витоків цієї історично перспективної тенденції в столиці України.

Внесок у розбудову різних складових органної культури, водночас визнання В. Любимової як оперної та камерної співачки широкими колами культурної громадськості свідчать, що зазначена праця мисткині мала власне вагоме значення для утвердження органного мистецтва в культурному, духовному просторі Києва перших повоєнних десятиліть, була однією із сутнісних компонентів цього процесу.

Викладені матеріали дають підстави говорити про те, що доробок Віри Михайлівни Любимової у справі формування різних елементів структури академічної органної культури в столиці України на першому її етапі заслуговує на залучення до концептуального осмислення вітчизняного музичного процесу другої половини ХХ ст. в усій його повноті та цілісності.

Джерела та література

1. [Б. п.]. Орган у Київському театрі опери та балету. *Радянська культура*. 1955. 16 січня.
2. Булибенко Г. Органний клас. *Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського 100 років*. Київ : Музична Україна, 2013. С. 329–333.
3. Головащенко М. Стряхнувши пил забуття. *Культура і життя*. 1971. 20 травня.
4. Железняк И. Малое слово о большом человеке. *Демьян Попов. Основатель киевской гомеопатической школы в воспоминаниях современников*. Киев, 1999.
5. Іовса О. Концерт класичної музики. *Вечірній Київ*. 1967. 12 червня.

6. Іовса О. Концерт органної музики. *Вечірній Київ*. 1968. 11 травня.
7. Котляревська О. Котляревський Арсеній Миколайович. *Українська музична енциклопедія* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2006. Т. 2. С. 571.
8. Котляревський Арсеній: органіст, музикознавець, педагог. Статті, матеріали, спогади / [упоряд. О. І. Котляревська]; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Львів : Растр-7, 2016. 373 с.
9. Куцин А. Будинок національний органної та камерної музики України. *Українська музична енциклопедія* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2006. Т. 1. С. 276.
10. Любимова В. Майстер своєї справи. *Арсеній Котляревський: органіст, музикознавець, педагог. Статті, матеріали, спогади* / [упоряд. О. І. Котляревська]; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Львів : Растр-7, 2016. С. 314–317.
11. Любимова В. [Спогади про А. Котляревського] // Приватний архів В. Любимової – О. Немкович.
12. Невгамовний Петрович : [зб. спогадів] / упоряд.: В. Горбатюк, Д. Федоряченко. Київ : Дух і Літера, 2012. 235 с.
13. Немкович О. Любимова Віра Михайлівна. *Українська музична енциклопедія* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. Т. 3. С. 230–232.
14. Немкович О. Любимова Віра Михайлівна. *Національна опера України : енциклопедія*. Київ : Музична Україна, 2017. Т. 2. С. 52.
15. Немкович О. В. М. Любимова: сторінки творчої біографії оперної та камерної співачки (до 100-річчя від дня народження). *Знакові постаті та пам'ятні дати української музичної культури – 2025 : тези наукової сесії (26 червня 2025 р., м. Київ)*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2025. С. 27–32.
16. Семененко Л. [Спогади про В. Любимову] // Приватний архів В. Любимової – О. Немкович.
17. Стеблянка І. Орган. *Національна опера України : енциклопедія*. Київ : Музична Україна, 2017. Т. 2. С. 135–136.
18. Стеблянка І. Доповідна записка // Архів Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка.
19. Стефанович М. Київський державний орден Леніна академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка : історичний нарис. Київ : Мистецтво, 1968. 274 с.
20. Туркевич В. Петросянц Олена Місаківна. *Національна опера України : енциклопедія*. Київ : Музична Україна, 2017. С. 157.
21. Шеремета І. А. Котляревський як фундатор Національного будинку органної та камерної музики (до 115-річчя від дня народження). *Знакові постаті та пам'ятні дати української музичної культури – 2025 : тези наукової сесії (26 червня 2025 р., м. Київ)*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2025. С. 24–27.

References

1. ANON. The Organ in Kyiv Theater of Opera and Ballet. *Soviet Culture*. 1955, January 16 [in Ukrainian].
2. BULYBENKO, Halyna. The Organ Class. *P. Chaikovskiy National Music Academy of Ukraine is 100 Years*. Kyiv: Musical Ukraine, 2013, pp. 329–333 [in Ukrainian].
3. HOLOVASHCHENKO, Mykhailo. Dust off the Oblivion. *Culture and Life*, 1971, May 20 [in Ukrainian].
4. ZHELEZNYAK, I. A Small Word about a Great Man. *Demyan Popov. Founder of the Kiev Homeopathic School in the Memoirs of Contemporaries*. Kiev, 1999 [in Russian].
5. IOVSA, O. Concert of Classical Music. *Evening Kyiv*, 1967, June 12 [in Ukrainian].
6. IOVSA, O. Concert of Organ Music. *Evening Kyiv*, 1968, May 11 [in Ukrainian].

7. KOTLIAREVSKA, Olena. Kotliarevskiyi Arsenii Mykolaiovych. *Ukrainian Music Encyclopedia*. National Academy of Sciences of Ukraine; M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv, 2006, vol. 2, pp. 571 [in Ukrainian].
8. KOTLIAREVSKA, Olena, compiler. *Kotliarevskiyi Arsenii: Organist, Musicologist, Pedagogue. Articles, Materials, Memoirs*. P. Chailovskyi National Music Academy of Ukraine. Lviv: Rastr-7, 2016, 373 pp. [in Ukrainian].
9. KUTSYN, A. The House of National Organ and Chamber Music of Ukraine. *Ukrainian Music Encyclopedia*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv, 2006, vol. 1, pp. 276 [in Ukrainian].
10. LIUBYMOVA, Vira. A Master of His Craft. In: Olena KOTLIAREVSKA, compiler. *Kotliarevskiyi Arsenii: Organist, Musicologist, Pedagogue. Articles, Materials, Memoirs*. P. Chailovskyi National Music Academy of Ukraine. Lviv: Rastr-7, 2016, pp. 314–317 [in Ukrainian].
11. LIUBYMOVA, Vira. [Memoirs about A. Kotliarevskiyi]. *Private Archive of V. Liubymova – O. Nemkovych* [in Ukrainian].
12. HORBATIUK, V., Danylo FEDORIACHENKO, compilers. *Restless Petrovych: [Collection of Memoirs]*. Kyiv: Spirit and Letter, 2012, 235 pp. [in Ukrainian].
13. NEMKOVYCH, Olena. Liubymova Vira Mykhailivna. *Ukrainian Music Encyclopedia*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv, 2011, vol. 3, pp. 230–232 [in Ukrainian].
14. NEMKOVYCH, Olena. Liubymova Vira Mykhailivna. *National Opera of Ukraine: Encyclopedia*. Kyiv: Musical Ukraine, 2017, vol. 2, pp. 52 [in Ukrainian].
15. NEMKOVYCH, Olena. V. M. Liubymova: Pages of the Creative Biography of the Opera and Chamber Singer (On the Occasion of the 100th Anniversary of Her Birthday). *Significant Figures and Memorable Dates of Ukrainian Musical Culture – 2025: Abstracts of the Scientific Session (June 26, 2025, Kyiv)*. Kyiv: IASFE Publishing House, 2025, pp. 27–32 [in Ukrainian].
16. SEMENENKO, Liudmyla. [Memoirs about V. Liubymova]. *Private Archive of V. Liubymova – O. Nemkovych* [in Ukrainian].
17. STEBLIANKO, I. Organ. *National Opera of Ukraine: Encyclopedia*. Kyiv: Musical Ukraine, 2017, vol. 2, pp. 135–136 [in Ukrainian].
18. STEBLIANKO, I. Memorandum. *Archive of T. Shevchenko National Academic Theater of Opera and Ballet of Ukraine* [in Ukrainian].
19. STEFANOVYCH, Mykhailo. *T. H. Shevchenko Kyiv State Order of Lenin Academic Theater of Opera and Ballet of the Ukrainian SSR: Historical Essay*. Kyiv: Art, 1968, 274 pp. [in Ukrainian].
20. TURKEVYCH, Vasyl. Petrosiants Olena Misakivna. *National Opera of Ukraine: Encyclopedia*. Kyiv: Musical Ukraine, 2017, pp. 157 [in Ukrainian].
21. SHEREMETA, Iryna. A. Kotliarevskiyi as the Founder of the National House of Organ and Chamber Music (On the Occasion of the 115th Anniversary of His Birthday). *Significant Figures and Memorable Dates of Ukrainian Musical Culture – 2025: Abstracts of the Scientific Session (June 26, 2025, Kyiv)*. Kyiv: IASFE Publishing House, 2025, pp. 24–27 [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 20.06.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

УДК 78.071:780.651.3]+726](477)“197/199”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.033>

ШЕРЕМЕТА ІРИНА

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

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

SHEREMETA IRYNA

A junior research fellow at the Musicology and Ethnomusicology Department of M. Rylskiy 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. (2025) Арсеній Котляревський і київський костел Святого Миколая: штрихи до історії Національного будинку органної та камерної музики. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 33–42.

Sheremeta, I. (2025) Arsenii Kotliarevskiy and St. Nicholas Catholic Church in Kyiv: Strokes to the History of the National House of Organ and Chamber Music. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 33–42.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

АРСЕНІЙ КОТЛЯРЕВСЬКИЙ І КИЇВСЬКИЙ КОСТЕЛ СВЯТОГО МИКОЛАЯ: ШТРИХИ ДО ІСТОРІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО БУДИНКУ ОРГАННОЇ ТА КАМЕРНОЇ МУЗИКИ

Анотація / Abstract

У статті висвітлено діяльність Арсенія Котляревського зі створення Національного будинку органної і камерної музики України на базі костелу Святого Миколая. Цей костел було збудовано в Києві 1909 року за проектом архітектора В. Городецького в стилі неоготики з елементами модерну за інноваційними технічними рішеннями того часу. Будівля має характерні готичні риси. У 1938 році радянська влада закрила костел, парафію було ліквідовано, а будівлю переобладнали під склад і технічні приміщення. Унаслідок пожежі 1943 року та дії ґрунтових вод костел був значно пошкоджений. До 1970-х років він перебував у напівзруйнованому стані, але залишався важливою архітектурною домінантою міста.

У 1969 році в Києві оселився видатний органіст, музикознавець, педагог і культурний діяч А. М. Котляревський (1910–1994). Він організував і очолив клас органа в Київській консерваторії, де підготував плеяду видатних органістів. Музикант активно розвивав інтерес київської публіки до органної музики, пропагував її серед композиторів. Зростало усвідомлення потреби створення органного залу в Києві, але для реалізації потрібна була підтримка влад-

них структур. Підготовка до Олімпійських ігор 1980 року дала поштовх для реставрації костелу Святого Миколая, що його, завдяки лоббі А. Котляревського, 13 лютого 1979 року Рада Міністрів СРСР офіційно передала під Республіканський (нині – Національний) будинок органної та камерної музики (РБОКМ).

Реставрація органного залу затрималась, урочисте відкриття відбулося в січні 1981 року. Новий орган, виготовлений уславленою фірмою *Rieger-Kloss*, був спеціально адаптований до архітектури костелу. Інструмент мав 55 регістрів, диспозицію яких склав особисто А. Котляревський. На цьому інструменті чудово звучали як твори Й. С. Баха, так і музика романтиків чи сучасних композиторів. Одним з перших творів прозвучала «Ода музиці» Л. Дичко. А. Котляревський всіляко заохочував створення українськими композиторами органного репертуару.

А. Котляревський був художнім керівником РБОКМ з моменту відкриття й до 1986 року, а в 1982–1984 роках ще й директором закладу. За цей час костел Святого Миколая став важливою концертною локацією з особливою атмосферою. А. Котляревський вважав, що цей зал мав потенціал стати академічним центром органної музики, але його діяльність ускладнювалася бюрократією та зайвою увагою чиновників.

У 1985 році призначили нового директора РБОКМ, розпочалися конфлікти. Останні роки життя для А. Котляревського були складними: його зневажали, витісняли з власного «дітища». Врешті, музиканта звільнили нібито через скорочення посади художнього керівника.

А. Котляревський помер 18 грудня 1994 року, не доживши до численних негараздів, що спіткали Національний будинок органної і камерної музики України по його смерті. Попри все, саме його титанічні зусилля в 1970-х роках стали вирішальними для збереження цієї архітектурної перлини Києва. Спадщина А. М. Котляревського – це не лише українська органна школа, а й порятунок визначної історичної пам'ятки національного значення – київського костелу Святого Миколая.

Ключові слова: Арсеній Котляревський, Національний будинок органної та камерної музики України, українська органна школа, органна музична культура.

The activities of Arsenii Kotliarevskiy in establishing the National House of Organ and Chamber Music of Ukraine, based on the Church of St. Nicholas in Kyiv, are described in the article. This church has been built in Kyiv in 1909 according to the design of architect Vladyslav Horodetskyi in the style of neo-Gothic architecture with Art Nouveau elements and innovative engineering solutions of that time. The building has distinctive Gothic features. In 1938 the Soviet authorities have closed the church, disbanded the parish, and repurposed the building for storage and technical use. The 1943 fire and the impact of groundwater have caused significant damage. The church has been in a semi-ruined state, though it remained a prominent architectural landmark in the city by the 1970s.

The prominent organist, musicologist, pedagogue and cultural figure Arsenii Kotliarevskiy (1910–1994) has settled in Kyiv in 1969. He has founded and headed the organ class at the Kyiv Conservatory, training a generation of distinguished musicians. Kotliarevskiy has promoted organ music actively, raised public interest, and encouraged composers to write for the instrument. The need for the creation of an organ concert hall in Kyiv has become evident, but its realization required political support. Preparations for the 1980 Summer Olympics have created an opportunity to restore the Church of St. Nicholas, which, thanks to Kotliarevskiy's efforts, is transferred officially by the Council of Ministers of the USSR on February 13, 1979, to serve as the Republican House of Organ and Chamber Music (RHOCM).

The restoration process is delayed, and the official opening has taken place in January, 1981. A new organ is custom-built by the renowned firm *Rieger-Kloss*, tailored to the church's architecture. The instrument has 55 stops; its disposition is designed personally by A. Kotliarevskiy. Works by J. S. Bach, Romantic composers, and modern Ukrainian authors all sounded brilliantly on this organ. *Ode to Music* by Lesia Dychko is one of the first pieces performed there. A. Kotliarevskiy has encouraged actively the creation of organ repertoire by Ukrainian composers.

He has served as the artistic director of RHOCM from its opening until 1986, and between 1982 and 1984 also held the post of director. The Church of St. Nicholas has become an important concert venue with a unique atmosphere under his leadership. A. Kotliarevskyi has considered this hall as a future academic center of organ art, but his work is hindered by bureaucracy and excessive administrative interference.

In 1985 a new director is appointed, initiating internal conflicts. A. Kotliarevskyi's last years are marked by hardship and marginalization within the institution he has founded. He is eventually dismissed under the pretext of a staff reduction.

Arsenii Kotliarevskyi has died on December 18, 1994, not witnessing the many misfortunes those have befallen later the National House of Organ and Chamber Music of Ukraine. Nonetheless, these are his tireless efforts in the 1970s those have become crucial for preserving this architectural treasure of Kyiv. The heritage of A. M. Kotliarevskyi includes not only the Ukrainian organ school but also the salvation of an outstanding historical monument of national significance – the Kyiv Church of St. Nicholas.

Keywords: Arsenii Kotliarevskyi, National House of Organ and Chamber Music of Ukraine, Ukrainian organ school, organ musical culture.

Вступ. Історія Національного будинку органної та камерної музики в Києві нерозривно пов'язана з постаттю Арсенія Котляревського – музикознавця, органіста, педагога, культурного діяча, чия виняткова роль у становленні української органної школи досі не здобула належного висвітлення та оцінки. У контексті сучасної боротьби за право власності на будівлю костелу Святого Миколая, де ще недавно повноцінно функціонував органний зал, повернення до початку цієї історії є не лише актом культурної пам'яті, а й громадянської вдячності. Вивчення внеску А. Котляревського в перетворення занедбаної сакральної споруди на один із провідних центрів музичного життя України впродовж останніх чотирьох десятиліть дозволяє по-новому поглянути як на його життєвий і творчий шлях, так і на специфіку культурної політики пізньорадянського періоду.

У статті вперше зібрано й узагальнено фактичний матеріал, що стосується участі Арсенія Котляревського в ініціюванні, проектуванні та реалізації ідеї створення органного залу в приміщенні київського костелу Святого Миколая. На основі джерельних документів, тогочасної преси, спогадів сучасників, епістолярію та власних свідчень учасників подій реконструйовано ключові етапи цього процесу, простежено його розгортання та виявлено низку системних труднощів, з якими стикалася культурна ініціатива в пізньорадянський період. Окрему увагу приділено особистості А. Котляревського як утілювача ідей високого мистецтва, що формував органну культуру в Україні не лише як виконавець і педагог, а також як стратег, адміністратор і – фактично – творець культурного середовища.

Виклад основного матеріалу. На початку ХХ ст. в знаному клінічному повивальному інституті, яким керував авторитетний акушер і гінеколог Дмитро Отт, з'явився незвичний для медичного середовища інструмент – орган. Музичний інструмент містився поряд з палатою, де народжувалися малюки, адже директор клініки вважав, що м'яке органне звучання заспокоює майбутніх матерів. Саме під його звуки 115 років тому з'явився на світ Арсеній Миколайович Котляревський (1910–1984) – майбутній музикант, який до решти присвятив своє життя розвитку високої органної культури в усіх місцях, куди його закидала неблаганна доля (утім, половину дорослого життя він провів в Україні). Він був високоосвіченим музикознавцем, дипломованим концертуєчим органістом, видатним органним педагогом і культурним діячем.

А. Котляревський був ровесником костелу Святого Миколая – зведеного в Києві 1909 року за проектом архітектора В. Городецького у співпраці з інженером С. Валовським, що є найяскравішим прикладом київської неоготики з елементами модерну. Це архітектурне явище сформувалося на межі XIX–XX ст., поєднавши стилізацію під середньовічну готику з новітніми на той час конструктивними й інженерними рішеннями – застосуванням залізобетону, армування, сучасного фундаменту тощо. Костел Святого Миколая, зокрема, став першим київським храмом, зведеним на пальовому фундаменті. Завдяки своїм упізнаваним рисам – стрімким шпилям, аркбутанам, стрілчастим прорізам, складному декору, вітражам – будівля є однією з найвиразніших сакральних споруд Києва і водночас однією з тих, що мають складну долю.

Релігійним потребам костел служив недовго – 1938 року радянська влада закрила храм для богослужінь, а парафіяльну громаду ліквідувала. Майно костелу частково було знищено або розграбовано. Як і у випадку з багатьма іншими культовими спорудами СРСР, костел переорієнтували на світські потреби. Спершу споруду храму використовували як складські приміщення. У 1943 році в стінах храму вперше сталася пожежа, яка пошкодила інтер'єри. До того ж будівля костелу завжди потерпала від близькості ґрунтових вод. Після незначного ремонту приміщення зайняв Київський обласний архів, а частину площі відвели під системи глушіння «ворожих» західних радіостанцій. Їхні антени було розвішано ззовні на вежах костелу. На початку 1970-х років споруда перебувала у напівзруйнованому стані (протікала стеля, відпадала понищена грибок штукатурка, втрачалося зовнішнє оздоблення, дах поростав деревами), хоча її велична неоготична архітектура залишалася виразною домінантою тодішньої Червоноармійської вулиці (нині Велика Васильківська).

У цей час – 1969 року – на запрошення ректорату Київської консерваторії в Києві оселився А. Котляревський. У виші він організував і очолив клас органа, з якого вийшла плеяда провідних українських органістів і педагогів сучасності, зокрема Г. Булибенко, В. Михайлюк, Н. Висич, О. Дмитренко, І. Калиновська, В. Коростельов, В. Кошуба, Г. Мокрова, В. Півнов. Разом зі своїми учнями А. Котляревський планомерно розвивав інтерес столичної музичної аудиторії до органної музики. Він уважав, що поняття «органна культура» складається з чотирьох елементів – інструментів, виконавців, слухачів і музики – і працював над кожним з них: давав численні концерти, запрошував виконавців-гастролерів, робив органні транскрипції різних творів, публікував музично-критичні статті, будував стратегії розвитку органної культури, розповідав студентам-композиторам про специфіку цього інструмента...

Сприятливі передумови для переїзду Арсенія Котляревського до Києва склалися ще й завдяки спільним виступам із солісткою Київського оперного театру Вірою Любимовою. Наприкінці 1960-х вони вдвох провели в столиці серію концертів (згодом виступали удвох аж до початку 1980-х років). У спогадах про перший із них співачка згадувала особливо докладно, а далі зазначала: «Ми з Арсенієм Миколайовичем влаштували ще ряд концертів, зацікавленість якими публіки щоразу зростала. Незмінними були аншлаги, захоплення слухачів виконуваними творами, море квітів. Ставало очевидним, що такі концерти мають стати систематичними, потрібний орган відповідного рівня і спеціальний концертний зал. Думка про заснування такого залу й постановку органа в костьолі (колишня вул. Червоноармійська) інколи

траплялася серед музикантів. Однак як конкретно перетворити мрію в дійсність? Отже, почалися наші з Арсенієм Миколайовичем митарства, спрямовані на переконання чиновників різних рівнів у необхідності для культури України відкриття залу органної музики в костьолі. Не останню роль у позитивному вирішенні цієї проблеми відіграло те, що поміж слухачів наших концертів були люди, наділені великими повноваженнями в республіці – представники ЦК, Ради Міністрів, Верховної Ради, Міністерства культури тощо» [1, с. 316].

Цю історію у своїх спогадах доповнив учень органного класу Валерій Коростельов: «Одного дня під час уроку в Малому залі консерваторії (якщо не помиляюся, восени 1977 р.) вчитель показав мені надруковану в газеті фразу з доповіді В. В. Щербицького: “Слід нам було б подумати про відкриття у Києві власного органного залу”. Задоволено посміхнувшись, Арсеній Миколайович сказав: “Это Вам, друг мой, не фунт изюма. Представляете, сколько требовалось усилий, чтобы протолкнуть эту фразу в текст доклада Первого секретаря? Теперь, надеюсь “колеса завертятся””. Подиву гідне це вміння Арсенія Миколайовича переконувати у свій правоті володарів владних кабінетів, адже весь його імідж старорежимного інтелігента так різко дисонував з ідеалами поведінки більшості тодішніх функціонерів. Він якось “гіпнотизував” начальство своєю імпозантністю, і все у нього виходило як у казці» [1, с. 81].

Саме життя підкинуло зручну нагоду для реалізації цього грандіозного задуму. У рамках підготовки до XXII літніх Олімпійських ігор в УРСР розгорнули масштабну кампанію, покликану створити ефект «показної культурності» країни: було відреставровано цілий ряд архітектурних пам'яток, здатних справити враження на іноземних гостей. Оскільки частину змагань мав приймати Київ, зокрема, на стадіоні, що містився поряд з костелом, було ухвалено рішення про відновлення костелу Святого Миколая.

На той час у низці радянських міст, передусім у балтійських Вільнюсі, Каунасі, Ризі та Таллінні, уже існувала практика переобладнання костелів під концертні зали. Розуміючи, що орган найповніше розкривається саме в костелі, а без храму перетворюється на звичайний музейний експонат, Арсеній Котляревський домігся передачі костельного приміщення під культурні потреби. 13 лютого 1979 року рішенням Ради Міністрів СРСР будівлю храму було офіційно передано майбутньому Республіканському (нині – Національному) будинку органної та камерної музики. Як згадував В. Коростельов, Арсеній Миколайович не був у захваті від назви установи. Слово «будинок» викликало в нього побутові асоціації, тож він розглядав інші варіанти, у тому числі й дещо помпезне «палац». Однак життя показало, що за десятиліття існування закладу кращого слова так і не знайшли [1, с. 81]. Не менш принциповим для нього було й збереження в назві означення «органный зал», адже філармонія відразу виявила надмірний інтерес до нової концертної локації, яка могла стати її підрозділом.

Сам концертний зал планували відкрити до літніх Олімпійських ігор 1980 року, однак не встигли. Тому відкриття почали поспіхом «підганяти» до XXVI з'їзду КПРС у лютому 1981-го. Це спричинило низку негативних наслідків: приміщення не встигли як слід просушити, а грибок на стінах – вивести.

Роботи з пристосування храму до концертної діяльності відбувалися за безпосередньої участі Арсенія Котляревського. Він багато вивчав архівні матеріали, щоб відновити приміщення храму в його первісному вигляді, долав чимало бюрократичних перешкод.

тичних та ідеологічних труднощів і перешкод, однак деякі – не зміг. Приміром, перш ніж замовити орган, Арсеній Миколайович попросив музикантів – флейтистів та інших – зіграти в різних частинах храму. Найкраще музика лунала згори – багатше та яскравіше. Але в радянському культурному осередку глядачі мали бачити, як виходить артист, як він сідає за інструмент, власне виконує музику. Саме тому орган й встановили на сцені на місці вівтаря, а не на хорах, трохи пожертвувавши якістю звучання.

Одна з найближчих довірених учениць Арсенія Котляревського Ольга Дмитренко розповіла авторці цих рядків про вражаючу прозорливість Арсенія Миколайовича. За її словами, він якось сказав: «Прийде час, коли розміщення органа у вівтарній частині стане неприйнятним. Тоді, Ольго, ви його розберете і перенесете вбік» – адже для традиційного розташування на хорах цей інструмент був завеликим...

Уперше орган у Миколаївському костелі було встановлено ще римо-католицькою парафією в 1912 році. Інструмент був виготовлений австрійською фірмою *Rieger* – знаменитою органною мануфактурою, заснованою родиною Рігерів у другій половині XIX ст. У каталозі компанії він значився під номером *opus 1802*, але до нашого часу він не дійшов. Новий орган для костелу замовили вже наприкінці 1970-х років – у тієї ж фірми, що на той час працювала під назвою *Rieger-Kloss*. Для київського концертного залу було сконструйовано орган *opus 3503*, що його майстри намагалися максимально узгодити з архітектурним стилем і внутрішнім простором костелу. Процес створення такого інструмента надзвичайно складний: спочатку майстри знайомляться з приміщенням, де стоятиме майбутній інструмент, вивчають побажання замовників, далі проєктують і виготовляють, потім повністю монтують на фабриці для тестування звучання, після чого розбирають, транспортують і вже на місці встановлюють остаточно.

Коли 1979 року орган нарешті прибув до Києва, чеські майстри, які приїхали для його монтажу, були вкрай здивовані станом костелу. Вони не звикли працювати в умовах пилу й будівельного бруду – а тут якраз тривала прискорена реставрація. Подейкують, що вони всерйоз розглядали можливість повернення додому, так і не виконавши роботи, – їх ледве вмовили залишитися. Реставратори працювали в першій половині дня, а в другій – до роботи бралися органні майстри. І все ж Арсеній Миколайович радів: приходив грати, пробував звучання нових регістрів, давав деякі рекомендації органним майстрам.

Орган у Миколаївському костелі мав 55 регістрів, його диспозицію складав сам А. Котляревський. На цьому інструменті чудово звучали як твори Й. С. Баха, так і музика романтиків чи сучасних композиторів. Одним з перших творів, виконаних у костелі Святого Миколая, стала «Ода музиці» Лесі Дичко. Цей твір було створено спеціально на замовлення для нового органного залу. А. Котляревський прагнув розквіту вітчизняної органної культури й активно заохочував композиторів до написання нових творів. Якось він навіть сказав одному з них: «Вы напишите хорошую музыку, а мы расставим регистры сами» [1, с. 237]. У результаті український органний репертуар поповнився низкою талановитих творів тогочасних авторів.

З відкриття і до 1986 року А. Котляревський був художнім керівником, а упродовж 1982–1984 років – ще й директором РБОКМ. Під його керівництвом костел Святого Миколая отримав нове життя, ставши однією з провідних концертних локацій Києва з особливою атмосферою. В одній журнальній статті А. Котляревський так писав про цей час: «Посилений інтерес до нового залу спостерігаємо у числен-

них мешканців столиці України. Радую вже те, що впорядковано цю гарну споруду на одній з центральних вулиць. Реставраційні роботи проведено Держбудом УРСР (автор проекту О. Граужіс). Архітектор І. Тукалевський прагнув знайти оптимальні шляхи пристосування приміщення під концертний зал. Артисти і слухачі, захоплені звучанням органа, чудовою акустикою, милуються романтизованим неоготичним інтер'єром, створеним талановитим київським архітектором В. Городецьким на початку ХХ ст. І ті, хто просто прийшов подивитися його, з цікавістю слухають виконувану програму, тож, сподіваємось, в майбутньому вони стануть шанувальниками такого мистецтва. Втім, вже сьогодні серед киян і гостей столиці Радянської України є чималий загін любителів і знавців органної й камерної вокальної та інструментальної музики. Концертні програми двох місяців могли задовольнити найвимогливіших слухачів» [4, с. 8].

За часів Арсенія Миколайовича РДОКМ був, як тепер кажуть, зоофрендлі. Про виняткову доброту А. Котляревського і його любов до всього живого згадує дочка Віра Миколаївна: «Во время концерта папиных учеников на сцену Дома органной и камерной музыки забежал здоровенный бездомный пес. Охранники засуетились, собрались вызывать службу отлова. Папа сказал: “Нет!”. Он позвонил домой, просил меня срочно приехать с ошейником и поводком, и когда я приехала, то увидела картину: за кулисами на диване сидит папа, а рядом с ним на том же диване лежит лохматый, грязный, счастливый пес. И еще один пример. Внутри под крышей собора все в том же Доме органной и камерной музыки зяблики свили гнездо и вывели птенцов. Беда была в том, что как только раздавались первые звуки органа, птицы начинали щебетать, хотя через некоторое время смолкали. Это случилось на папином концерте. Зрители заволновались. Отец приостановил исполнение пьесы, вышел на авансцену и объяснил публике в чем дело, попросив потерпеть и не обращать внимания, поскольку птицы должны выкормить птенцов и гнать их и тревожить нельзя» [1, с. 213].

Але не все було так безхмарно. У листі до свого товариша, професора по класу органа Вищої музичної школи ім. Ф. Мендельсона-Бартольдї в Лейпцигу, В. Шетеліха, датованому 29 листопада 1981 року, А. Котляревський був відвертим: «Наш новый концертный зал очень красивый, с хорошей акустикой. Орган, построенный чехами, может считаться удачным опусом. Имея такой зал и орган, можно проводить очень интересную концертную работу. Тем более, что зал является самостоятельным учреждением, не зависящем от филармонии. Это учреждение называется “Республиканский Дом органной и камерной музыки”. По мысли Министерства культуры, он должен быть своеобразным методическим и организационным центром органной и камерной культуры в республике. Однако многие обстоятельства мешают наладить дело и доставляют мне много огорчений. Я думал превратить этот зал в чисто академический центр органной музыки. Но к этому залу слишком привлечено внимание всякого и очень высокого начальства и широких масс прямо “с улицы”, которые приходят “посмотреть зал и орган”, а не послушать серьезную музыку. Поэтому “средняя арифметическая” концертных программ, всякие “Аве Мария” и подобные номера с вокалистами, “Готическая сюита” Бельмана и тому подобный репертуар. Я принимаю всякие меры по улучшению положения и заставляю публику слушать у наших органистов серьезные программы. Понемногу дело налаживается, но медленно и с трудом. Если мою линию начальство будет и дальше поддерживать, то со временем зал приобретет более академический харак-

тер. Но мне слишком много лет и я очень упрямый, а начальство любит молодых и послушных, старающихся угодить. К этой роли я не гожусь... Ближайшее время покажет, как все сложится на будущее. Торжественное открытие с приглашением наших друзей из-за рубежа не удалось, т. к. строители опаздывали с окончанием работ и все нам скомкали. Все же я надеюсь, что удастся преодолеть бюрократию планов “Госконцерта” и пригласить Вас в Киев на концерты в наш новый зал» [1, с. 175–176].

Ольга Дмитренко згадувала: «В 1985 году назначают нового директора – бывшего работника Совмина, куратора библиотек. Ее девиз был: “Разделяй и властвуй!”. Начался наиболее сложный период для РДОКМа, его коллектива, Арсения Николаевича. Период конфликтов, склок, увольнения неугодных. В 1986 году основатель украинской органной школы, художественный руководитель Дома органной и камерной музыки Арсений Николаевич Котляревский был уволен в связи с сокращением должности худрука» [1, с. 340]. З уже надрукованих афіш РБОКМ поспіхом відрізали останній рядок – «художній керівник – Арсеній Котляревський»...

Нова директорка РБОКМ Алла Горовенко ще раніше намагалася звільнити Котляревського, але тоді йому вдалося в судовому порядку відстояти свою правоту. Мирослав Скорик так згадував цей прикрий епізод: «У Києві А. Котляревський <...> також став художнім керівником Київського органного залу, де теж проводив безкомпромісну політику високого класичного мистецтва. І знову вступив у конфлікт із дирекцією цієї організації, яка була налаштована звільнити Арсенія Миколайовича з посади. Цьому вдалося запобігти, але останні роки праці вже не були для нього комфортними» [1, с. 223].

Вдруге Арсеній Котляревський уже не став звертатися до суду. Скорочення його посади таки відбулося – хоч і формально та на короткий час, бо вже навесні наступного року концертний зал отримав нового художнього керівника – композитора Олександра Костіна, який своєю чергою також виявився нелояльним до Арсенія Миколайовича (утім, це не завадило йому згодом написати солодкаві тоном та двозначні за змістом спогади про нього [1, с. 237–240]).

Про вороже ставлення нової дирекції РБОКМ до А. Котляревського без прикрас розповідала учениця органного класу Анна Мокрова: «Последние годы жизни Арсения Николаевича были очень драматичными. <...> Сильнейшие удары, которые обрушило на него новое руководство его детища – Дома органной и камерной музыки. Арсения Николаевича попросту выживали, изгоняли, отнимали и так уже редкие концерты, бессовестно спекулируя его почтенным возрастом. <...> Последний, особенно болезненный удар нанесла ему тогдашняя директриса “Дома органной и камерной музыки”. Арсений Николаевич должен был дать 2 концерта в Харькове, а в этом городе похоронен его отец. Поэтому он придавал харьковским гастролям такое большое значение. На склоне лет он хотел, возможно, в последний раз поклониться родному человеку, при чем сделать это посредством самой высокой, самой духовной музыки. Ему было необходимо вновь утвердиться в истине, что духовные узы между близкими людьми не может разорвать и сама смерть. Ему было очень важно сыграть эти концерты в Харькове, а их у него нагло и жестоко отобрали. Я встречалась с Арсением Николаевичем после этого. Он был страшно подавлен, но при этом, как всегда, внимателен и добр» [1, с. 356].

З приходом А. Горовенко в цокольному поверсі будівлі розгорнув діяльність бар і навіть відеосалон, що істотно заважало репетиціям і концертам, А. Котляревський

був категорично проти таких «новацій». У 1990-х у храмі відновились богослужіння – у пострадянський період відродилася римо-католицька парафія Святого Миколая. Релігійна громада з часом розпочала боротьбу за повернення культової споруди вірянам.

Арсеній Миколайович Котляревський помер 18 грудня 1994 року. Він не застав ані обіцянки Президента України Леоніда Кучми Папі Римському Івану Павлу II повернути костел католицькій громаді; ані численних меморандумів і домовленостей між Міністерством культури та римо-католицькою парафією; ані жахливої пожежі 3 вересня 2021 року, яка знищила унікальний орган; ані великої російсько-української війни, коли в лютому 2022 року працівники органного залу поспіхом передали ключі парафії, залишаючись у костелі лише на папері; ані прильоту ворожої ракети в грудні 2024 року в сусідній будинок і нових пошкоджень храму; ані серії судів 2025 року, що закріпили право парафії на виключне користування свяतिною...

Непроста доля А. Котляревського чимось відлунює таку ж долю київського костелу Святого Миколая. Очевидно одне: якби не його титанічні зусилля в 1970-х роках зі збереження та реконструкції цієї будівлі, навряд чи архітектурна перлина Києва дійшла б до нашого часу. Спадщина А. М. Котляревського – це не лише українська органна школа, а й порятунок визначної історичної пам'ятки національного значення – київського костелу Святого Миколая. Парафія має пам'ятати про це і згадувати душу цієї великої, доброї та світлої Людини у своїх молитвах...

Висновки. Досвід Арсенія Котляревського в реалізації проекту органного залу в костелі Святого Миколая демонструє, якою мірою особиста ініціатива, наполегливість і культура мислення однієї людини можуть вплинути на формування мистецької інфраструктури навіть за несприятливих історичних обставин. Упроваджуючи європейське розуміння органної культури, він не лише заклав засади професійної органної освіти в Україні, а й подарував столиці унікальний мистецький простір. Вшанування його постаті – це не тільки жест справедливості, а й підґрунтя для осмислення цінності збереження культурної тяглості в часи потрясінь.

Джерела та література

1. Арсеній Котляревський: органіст, музикознавець, педагог. Статті, матеріали, спогади / [упоряд. О. І. Котляревська] ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Львів : Растр-7, 2016. 373 с.
2. Булибенко Г. Арсеній Миколайович Котляревський. Київський період життя. *Українська музика*. 2000. Вип. 29.
3. Каліберда С. *Органи Львова і Галичини: Історія та сучасність*. Львів : Апріорі, 2014. 448 с.
4. Котляревський А. Концертний зал. *Музика*. 1981. № 3. С. 8.
5. Приседська В. «Коли орган горить, він плаче як дитя»: Історія органу Миколаївського костелу [інтерв'ю з О. Дмитренко]. *BBC News Україна*. 7 вересня 2021. URL : <https://www.bbc.com/ukrainian/features-58473270> (дата звернення: 01.07.2025).

References

1. KOTLIAREVSKA, Olena, compiler. *Arsenii Kotliarevskyi: Organist, Musicologist, Teacher. Articles, Materials, Memoirs*. P. I. Chaikovsky National Music Academy of Ukraine. Lviv: Rastr-7, 2016, 373 pp. [in Ukrainian].
2. BULYBENKO, Halyna. Arsenii Mykolaiovych Kotliarevskyi. The Kyiv Period of Life. *Ukrainian Music*, 2000, issue 29 [in Ukrainian].
3. KALIBERDA, Serhii. *Organs of Lviv and Halychyna: History and Modernity*. Lviv: Apriori, 2014, 448 pp. [in Ukrainian].
4. KOTLIAREVSKYI, Arsenii. Concert Hall. *Music*, 1981, no. 3, pp. 8. [in Ukrainian].
5. PRYSEDSKA, Viktoriia. «When an Organ Burns, It Cries Like a Child»: The Story of the Organ of St. Nicholas Church [Interview with O. Dmytrenko]. *BBC News Ukraine*. September 7, 2021 [online] [viewed 1 July 2025]. Available from: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-58473270> [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 07.07.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

**МУЗИКОЗНАВСТВО
ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ**

**MUSICOLOGY
AND ETHNOMUSICOLOGY**



УДК 78.071.1Cip:316.73]:(477+41-44):355.01(477:470)“20”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.045>

КУШНІРУК ОЛЬГА

кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна), запрошена дослідниця Кембриджського університету (Кембридж, Велика Британія).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0766-2555>

KUSHNIRUK OLHA

a Ph.D. in Art Studies, a senior 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), a visiting research fellow at the University of Cambridge (Cambridge, UK).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0766-2555>

Бібліографічний опис:

Кушнірук, О. (2025) Творчість Алли Сіренко періоду війни: конструювання національної ідентичності. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 45–65.

Kushniruk, O. (2025) The Works by Alla Sirenko of the War Period: Designing the National Identity. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 45–65.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ТВОРЧІСТЬ АЛЛИ СІРЕНКО ПЕРІОДУ ВІЙНИ: КОНСТРУЮВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Анотація / Abstract

У статті проаналізовано композиторський і продюсерський досвід представниці української діаспори в Британії Алли Сіренко. Висвітлено важливі події життєвого й творчого шляху мисткині, які вплинули на становлення та самореалізацію її художньої особистості (здобуття музичної освіти за трьома спеціальностями в різних мистецьких центрах (Київ, Львів, Таллінн); закордонні стажування (Гетеборг, Любек, Кембридж); переїзд до Великої Британії; утілення власного музичного проекту «Cirencester Festival»; постановка опери «Золотий пінгвін» у Королівській опері Британії; діяльність як художнього керівника концертного залу в Українському греко-католицькому соборі Лондона; заснування Української асоціації культури у Великій Британії (UCA – UK) із центром у Лондоні та очільництво її як президента; запуску концертної серії «Дух України»).

На прикладі двох творів періоду війни – «Української фантазії» для скрипки, альту та симфонічного оркестру й «Елегії» для струнного секстету (або струнного оркестру) – розглянуто проблему конструювання національної ідентичності у творчості А. Сіренко. У першому тво-

рі осмислено тему національної єдності, державної цілісності України в різноманітті її регіональних відмінностей. Для цього маркером обрано прийом стилізації інтонацій козачка, коломийки та кримськотатарських наспівів, що гнучко й органічно взаємодіють у розвитку музичного матеріалу. Художня спрямованість «Елегії», присвяченої героїчному українському народу у війні росії проти України, пов'язується з авторськими роздумами про нинішній етап буття українців. Твір віддзеркалює процес зміни від трагізму ситуації через журливий спогад про мирне життя до згуртованості та рішучості йти до останку в боротьбі за визволення рідної землі. У такий спосіб елегія в тлумаченні А. Сіренко постає у філософському різновиді жанру із залученням хоральності як іножанрового елемента, досить типового для елегії.

Спеціального аналізу творчості української композиторки А. Сіренко ще не було здійснено, як, зокрема, і проблеми конструювання національної ідентичності в її музиці. Цим зумовлено новизну пропонованої статті.

У дослідженні, що належить до напряму історичного музикознавства (займається збереженням музичної культурної спадщини, відкриттям раніше невідомих художніх явищ, їх включенням в науковий і виконавсько-практичний обіг), застосовано такі методи: теоретичного аналізу й синтезу – для осмислення теоретичних розробок проблеми національної ідентичності у проекції на музичне мистецтво; біографічний – для послідовного висвітлення етапів творчого формування Сіренко як композиторки і продюсерки; порівняння й цілісного музичного аналізу – для розгляду творів композиторки.

У висновках наголошується на унікальності постаті Алли Сіренко, що полягає в багатовекторності її творчого самовираження, сильному полі відчуття і ствердження української національної ідентичності в умовах проживання в іншій країні.

Ключові слова: українська музика, національна ідентичність, творчість композиторів діаспори, творчість А. Сіренко, фантазія, елегія.

The composing and producing experience of Alla Sirenko as a prominent representative of the Ukrainian diaspora in Britain is analysed in the article. Important events of the artist's life and creative path those have influenced the formation and self-realization of her artistic personality are described. These are her musical education in three specialties across various artistic centers – Kyiv, Lviv, Tallinn; international internships in Gothenburg, Lübeck, and Cambridge; her relocation to the United Kingdom; the implementation of her own musical project, the *Cirencester Festival*; the staging of the opera *The Golden Penguin* at the Royal Opera House in Britain; her activities as the Artistic director of the concert hall at the Ukrainian Greek-Catholic Cathedral in London; founding the Ukrainian Cultural Association in the Great Britain (UCA-UK) with its headquarters in London, where she serves as president; and the launch of the concert series *Spirit of Ukraine*.

The problem of designing the national identity in A. Sirenko's works is considered exemplified by two wartime compositions – *Ukrainian Fantasy* for violin, viola, and symphony orchestra, and *Elegy* for string sextet (or string orchestra). The theme of national unity, Ukraine's territorial integrity amid its regional diversity is comprehended in the first work. The technique of stylizing the intonations of the kozachok, kolomyika, and Crimean Tatar melodies are chosen as the marker for this work. They interact fluidly and organically within the musical material development.

The artistic direction of *Elegy*, dedicated to the heroic Ukrainian people during Russia's war against Ukraine, is connected with the composer's contemplations on the current stage of Ukrainians' existence. The work is reflecting the process of changes from the tragedy of the situation through the poignant memories of peaceful life to solidarity and an unwavering resolve to persevere in the fight for their homeland's liberation. In such a way an elegy in A. Sirenko's interpretation evolves into a philosophical variant of the genre, enriched by choral elements as a cross-genre feature, which is typical for elegies.

A detailed analysis of the works of Ukrainian composer A. Sirenko hasn't been submitted yet, as well as particularly in the context of constructing national identity in her music. The novelty of the submitted article is determined by this fact.

Several methods are used in the research, belonging to the trend of historical musicology (which focuses on preserving musical cultural heritage, uncovering previously unknown artistic phenomena, and integrating them into scholarly and performance practices): theoretical analysis and synthesis to conceptualize national identity within the realm of musical art; biographical analysis to trace chronologically the stages of Sirenko's development as a composer and producer; comparative and holistic musical analysis to examine her works.

It is emphasized in the conclusions on Alla Sirenko's distinctive role, marked by her multifaceted creative expression and a profound commitment to affirming Ukrainian national identity while living abroad.

Keywords: Ukrainian music, national identity, creative works by diaspora's composers, works by Alla Sirenko, a fantasy, an elegy.

Хоча обставини змусили їх розсіятися по всіх куточках світу,
далеко від рідної землі, українські емігранти привезли із собою любов до батьківщини,
почуття етнічної гордості та
рішучість зберегти культуру, багату традиціями їхніх предків.
Сьогодні вони та багато їхніх нащадків
продовжують передавати цю давню спадщину
прийдешнім поколінням українців [15, р. 26].

Вступ. В умовах війни культурна діяльність і мистецькі практики відіграють важливу роль у формуванні та підтримці національної ідентичності. У зазначеному процесі активно проявляє себе західна українська діаспора, яка повсюдно влаштовує демонстрації і мітинги на знак протесту проти війни в Україні. Для підтримки ЗСУ, медичних установ і відбудови зруйнованої інфраструктури у вигляді фандрайзингових подій численно і в різних масштабах організовуються збори коштів, які надсилаються в Україну. Продюсерська діяльність і художній доробок композиторки Алли Сіренко, представниці української діаспори в Британії, у зазначений період стали знаковим явищем, яке потребує детального вивчення. У зв'язку з географічною віддаленістю проживання героїні моєї статті творча постать мисткині ще не здобула наукової оцінки. Так само недослідженою залишається проблема конструювання національної ідентичності в її творах періоду війни та їх впливу на національну свідомість, що й стало **метою** дослідження. Тому своїм **завданням** бачу знайти відповіді на деякі запитання щодо цього, а саме, як творча діяльність і доробок А. Сіренко в період війни сприяють конструюванню національної ідентичності, якими є основні художні прийоми, теми та символи у її творах, що впливають на формування національного самовизначення.

Новизна статті полягає у включенні в науковий обіг доробку української композиторки А. Сіренко. На прикладі її творчої діяльності вперше досліджується конструювання національної ідентичності в умовах життя діаспори. На основі аналізу двох творів композиторки періоду війни – «Української фантазії» для скрипки, альту та симфонічного оркестру й «Елегії» для струнного секстету (або струнного оркестру) – уперше визначаються особливості авторського стилю в аспекті формування національного самовизначення.

Виклад основного матеріалу. Проблема національної ідентичності в умовах воєнного сьогодення України, як ніколи до того, постає вирішальним фактором нашого буття як нації і самоствердження перед світом. Боляче усвідомлювати, але

власне через війну, непохитність українців і великі людські жертви зросла увага до України, її народу та культурної спадщини, на яку «завжди дивилися крізь лінзу російської, що фактично знищувала нас у культурному просторі й робила невидимими» [1]. Показово, що про національну самоідентифікацію заповнено контент медіа і соцмереж, точаться дискусії, відбувається активне осмислення в наукових колах гуманітаристики. Розумінням важливості національного самовизначення інспіровані виступи українських музикантів за кордоном і на батьківщині, як-от двогодинний концерт Богдани Півненко та Анни Хмари з творів українських композиторів для скрипки і фортепіано у Великій Британії¹ чи, теж для прикладу, програма Кирила Стеценка «Музика української ідентичності», виконана до святкування Дня української писемності та мови², чи промоція вітчизняного симфонічного репертуару під час гастролей НСОУ у Великій Британії і симфонічного оркестру Львівської філармонії в Німеччині тощо.

Вивчення проблематики національної ідентичності охоплює широкий спектр спеціалізацій – соціологічні та культурні підходи, напрям політичної ідентичності й націоналізму, постмодерні трактування, історичні та регіональні дослідження, напрям глобалізації і трансформації ідентичності, український контекст (Я. Грицак, М. Рябчук, Л. Нагорна, М. Козловець та ін.). До вже класичних належать праці Ентоні Д. Сміта, який досліджує сутність і складові національної ідентичності, аналізуючи її вплив на формування націй та держав. Він виокремлює кілька ключових аспектів, які визначають національну ідентичність: 1) історична територія, або рідний край; 2) спільні міфи та історична пам'ять; 3) спільна масова, громадська культура; 4) єдині юридичні права та обов'язки для всіх членів; 5) спільна економіка з можливістю пересуватися в межах національної території [14, с. 14]. Важливість спільної території полягає в тому, що вона є фундаментом для розвитку спільної культури та історії. Одним із головних елементів, що об'єднує націю та забезпечує передачу культурних цінностей і традицій, є мова. Спільні культурні практики, звичаї і традиції формують унікальність нації та сприяють її згуртованості. А ключовим елементом у консолідації нації та формуванні її ідентичності є загальна історична пам'ять, включаючи міфи про походження й спільні переживання. Ці компоненти, за Смітом, є взаємопов'язаними та взаємозалежними, формуючи цілісну національну ідентичність, яка впливає на політичні, соціальні й культурні процеси в суспільстві. Отже, національною ідентичністю він визначає «неперервне відтворення та реінтерпретацію структури цінностей, символів, спогадів, міфів і традицій, що становлять характерну спадщину націй, та ідентифікацію індивідів із цією структурою і спадщиною» [15, р. 19].

Відштовхуючись від концепції Сміта, зокрема континуальності явища, поняття «національної ідентичності» в музичному мистецтві запропонувала М. Новакович як «явища процесуального характеру, що конструюється шляхом усвідомлення національною спільнотою своєї музичної самості й набувається в результаті пошуку й поступового відбору найхарактерніших самобутніх форм музичної презентації, прийнятих спільнотою для себе і впізнаваних для інших» [5, с. 9]. Дослідниця розглянула зазначений феномен на прикладі галицької музики доби Габсбургів (1772–1918) та формування українського соціуму, відзначивши вирішальне значення шев-

¹ Кембридж, 31 січня; Лондон, 1 лютого 2025 р.

² Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 24 жовтня 2024 р.

ченківських концертів та контактів зі Східною Україною в плеканні української національної ідеї.

Ракурс безпосередньої проекції на музичний текст обрала Х. Охїтва, стверджуючи, що «національна музична ідентичність є формою ідентифікації етнічного елемента в музиці ототожнення себе із власною нацією, вираженим у музичній тканині, що передається сукупністю певних жанрових, лексичних, стилістичних та інших елементів, які вказують на належність саме до того чи іншого народу» [7, с. 103]. Зіставляючи зазначене явище з національною ментальністю, дослідниця говорить про його похідний від ментальності статус, «адже саме спосіб мислення керує творенням специфічно-національного мовного тезаурусу та відображенням психічного устрою народу у музичній стилістиці» [7, с. 103].

Інший аспект дослідження проблеми національної ідентичності в музичному мистецтві запропонувала Лідія Корній, наголосивши важливий її показник, а саме: розрізнення «своє – чуже» – етнонаціональна ідентичність професійної музичної творчості. За її дефініцією, це – «створення самотності в музичному мистецтві шляхом інтерпретацій народнопісних цінностей і поява таких емоційно-образних, змістових та виразових ознак, які відрізняють “своє” національне від іншого, тобто “чужого”». Складовими етнонаціональної ідентичності професійної музичної творчості є національна ментальність, національний характер, національна свідомість, національна самотність музичної мови, національний стиль, національна модель історичних стилів» [2, с. 7]. На мою думку, у зазначеному показнику – інтерпретації народнопісних цінностей – дослідниця дещо упустила, не залучивши величезного пласта народного танцювального мистецтва. Адже його запальні мелодії і ритми, як і пісенні фольклорні перлини, стимулювали й продовжують хвилювати творчу уяву композиторів. Справді, неможливо собі уявити рапсодії Ліста без залучення елементів стилю вербункош, симфонічну творчість Колодуба без стихії гопака й козачка, музику Гріґа без спрінґдансів і халінгів чи Шопена без полонезів і мазурок. Виділивши складові етнонаціональної ідентичності професійної музичної творчості, Л. Корній показує комплексний характер явища, що, відповідно, потребує розуміння від дослідників.

Одним із компонентів є категорія національного стилю. Її проекцію на українську музику здійснила Марія Ярмо, запропонувавши парадигму українського національного стилю в таких складниках: 1) ментально-архетипний зміст національної культури за природними нормами світобуття етносу; 2) рефлексивна світосприймальна настанова як світовідчуттєвий зворот і психологічне відтворення кордоцентризму та емоціоналізму; 3) модальність української національної ідеї – стани збудження національної пам'яті та заснованих на ній виявів історичних прагнень; 4) лексема пісенності як типологічно адекватна мислеформа відтворення епістемі «філософії серця» (за П. Юркевичем); 5) композиційно-драматургічний пріоритет пісенної строфіки (у тому числі – думової тирадності) та варіантності й варіаційності як технік музичного мислення [10, с. 47].

У нашу епоху глобалізаційних змін, коли можливості переміщень та діяльності за кордоном вже стали нормою, питання власної національної ідентичності митця й інтегрування його в інонаціональний простір залишається вартим уваги, у кожному окремому випадку демонструючи свої унікальні особливості вирішення. Досягти успіху й визнання в новій за проживанням країні – річ непроста, інколи нереальна через незнання мови, інертність мислення, невпевненість у собі, зацикленість на минулому періоді, ностальгію, властивості характеру. Відомо чимало прикладів із

життєвих сценаріїв українських композиторів і виконавців, чия артистична діяльність так і не вийшла з-поза меж діаспорного середовища або ж взагалі припинилася. Набагато меншу частку становлять історії успіху в міжнародному контексті, історії реалізованих можливостей, самовдосконалення й руху вперед, як, наприклад, це сталося із Соломією Крушельницькою, Модестом Менцінським, Сергієм Борткевичем, Любкою Колессою, Іриною Маланюк, Олександром Слободяником, Олегом Кривою.

Із цього погляду вельми цінним і унікальним бачиться успішний творчий досвід композиторки, піаністки, органістки та продюсерки Алли Сіренко (Велика Британія), яка демонструє свідоме позиціонування своєї української ідентичності, мобільний і гнучкий підхід до популяризації власних композицій та творів інших українських композиторів, міцний зв'язок із мистецьким контекстом України, Британії, США, Франції, Італії, Німеччини через участь у фестивалях і концертах.

Уродженка Львова, Алла Сіренко належить до покоління композиторів, що заявили про себе на початку 1990-х років, коли в українському суспільстві відбувалися інтенсивні процеси виборювання незалежності. У річці нуртування численних мистецьких ідей започатковувалися камерні хори та оркестри, музичні фестивалі «Київ Музик Фест» і «Контрасти» [9; 12], відчувалася атмосфера загального збурення духовних сил нації, «коли після існування в умовах “розчинення” національної ідеї вона [академічна музична культура України. – О. К.] отримала історичний шанс на відродження. Ця епоха – каталізатор багатьох новітніх процесів на шляху окреслення в українській музиці ідеї національної ідентичності, поряд з європейською орієнтацією і входженням у глобалістичні процеси» [8, с. 16].

Свій шлях до музики Алла обрала ще з родинного кола, адже її матір, Марія Степанівна, була флейтисткою, викладала у Львівському музичному училищі та консерваторії. Зрозумілим постає художньо-мистецький контекст, у якому зростала майбутня композиторка, – це й відвідування вистав оперного театру, численних концертів відомих музикантів і відчуття піднесеності аuri концертної події загалом.

Утім, її першим пріоритетом виявилось фортепіано. Тонкощі мистецтва гри на ньому Алла освоювала в музичному училищі, а також на приватних уроках із відомою у Львові вчителькою Тетяною Александровою та під час консультацій у професора Московської консерваторії Якова Мільштейна. Пам'ятним досягненням тоді став для неї виступ як солістки в Першому концерті Ліста зі Львівським симфонічним оркестром Львівської філармонії під керівництвом Романа Филипчука. Творче зростання продовжилось в Київській консерваторії (1982–1987) під керівництвом Ольги Тимошкіної (Ковальової), з якою вона, зокрема, підготувала кілька партит та прелюдій і фуг Баха, Перший концерт Шопена, фантазію «Мандрівник» Шуберта і т. ін. Так само, як і у Львові, столичне артистичне оточення сприяло становленню естетичних орієнтирів, розумінню значення професіоналізму, налагодженню контактів у професійному середовищі. Крім того, Алла зацікавилася органом і почала відвідувати заняття у класі Галини Булибенко, що пізніше знайде своє продовження вже на міжнародному рівні.

І ось саме тут можемо спостерегти доленосний збіг обставин, який привів до розширення художніх обріїв нашої героїні. Якось у класі Алла, займаючись, щось мимохідь почала імпровізувати³. На той момент в аудиторію зайшов у справах

³ Зі слів композиторки, ще в музичному училищі її схильність до імпровізації помітила й почала розвивати вчителька гармонії Софія Шиманська.

Левко Колодуб. Приємно здивувавшись від почутого, він просто запропонував навчатися в нього з композиції. Так волею випадку Алла факультативно почала осягати мистецтво композиції. За її словами, це була робота над базовими елементами твору та музичної форми. Зокрема, Левко Миколайович, працюючи з нею над створенням мелодій, наголошував на їхньому значенні для художнього образу всього твору, доручав студентці писати їх десятками й потім дуже детально обговорював.

У 1987 році, після закінчення консерваторії, А. Сіренко повернулася до Львова, розпочавши працювати концертмейстером у хоровій капелі «Трембіта» при Львівській філармонії. Проте думки про композиторський фах та орган мотивували її вступити на композиторський факультет Львівської консерваторії до класу Петра Гергелі⁴ й одночасно до Талліннської консерваторії в клас органа Гуґо Лепнурма⁵. У цій доволі непростій справі, своєрідній авантюрі, ключову роль відіграв рекомендаційний лист керівника «Трембіти» Олега Цигилика, де висловлювалася необхідність для творчих потреб колективу мати свого композитора та органіста.

У Гергелі Алла оволодівала знаннями щодо роботи в різних музичних формах, методики написання симфонічних партитур, розуміння співвіднесення між собою різних оркестрових тембрів, над шліфуванням деталей. Відпрацьоване в студентстві уважне ставлення до деталей нотного тексту залишилося в композиторки й до сьогодні.

Поставши перед нелегким завданням поєднувати навчання у двох віддалених один від одного закладах, А. Сіренко мандрувала між Україною та Естонією, інтенсивно пишучи твори, виступаючи в органних концертах, водночас ще й консультуючись в естонського композитора Лепо Сумери, який на той час, окрім викладання, обіймав посаду міністра культури Естонії⁶. У консерваторські роки з-під її пера з'явилися Варіації для скрипки і фортепіано (1989), вокальні цикли на вірші Г. Лорки (1989), «Трояндові пісні» на вірші М. Петренка (1989, до речі, поет відзначив музичне прочитання його циклу Аллою як найкраще; цикл виконувався у Львові, Києві, Таллінні), Меса для струнного оркестру, присвячена Україні (1991, уперше

⁴ Петро Гергелі (нар. 1951 р.) – педагог, композитор, перекладач. Навчався в Ленінградському університеті (1968–1971), Львівській консерваторії по класу композиції Д. Задора (закінчив у 1978 р.), аспірантурі Московської консерваторії по класу композиції А. Лемана (1983–1984). Викладав композицію у Львівській консерваторії. Працював у різних жанрах.

⁵ Гуґо Лепнурм (1914–1999) – естонський органіст, композитор, педагог. Народний артист Естонської РСР (1974). Лауреат Національної премії Естонії в галузі культури (1995, 1999). У 1933 році закінчив Талліннську консерваторію у класі А. Топмана, у 1932–1935 роках займався з композиції в А. Каппа, у 1938–1939 роках удосконалював свою гру на органі в М. Дюпре і Ж. Жилія в Парижі. Від 1933 року виступав як органіст. Відомий виконавець інструментальної музики доби Бароко. Протягом 1936–1994 років викладав у Талліннській консерваторії, з 1945 року – професор.

⁶ Лепо Сумера (1950–2000) – естонський композитор. Лауреат Національної премії Естонії у галузі культури (1993, 1996). Навчався в Талліннському музичному училищі по класу хорового диригування й вивчав там композицію у В. Торміса, згодом у Талліннській консерваторії по класу композиції Х. Еллера та Н. Юрісалу, аспірантурі Московської консерваторії під керівництвом Р. Леденьова. Викладав композицію та оркестровку в Естонській музичній академії (професор від 1993 р.). Основна ділянка творчості – симфонічна музика (6 симфоній, інструментальні концерти).

виконувалася на «Київ Музик Фесті» під орудою американського диригента Арама Гарабеяна⁷), секстет «Герніка», присвячений П. Пікассо (1992), «Дзвони» на вірші Е. По у чотирьох частинах для мецо-сопрано, баритона, віолончелі, дзвонів і органа (1990–1991). Останній твір був записаний у фонди і транслювався на Естонському радіо, куди авторку неодноразово запрошували для участі в музичних програмах. Показово, що на випускний іспит з композиції Алла представила оперу «Верона» (1990) за шекспірівською трагедією «Ромео і Джульєтта», яку виконували Валерій Буймістер і Наталія Романюк з оркестром Львівської філармонії (диригент – Володимир Гарбарук). Звернення до музично-сценічного жанру не стало єдиним експериментом у доробку А. Сіренко. Як показав наступний період її творчості, жанри опери та балету виявилися «своїми», у яких, за словами композиторки, їй працювати дуже комфортно. Наприклад, пишучи оперу, вона вже уявляє конкретного співака-виконавця, як він вестиме ту чи іншу мізансцену.

У Таллінні, де відчувалася атмосфера Європи, контакти із зарубіжжям були набагато мобільніші, що розширювало світогляд, інтенсифікувало творчі наміри, бажання виступати й за кордоном. Аллі тоді справді пощастило, оскільки Г. Лепнурм запропонував їй поїхати у Швецію на п'ятиденний фестиваль органної музики в Гетеборзі (1992), де вона вперше виступала за межами простору СРСР, удосконалювалася на майстер-класах – поширеній формі підвищення майстерності молодих музикантів. Там композиторка познайомилася з австрійським органістом Мартіном Хасельбеком⁸ і вже наступного року відвідала його майстер-клас у Любеку (Німеччина).

Кар'єра Алли Сіренко у Великій Британії почалася зі знаменитого своїм конкурсом співаків Кардіфу⁹, де вона давала концерти, виступаючи в дуеті зі співачкою Анною Різі (мецо-сопрано), виконуючи серед творів і власний цикл на слова Г. Лорки (1991).

Тим часом Алла продовжує вдосконалювати органну майстерність в університетському коледжі Св. Катерини в Кембриджі (1991–1993) під керівництвом Пітера Ле Хаурея¹⁰ та Анн Пейдж¹¹. Варто зазначити, що культура органного виконавства

⁷ Львівську прем'єру 26 травня 2024 року виконав Львівський симфонічний оркестр під керівництвом Вікторії Жадько (Київ).

⁸ Мартін Хасельбек (Martin Haselböck, нар. 1954 р.) – австрійський органіст, диригент. Музичний директор оркестру Віденської академії і оркестру Musica Angelica (з 2005 р., Лос-Анджелес, США). Професор класу органа у Віденському університеті. Записав як органіст і диригент близько 30 CD.

⁹ Графство Глеморган на півдні Уельсу.

¹⁰ Пітер Ле Хаурей (Peter Le Huray, 1930–1992) – відомий британський органіст, чия творча діяльність багато років була пов'язана з коледжем Св. Катерини в Кембриджі, де він викладав.

¹¹ Анн Пейдж (Ann Page) – відома британська органістка австралійського походження. Навчалася в Марі-Клер Ален, Пітера Герфорда та Жака ван Ортмерссена. Перебуваючи в Кембриджі, вісім років керувала Літніми концертами, представивши багато світових і британських прем'єр і вперше залучивши кількох відомих солістів з Європи до Британії (включаючи виступ Алли Сіренко). Дебютувала в Лондоні, граючи репертуар XX ст. в Royal Festival Hall. Вона взяла на себе провідну роль в Історичному архіві органного звуку, а також є засновницею і опікункою Кембриджської академії органних досліджень. У 2011–2012 роках виконала в Кембриджі повне зібрання органної творчості Баха. Займається відродженням фісгармонії: здійснила чимало записів, викладає цей предмет у Королівській музичній академії.

в Британії надзвичайно розвинута, веде найдавнішу традицію, оскільки наявність значної кількості храмів¹² і діяльність органістів при кожному з них зумовили стабільний контекст для її побутування. Для Алли, яка приїхала вдосконалювати свою гру на органі в Кембридж, це виявилось неоціненним досвідом – послухати різних виконавців і різні органи, пізнати англійську музичну спадщину, поспілкуватися з музикантами, неодноразово виступити в храмах міста, церкві коледжу Св. Катерини, поступово зрозуміти, як у Британії працює система музичного менеджменту від зародження творчої ідеї до втілення, як перед музикантом постає проблема конкуренції і як до неї слід ставитися.

Наступних кілька років Алла прожила в Сайренсестері¹³, куди була запрошена викладати гру на фортепіано в коледжі й водночас у приватній школі Челтенхема, сусіднього містечка. Організувавши музичний фестиваль «Cirencester Festival», працюючи його художнім керівником і в наступних роках (1994–1998), А. Сіренко вперше спробувала свої сили як продюсер мистецьких акцій. Гарно сприйнятий публікою, під патронатом мера, фестиваль пожвавив життя міста й околиць концертами, виставками художників. Зокрема, на фестивалі відбулася британська прем'єра балету А. Сіренко «Маленький принц» за казкою А. де Сент-Екзюпері (1997)¹⁴.

На запрошення Оксфордського університету Алла провела курс із композиції для студентів зі США, Китаю, Кореї, Італії (1998–1999). Водночас у цей період (1996–2008) композиторка співпрацювала з корпорацією EMI, пишучи музику до документальних фільмів (понад 200 треків).

Лондонський період життя Алли Сіренко розпочався в 1999 році, коли вона з чоловіком, звукорежисером і музичним продюсером Полом Каскаріно, переїхала до столиці.

Цікавим здобутком А. Сіренко в контексті британської музичної культури стало замовлення на дитячу оперу «Золотий пінгвін» (2001) – першу оперу українського композитора, яку була поставлено в Лондонському королівському оперному театрі (Linbury Studio) на лібрето самої композиторки¹⁵. Задум опери виник під час поїздки в Австралію і Нову Зеландію – країни вічної весни, де, зблизька побачивши пінгвінів, їхню довірливу реакцію на людей, Алла вирішила написати казку англійською мовою про цих цікавих істот. Згодом казка стала оперним лібрето про чарівного золотого пінгвіна, що приносить мир і гармонію у світ. Про оперу і її сюжет позитивно відгукнулася британська письменниця Розамунд Пільчер (Rosamund Piltcher), майстерність композиторки відзначали журнал «Opera Now», різноманітні газети та Українське ТБ.

У Лондоні зовсім спонтанно продовжилася й продюсерська діяльність Сіренко завдяки пропозиції Владики Гліба Лончини, тодішнього очільника греко-католицької церковної громади українців Британії, провадити концерти в оновлено-

¹² Зокрема, у Кембриджі налічується близько 30 церков при населенні близько 150 тис. осіб, тоді як загалом у Великій Британії називають цифру близько 40 тис. церков різних християнських конфесій.

¹³ Графство Глоустер, що на заході Англії.

¹⁴ Підготовлений і показаний танцівниками балетної трупи Львівського оперного театру.

¹⁵ Прем'єру виконували серед солістів такі співаки, як Наталія Романюк (Принцеса Лайма), Стівен Девіс (Stephen Davis, виконував роль Алріса, друга Пінгвіна, який закохався в принцесу Лайму), танцівниця Роксоляна Гаврилюк (Пінгвін) та ін.

му Українському католицькому соборі Лондона. У 2014 році Алла почала працювати художнім керівником його концертного залу (Ukrainian Cathedral Concert Hall, London, Mayfair). Вдалося провести чимало цікавих імпрез, зокрема і для маленьких слухачів, за участю музикантів із Британії, України, Франції, США, Італії. Обов'язковим компонентом до програм включалася також українська музика. Показово, що вечори завжди проходили з аншлагами; аудиторія збиралася не лише українська.

Цей час збігся з подіями, які передували нинішній війні в Україні, – Революція гідності, анексія росією Криму, АТО на сході України, як, власне, вторгнення росії в Україну, що вплинули на творчість композиторки. У цей період А. Сіренко написала Поему для симфонічного оркестру (2016), присвячену жертвам Чорнобиля та Фукусіми, «Українську фантазію» для скрипки, альту та симфонічного оркестру (2016), два твори на слова Т. Зарівної – Хор, присвячений кардиналу Й. Сліпому (2016) та «Реквієм для Воїна» (2017) для симфонічного оркестру та чоловічого хору, присвячений співакові Василю Сліпаку, воїну АТО, убитому російським снайпером 2016 року¹⁶. Про львівську прем'єру Реквієму преса писала: «Твори, написані під час війни, несуть водночас і гіркоту втрати, і духовну силу, яка вражає і не залишає байдужим жодного слухача. Велика відповідальність постає і перед виконавцями трагічних полотен, та під час цього концерту Академічний симфонічний оркестр Львівської філармонії під батutoю Володимира Сивохіпа звучав переконливо добре» [7].

«Українська фантазія» А. Сіренко з'явилася ще до повномасштабного вторгнення російських військ в Україну, але вже після анексії росією Криму й захоплення Донецької та Луганської областей із загарбницькою риторикою «визволення російськомовного населення від нацистської влади». Роздуми над зазначеними подіями, мистецький протест вилилися в концепцію фантазії, за словами композиторки, – показати єдність і неподільність України у всьому її багатстві й унікальності регіональних відмінностей. Відтворюючи українську музичну характерність як її східного, так і західного регіону, вплітаючи в середньому розділі інтонаційність кримськотатарського колориту, авторка влучно досягає своєї мети в обраному жанрі фантазії.

Тому у творі (він спирається на конструкцію сонатності) присутня низка тем, які відбивають зазначені образи, взаємодіють між собою, формуючи специфіку драматургії. Зокрема, танцювальна за характером тема вступу стилізує мелодію козачка, уособлюючого натхненну до стихії танцю натуру українців. Він виражений квінтними «притупуваннями» оркестру з феєричними «витинанками»-перегуками фраз дерев'яних духових (нагадуються прийоми із симфонічної творчості Колодуба; можливо, це навіть спогад Сіренко про вчителя):

¹⁶ Прем'єра на фестивалі «Контрасти», 14 жовтня 2017 р., оркестр Львівської філармонії, диригент Володимир Сивохіп.

Ukrainian Fantasy

Alla Sirenko

Allegro

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Allegro

Timpani

Tambourine

Triangle

Violin

Viola

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Головну партію доручено солісту-альтисту, що вносить значний контраст, першочергово протиставленням сольного висловлення на протигагу масовому у вступному розділі форми. Це образ схвильованого роздуму, який у драматургії фантазії виявиться головним «персонажем», зазнаючи різнобічного й інтенсивного розвитку. А. Сіренко застосовує в цій темі чітко впізнавані інтонації гуцульського ладу та імпрровізаційний характер (синкопи, тріолі). Для матеріалу сполучної партії композиторка стилізувала мотиви коломийки з подібним до теми вступу тембровим ви-кладом у дерев'яних духових:

13

48

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn.

Timp.

Tamb.

Tri.

Vln.

Vla.

Vln. I *div.* *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc.

Db.

Побічна партія репрезентована діалогом солістів (скрипка, альт), за настроєм кореспондуючи схвильованості і драматизму головної партії.

У розробці, що ділиться на три розділи, вирізняється колоритом середній. Композиторка імітує в ньому характерність татарської народної музики (мінорний гексахорд із підвищеними IV і VI ст.,) форшлаги, чіткість супроводу).

Цікаво вирішується реприза, де, спершу повертаючи жартівливий настрій вступу фантазії, авторка тлумачить його як спогад про безтурботну феєрію танцю, натомість швидко переводячи дію в річище роздуму. У тлумаченні репризи простежується стисненість драматургії, щоб привернути увагу до смислової кульмінації. Це – сольна спільна каденція обох солістів, майстерно виписана як поліфонічний діалог, що в кодї твору трансформується в просвітленість ліричної медитації, позбавленої напруги великосекундових ладових утворень.

Намір авторки донести до зарубіжного слухача музично-інтонаційний український контекст досягається простими, проте виразними й перевіреними засобами – інтонацією, ладовістю, фонізмом інтерваліки народної музики (чисті квінти). Натомість для української аудиторії ці орієнтири інтонаційно знайомі *a priori*.

Британська прем'єра твору з великим успіхом відбулася 11 червня 2016 року в Українському католицькому соборі Лондона за участю Орфея Папафіліппоу (Orpheus Papafilippou), скрипка; Андрія Війтовича, альт; Patrick Noronha Orchestra – Music of the Spheres Ensemble під орудою диригента Скотта Вілсона (Scott Wilson)¹⁷. Українську прем'єру на фестивалі «Контрасти» у Львові виконали 12 жовтня 2018 року солісти Ігор Муравйов, скрипка; Роксоляна Калинець, альт; оркестр Львівської філармонії під керівництвом Богдана Дашака¹⁸.

Наступний період продюсерської діяльності А. Сіренко пов'язується з однією з її нових ініціатив – заснуванням Української асоціації культури у Великій Британії (UCA – UK, www.usauk.com) із центром у Лондоні для популяризації української культури, традицій та історії (осінь 2020 р.). UCA – UK була організована під патронатом Федерації міжнародних жіночих асоціацій у Лондоні (FIWAL¹⁹). Розуміння того, що короткий досвід державотворення України ще не сприяв належній репрезентації України і її культури у Великій Британії та за кордоном, дало поштовх для заснування UCA – UK. Як її президент, Алла Сіренко ділиться міркуваннями: «Ми в UCA – UK поставили перед собою завдання змінити наратив і сприйняття України. Ми робимо це для того, щоб позитивно пізнавати Україну, її культуру та забезпечити світле майбутнє для її народу. Наші цілі прості:

1. Просувати українську культуру, традиції та історію серед українців і не-українців у Великій Британії та за її межами, сприяючи почуттю спільності.

2. Спрямувати благодійні та гуманітарні зусилля, покращуючи якість життя найбільш уразливих верств населення Великої Британії та України.

¹⁷ Запис у прямому ефірі. URL : https://youtu.be/Q2_eC4PKn6Y?si=71oNtV0N6Gjl8SyT.

¹⁸ Запис у прямому ефірі. URL : <https://youtu.be/i-c03vym3VA?si=N94ekexCz2hO4K9U>.

¹⁹ Як зазначила Коста Латіфа, співзасновниця FIWAL, «Fiwal було засновано 38 років тому з місією об'єднати жінок з усіх національностей і верств суспільства. Протягом майже чотирьох десятиліть ми були живою спільнотою, яка ділиться ідеями та думками, щоб відзначити наш різноманітний досвід і культури. Використовуючи технологічний прогрес, ми продовжуємо рости, сприяючи гармонії у світі». URL : (<https://www.fawal.org.uk>).

3. Демонструвати винятково талановитих українських професіоналів з усього світу, забезпечуючи платформу для їхніх талантів і майстерності.

4. Пропагувати рівноправність жінок і культурну співпрацю з українським, британським та світовим суспільством, надаючи більше можливостей для всіх жінок»²⁰.

Перші концерти в умовах COVID-у музиканти грали через Zoom-платформу, що сприяло звернутися до широкої аудиторії зі США, Канади, Австралії, Італії, Іспанії, Португалії. Зібрані під час імпрез кошти були надіслані в лікарні Львова.

У рамках діяльності в Асоціації А. Сіренко продовжувала вдосконалювати свої навички талановитого продюсера та надихаючого менеджера, просуваючи цікаві ідеї. Особливо важливою постала серія концертів «Дух України» (Spirit of Ukraine, 2022–2025²¹) з метою збору коштів для підтримки Львівської та Київської дитячих лікарень, дітей у будинках-сиротинцях, людей поважного віку через широкомасштабне вторгнення Росії, що розпочалося 24 лютого 2022 року²². Трагічний період сучасного українського життя поставив пріоритет у виборі музики для програм, визначивши їх ідею – перехід від скорботи за полеглими до віри в перемогу українського народу в нинішній війні. Так, 17 листопада 2023 року програма поєднала «своєрідне відлуння» в часі – поминання жертв війни та померлих під час Голоду 1932–1933 років²³.

Як ініціативний продюсер, А. Сіренко постійно розширює поле своєї уваги, залучаючи нових талановитих музикантів для проєктів. Наприклад, у січні 2023 року вона заснувала Лондонський струнний квартет ім. С. Людкевича (The Lyudkevych String quartet of London)²⁴ для ширшої можливості виконувати інструментальну музику. Першим результатом цього наміру став інавгураційний концерт ансамблю з творами Барвінського, Людкевича, Бориса Лятошинського, Валерія Кікти, Алли Сіренко, Дворжака²⁵. Атмосфера прогресуючої творчості навколо проєкту «Дух

²⁰ URL : [https://www.ucauk.com/ About Us | The Ukrainian Cultural Association in the UK \(ucauk.com\)](https://www.ucauk.com/About%20Us%20-%20The%20Ukrainian%20Cultural%20Association%20in%20the%20UK).

²¹ 17 червня 2022 р., St. John's Smith Square, Лондон; 25 листопада 2022 р., Storyhouse, Честер; 25 лютого 2023 р., Церква Христа, Ешер; 29 квітня 2023 р., Ліверпульська Англіканська Катедрa; 2 червня 2023 р., Royal Over-Seas League, Princess Alexandra Hall; 17 листопада 2023 р., 23 квітня 2024 р., обидва концерти в Театрі Мерілбон; 28 червня 2024 р., Огніско Польське; 29 листопада 2024 р., Церква Св. Трійці та багато інших у центрі Лондона та поза його межами.

²² Третій етап війни, яка почалася з анексії Криму росією в 2014 році.

²³ Вірш «Resistance» («Знову війна») Саймона Армітажа (Simon Armitage) з оригінальною музикою А. Сіренко, Молитва Василя Барвінського (обробка для камерного оркестру), Перша симфонія Максима Березовського, Третя симфонія для флейти соло та струнних Євгена Станковича, «Поема про Ворону» Вікторії Амеліної, української поетеси, яка загинула під час ракетної атаки російських окупантів у 2023 році та «Балада про жінку в чорному» для оркестру, двох бандур із сопрано та альт-соло А. Сіренко, навіяна цим віршем (світова прем'єра), Адажіо з Концерту для кларнета з оркестром Моцарта, Сюїта для струнних Яначека, поема Лесі Українки «Надія» з фортепіано, пісня «Моя Україна» Тараса Петриненка (аранжування для вокального дуєту з двома бандурами), поема «Доля» Тараса Шевченка, «Ватра» для оркестру та сопілки Володимира Матвійчука.

²⁴ У складі: Ігор Барановський, 1-а скрипка; Габріель Більбао, 2-а скрипка; Нікос Зарб, альт; Марк Шерідан, віолончель.

²⁵ 25 лютого 2023 р., Церква Христа в м. Ешері, графство Суррей.

України» вплинула на А. Сіренко щодо втілення оркестрового концерту, де глядачі вже змогли почути новостворений Струнний оркестр ім. Людкевича (Лондон) під керівництвом запрошеного диригента зі Львова Володимира Сивохіпа²⁶.

З іншого погляду, заснування USA – UK дало змогу А. Сіренко реалізувати свої амбіції як композиторки, а також як піаністки на стабільній основі, адже на кожному зі згаданих концертів її музика завжди була включена в програму, у тому числі як прем'єри нових творів («Балада про жінку в чорному» на слова В. Амеліної для дуету бандуристок і симфонічного оркестру, 2023; «Чакона» для скрипки з оркестром, 2024).

«Елегія» для струнного секстету / оркестру, присвячена героїчному українському народові у війні росії проти України, була написана дуже швидко, протягом одного місяця восени 2022 року, на замовлення скрипальки Соломії Івахів (США). Світову прем'єру в Українському інституті Америки в Нью-Йорку 13 листопада 2022 року здійснили С. Івахів та музиканти Філадельфійського симфонічного оркестру Джульєтт Канг, скрипка; Рейчел Йонан, Берчард Танг, альти; Томас Крейнс, Прісцилла Лі, віолончелі²⁷. Схвильована Алла відгукнулася про цю подію: «Велике спасибі за те, що ви так добре граєте мою нову музику. Ця музика – це сльози болю через те, що переживає український народ... За що? Це єдине питання, яке вони задають... Але ми переможемо. Ми сильні, духовні та витривалі! Ми захистимо нашу любу Україну... Слава Україні! Героям Слава!»²⁸

Після львівської прем'єри у версії для симфонічного оркестру з'явилися позитивні відгуки про новий твір. «“Елегія” Алли Сіренко є питомо українським твором із притаманною українцям кордоцентричністю, вокальною мелодикою та інтонаціями, близькими до народних пісень» [6, с. 129].

Твір належить до філософського різновиду жанру (за О. Курчановою, в українській версії – елегія-думка [3]). Від перших звуків відчутна трагічна експресія авторської думки в приголомшливо артикульованій темі вступу – унісону всього ансамблю, – що відштовхується від риторичної фігури хреста як усвідомлення всенародної біди. Її інтенсивність впливу на слухача досягається завдяки характеру Grave, висхідному руху в діапазоні півтори октави, штриху portamento, рівномірному викладу чвертками:

²⁶ 23 квітня 2024 р., Театр Мерілбон, Лондон, у програмі – музика Моцарта, Елгара, Барвінського, Людкевича, Миколи Колесси, А. Сіренко.

²⁷ Запис у прямому ефірі 13 листопада 2022 р., Український інститут Америки (Нью-Йорк). URL : https://youtu.be/aQl_RZhFSFI?si=6Mvb4gglyXSv8RH1.

²⁸ URL : https://youtu.be/aQl_RZhFSFI?si=6Mvb4gglyXSv8RH1. Коментарі.

Elegy for string sextet

Dedicated to the heroic Ukraininan people in the war 2022

Alla Sirenko

Violin 1 *Grave* *mf*

Violin 2 *Grave* *mf*

Viola *Grave* *mf*

Viola *Grave* *mf* *p*

Violoncello *Grave* *mf*

Violoncello *Grave* *mf* *p*

7 *rit.*

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *subito p*

Vla. *pp*

Vla. *subito p* *pp*

Vc. *pp*

Vc. *(tr)* *mp*

Copyright 2022 by Alla Sirenko

Тема вступу є джерелом інтонаційності твору й цілісності його форми (властиві риси сонатності). Зокрема, головна тема (тональність *f-moll*), яка непомітно з'являється з притишеного завершення теми вступу, формується на похідному з неї ямбічному мотиві, трансформованому в мотив зітхання, синтагми «скорботи, смутку» і «надій, що не збулися» [3, с. 63, 65–66]. Це – тема життя, любові й ніжності. Їй властиві кантиленний тип викладу (дуєт скрипок у супроводі решти інструментів), переважання низхідного руху, розвиненість другого речення з досягненням кульмінації в паралельній *As-dur*. Короткочасне уведення цієї мажорної тональності через декілька тактів одразу ж стає маркером появи другої теми «Елегії», яку можна охарактеризувати як швидкоплинний спогад про мирне життя. Прикметною особливістю зазначеної теми є індивідуалізованість кожної партії, поліфонічність фактури.

Розробка твору розгортається кількома хвилями, у першій з яких (*Allegretto – Allegro*) напруга заснована на інтонаціях зменшеного тризвука і тритона, уперше експонованих у темі вступу. Розлогішою постає наступна хвиля (*Andante – Allegro – Andante*) розробки на основі головної теми, виявляючи схильність композиторки до оркестрового письма. Ідеться про застосування поліфонії пластів, ущільненості фактури. Крім того, працюючи з розробкою інтонаційності, А. Сіренко знаходить вихід на виразність гармонічного мінору; мотиви на ньому в першій скрипці (ц. G), завдяки метро-ритмічному фактору, постають імпровізаційно. Це конотується з думною традицією, нашим духовним оберегом.

Реприза «Елегії» формується на другій темі, якій в експозиційному викладі не надавалося важливого драматургічного значення. Натомість у репризі вона змінюється, набуваючи спершу масштабного заклику до спротиву ворожій навалі (*Allegro – Andante*). Її об'ємний «оркестровий» вигляд набувається проведенням у скрипок та протискладенням в альтів, остінатними мотивами у віолончелі й, швидким темпом, гучною динамікою. Таку трансформацію теми можна пояснити наміром композиторки висловити те, що «спогад про образ мирного життя» переростає в рішучість боротьби українців за повернення мирного життя в рідній країні. Наступний епізод репризи окреслює цю саму тему іншим чином, контрастно, як хорал-оплакування за полеглими героями в повільному темпі на *p*, із вплетенням у музичну тканину вже згаданої інтонації гармонічного мінору (т. 121). Цей частий для елегії прийом, як зазначає О. Курчанова, постає як об'єктивний знак, як протиставлення суб'єктивному ліричному висловлюванню [3, с. 191]. Завершення (*Andante*) «Елегії» стишене, переходить від сольної репліки кожного інструмента до першої скрипки з використанням інтонацій збільшеної секунди двічі гармонічного мінору.

Висновки. Творча діяльність А. Сіренко, представниці української діаспори у Великій Британії, від початку 1990-х років відображає свідоме спрямування зусиль на популяризацію та самоствердження рідної культури як за кордоном, так і на батьківщині. Особливої виразності та громадянського звучання зазначена якість набула від 2014 року – першої фази збройного конфлікту України з росією. Як художній керівник концертного залу Українського греко-католицького собору Лондона, А. Сіренко організувала чимало концертних подій, тим самим формуючи мистецький контекст у середовищі діаспори. Багато проведених через Zoom-платформу концертів здобуло прихильників у різних країнах. Новим етапом продюсерської діяльності мисткині постало заснування у 2020 році Української асоціації культури у Великій Британії (UCA – UK) із центром у Лондоні, де особиста мета щодо популяризації українського мистецтва набула інституалізації і суспільного значення.

Як президент Асоціації, А. Сіренко започаткувала концертну серію «Дух України», спрямовану на привернення уваги зарубіжної спільноти до нинішнього трагічного періоду в житті України. Концерти серії мають не лише популяризаторське спрямування – ознайомити з художніми досягненнями української музики та майстерністю українських і британських виконавців, а й переслідують фандрайзингову мету: зібрані кошти передають на потреби дитячих лікарень Львова і Києва, дітей у будинках-сиротинцях України.

Унікальність постаті Алли Сіренко полягає в багатовекторності самовираження – як композиторки, піаністки, органістки, продюсерки й музично-громадської діячки. Уболівання за Україну та українців, інтенсивна стадія індивідуального композиторського процесу і як наслідок – поява різножанрових творів на тему війни, їх прем'єри в Британії та Україні, комунікабельна вдача А. Сіренко відображають сильне поле відчуття національної ідентичності, прямої причетності до долі свого народу в сьогоденні, активного власного внеску та залученні інших у справу перемоги над ворогом.

З-поміж творів А. Сіренко згаданого періоду – «Українська фантазія» та «Елегія», які демонструють осмислення теми національної єдності, державної цілісності України в різноманітті її регіональних відмінностей, нинішньої війни, її численних жертв. У першому творі маркером ідеї єдності в розмаїтті обрано прийом стилізації інтонацій козачка, коломийки та кримськотатарських наспівів, що гнучко та органічно взаємодіють у розвитку музичного матеріалу. Натомість художня спрямованість другого твору, відштовхуючись від барокового мотиву хреста (його застосування слід розуміти як символ хресної дороги українців у сьогоденні), віддзеркалює процес зміни від трагізму ситуації крізь журливий спогад про мирне життя до згуртованості й рішучості йти до останку в боротьбі за визволення рідної землі. У такий спосіб елегія в трактуванні композиторки постає у філософському різновиді жанру (в українській версії – елегія-думка) із залученням хоральності як іножанрового елемента, досить типового для елегії.

Зазначені твори А. Сіренко за задумом, тематикою та художньою лексикою належать до вже великого числа композицій в українській музиці, що формують літопис сучасного етапу історії України. Їх значення полягає у формуванні колективної пам'яті про війну з росією, що триває від 2014 року й продовжує забирати людські життя. «Пам'ять є питанням емоційних зв'язків, культурного формування та свідомого звернення до минулого, яке долає розрив між життям і смертю» [11, р. 20]. Через культурну пам'ять суспільство визначає, чим воно було, чим є і куди прямує. У випадку України, яка має лише тридцять чотири роки незалежності й перебуває у війні, побудова національної ідентичності залишається критичним завданням.

Джерела та література

1. Айвазовська О. Саша Кольцова: «Маєш наповнитися українським контентом, аби стати українцем, яким не був. А ми всі були так собі українцями». *Опора – Громадянська мережа*. 2024. 15 січня. URL : <https://www.oporaua.org/vybory/sasha-kol-cova-mayesh-napovnitisya-ukrayinskim-kontentom-abi-stati-ukrayincem-yakim-ne-buv-a-mi-vsi-buli-tak-sobi-ukrayincyami-25081> (дата відвідування 15 березня 2025 р).

2. Корній Л. Проблема етнонаціональної ідентичності українського музичного мистецтва. *Українське мистецтвознавство*. 2019. Вип. 19. С. 6–16.
3. Курчанова О. Елегія в музиці: досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів XIX–XX ст.) : дис. <...> канд. мистецтвозн. Харків, 2005. 219 с.
4. Левкович М. Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» 2023 року: огляд-рефлексія. *Українська музика*. 2023. Чис. 3–4 (46–47). С. 125–137. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-15>.
5. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності : автореф. дис. <...> д-ра мистецтвозн. Одеса, 2020. 33 с.
6. Олійник С. Три напрямки «Контрастів». *Zahid.net*. 2017. 17 жовтня. URL : https://zahid.net/tri_napryamki_kontrastiv_n1439128 (дата відвідування 15 березня 2025 р).
7. Охитва Х. Національна ментальність та ідентичність у музиці: дефініції та кореляція понять. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок: «Культурологія»)*. 2021. Вип. 38. С. 101–106.
8. Соломонова О. Специфіка національної ідентифікації в українській академічній музиці від Миколи Лисенка до сучасності. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2024. Вип. 141. С. 8–25. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141.319192>.
9. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики. Львів : Сполом, 2010. 438 с.
10. Ярмо М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. (Серія: «Мистецтвознавство»). 2013. № 2. С. 40–48.
11. Assmann J. Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge University Press, 2011. 319 p. DOI : <https://doi.org/10.1017/CBO9780511996306>.
12. Baley V. «The Past Is My Beginning...»: On the Recent Music Scene in Ukraine. *Contemporary Ukraine on the cultural map of Europe / ed. Larissa M. L. Zaleska Onyshkevych and Maria G. Rewakowicz*. New York, 2009. P. 432–449.
13. Smith A. D. The Ethnic Origins of Nations. Hierarchy, Covenant and Republic. Blackwell Publishing, 2008. 245 p.; укр. переклад: Сміт Ентоні Д. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт, республіка. Наукове видання. Київ : Темпора, 2009. 312 с.
14. Smith A. D. National Identity. Reno; Las Vegas; London : University of Nevada Press, 1991. 226 p.; укр. перекл.: Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність / пер. з англійської П. Тарашука. Київ : Основи, 1994. 224 с.
15. Ukraine and Ukrainians throughout the World: A Demographic and Sociological Guide to the Homeland and Its Diaspora / Ed. by Ann Lencyk Pawliczko. Toronto ; Buffalo ; London : University of Toronto Press, 1994. 508 p.

References

1. AIVAZOVSKA, Olha. Sasha Koltsova: “You Need to Immerse Yourself in Ukrainian Content to Become a Ukrainian, which You were not. And We were All so-so Ukrainians”. *OPORA – Civic Network*, 2024, January 15 [online] [viewed 15 March 2025]. Available from: <https://www.oporaua.org/vybory/sasha-kol-cova-mayesh-napovnitisya-ukrayins-kim-kontentom-abi-stati-ukrayincem-yakim-ne-buv-a-mi-vsi-buli-tak-sobi-ukrayincyami-25081> [in Ukrainian].
2. KORNII, Lidiia. The Problem of Ethnonational Identity of Ukrainian Musical Art. *Ukrainian Art Studies*, 2019, issue 19, pp. 6–16 [in Ukrainian].

3. KURCHANOVA, Oksana. *Elegy in Music: Experience of Genre Modeling (Based on Works by Russian and Ukrainian Composers of the 19th–20th Centuries)*: a Ph.D. Thesis. Kharkiv, 2005, 219 pp. [in Ukrainian].
4. LEVKOVYCH, Mariia. The International Festival of Contemporary Music «Contrasts» of 2023: Review-Reflection. *Ukrainian Music*, 2023, no. 3–4 (46–47), pp. 125–137. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-15> [in Ukrainian].
5. NOVAKOVYCH, Myroslava. *Galician Music of the Habsburg Period (1772–1918) in the Context of National Identity: An Abstract of a Doctor Thesis in Art Studies*. Odesa, 2020, 33 pp. [in Ukrainian].
6. OLIINYK, Stefaniia. Three Directions of «Contrasts». *Zakhid.net*, 2017, October 17 [online] [viewed 15 March 2025]. Available from: https://zaxid.net/tri_napryamki_kontrastiv_n1439128 [in Ukrainian].
7. OKHITVA, Khrystyna. National Mentality and Identity in Music: Definitions and Correlation of Concepts. *Ukrainian Culture: The Past, Present, Ways of Development (Trend: “Culturology”)*, 2021, issue 38, pp. 101–106 [in Ukrainian].
8. SOLOMONOVA, Olha. The Specifics of National Identification in Ukrainian Academic Music from Mykola Lysenko to the Modern Time. *Scientific Bulletin of P. Tchaikovskyi National Music Academy of Ukraine*, 2024, issue 141, pp. 8–25. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141.319192> [in Ukrainian].
9. SHVED, Mykhailo. *Trends in the Development of International Contemporary Music Festivals*. Lviv: Spolom, 2010, 438 pp. [in Ukrainian].
10. YARKO, Mariia. The Paradigm of Ethno-National Identity of Ukrainian Musical Works as a Priority Research Problem of the Modern Ukrainian Musicology. *Scientific Issues of Volodymyr Hnatiuk Ternopil Pedagogical University. (Series: Art Studies)*, 2013, no. 2, pp. 40–48 [in Ukrainian].
11. ASSMANN, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press, 2011, 319 pp. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511996306> [in English].
12. BALEY, Virko. «The Past is My Beginning...»: On the Recent Music Scene in Ukraine. In: Larissa M. L. ZALESKA-ONYSHKEVYCH and Maria G. REWAKOWICZ, eds. *Contemporary Ukraine on the Cultural Map of Europe*. New York, 2009, pp. 432–449 [in English].
13. SMITH, Anthony D. *The Ethnic Origins of Nations. Hierarchy, Covenant and Republic*. Blackwell Publishing, 2008, 245 pp. [in English]; SMITH, Anthony D. *The Cultural Origins of the Nations. Hierarchy, Covenant and Republic*. Scientific edition. Translated into Ukrainian by Petro TARASHCHUK. Kyiv: Tempora, 2009, 312 pp. [in Ukrainian].
14. SMITH, Anthony D. *National Identity*. Reno – Las Vegas – London: University of Nevada Press, 1991, 226 pp. [in English]; SMITH, Anthony D. *National Identity*. Translated into Ukrainian by Petro TARASHCHUK. Kyiv: Foundations, 1994, 224 pp. [in Ukrainian].
15. PAWLICZKO, Ann Lencyk, ed. *Ukraine and Ukrainians throughout the World: A Demographic and Sociological Guide to the Homeland and Its Diaspora*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1994, 508 pp. [in English].

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 07.07.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

УДК 784.3: 801.73

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.066>

МАРТИНЮК ТЕТЯНА

докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри-професорка мистецької освіти і візуально-музичних практик Університету Григорія Сковороди в Переяславі (Переяслав, Україна).

ORCID ID: 0000-0001-5236-5990

MARTYNIUK TETIANA

a Doctor of Art Studies, a professor, a head of the Department-Professor of Art Education and Visual-Musical Practices of the Hryhorii Skovoroda University in Pereiaslav (Pereiaslav, Ukraine).

ORCID ID: 0000-0001-5236-5990

Бібліографічний опис:

Мартинюк, Т. (2025) Романси Віталія Кирейка на вірші Тараса Шевченка (ор. 128) в аспекті музично-герменевтичного підходу. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 66–92.

Martyniuk, T. (2025) Romances by Vitalii Kyreiko on Poems by Taras Shevchenko (op. 128) in the Aspect of a Musical-Hermeneutic Approach. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 66–92.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

**РОМАНСИ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА НА ВІРШІ
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (ор. 128)
В АСПЕКТІ МУЗИЧНО-ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО ПІДХОДУ**

Анотація / Abstract

У статті розглянуто романси Віталія Кирейка на вірші Тараса Шевченка (ор. 128) в аспекті музично-герменевтичного підходу. Наголошено, що загальний обсяг творів композитора в жанрах камерно-вокальної творчості налічує близько 100 романсів, серед яких твори на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Рильського, О. Олеся, Д. Павличка та ін. Романси-монологи на вірші Тараса Шевченка було створено в 1986 році. Метою статті є з'ясування семантичного поля взаємодії поетично-музичного мовлення в романсах В. Кирейка на вірші Т. Шевченка на засадах музично-герменевтичного підходу. Для дослідження романсів В. Кирейка на вірші Т. Шевченка в контексті музичної герменевтики застосовано аналітичні методи (музично-текстуальний, інтонаційний, гармонічний, жанровий, герменевтичний, «герменевтичного кола»), що дало змогу узагальнити специфіку процесу смислоутворення в музичних текстах романсів, а також виявити особливості стильового самовираження композитора.

Здійснено музично-герменевтичний аналіз кожного із шести романсів В. Кирейка на вірші Т. Шевченка. Так, триетапна інтерпретація сенсу романсу-монологу «Рече та стогне Дніпр

широкий» засвідчила, що композитор глибоко розуміє поезію Т. Шевченка і втілює багатогранний образ Дніпра як національно-культурний символ. Розглянуто знакові властивості музичного мовлення, класифіковано та описано іконічні та знаки-індекси як засоби смислоутворення. Речитативно-розповідний монолог «У всякого своя доля» є довершеним зразком поєднання глибини Шевченкової поезії з індивідуально-стильовими засобами виразності. Представлений аналіз музичного тексту (на основі методу «герменевтичного кола») доводить, що з мовно-сислового погляду він є багатоплановим та відображає глибину найгострішого за висловлюванням сатиричного, антигуманного змісту твору Т. Шевченка. Композиційні риси романсу відповідають безупинному наскрізному формоутворенню. Воно конкретизоване у відсутності структурної симетрії в побудові епізодів, вільності фіксації метричного розміру (парландо-речитативний ритм); ритмічній гнучкості, що залежить від довжини поетичного фразування. Відносно невеликий діапазон мелодики на основі виразних (речитативної природи) інтонаційних формул, інтенсивне гармонічно-фактурне оновлення є головним засобом смислових емоційно-образних змін. Узагальнено етнохарактерну іконічну, індексальну, символічну знаковість, у якій імітуються прийоми гри на народних інструментах (зокрема бандурі). Застосування методу «герменевтичного кола» у процесі дослідження музичного тексту трагічного монологу «Доля» спонукало до диференціації мелодико-ритмічних фігураційних формул, штрихів, прийомів фактурного дублювання, ускладнення акордового звучання, орнаментики, імітації виконавських прийомів і дало змогу узагальнити палітру іконічних та індексальних фортепіанно-бандурних знаків, що стали важливим каналом утворення смислу. Відображення філософських проблем буття людини в психологічній поезії Т. Шевченка здійснюється в романсах «Не женися на багатій», «Пророк», «Тече вода з-під явора» з ор. 128. Опанування цих романсів-монологів в аспекті герменевтичного підходу дозволило констатувати спільні тенденції всіх творів на рівнях характеру образного смислоутворення, характеру інтонування в драматургічному аспекті, композиційних особливостей та апеляції до знакової характеристичності музичного тексту.

Окреслено перспективи подальших наукових досліджень у вивченні романсів Віталія Кирейка на вірші Тараса Шевченка (ор. 128) з метою осмислення творів у контексті загальної еволюції індивідуального стилю композитора.

Ключові слова: романс, монолог, Тарас Шевченко, Віталій Кирейко, музично-герменевтичний підхід, музична герменевтика, герменевтичне коло, знак, розуміння смислу тексту.

Vitalii Kyreiko's romances on the verses by Taras Shevchenko (op. 128) in the aspect of a musical-hermeneutic approach are considered in the article. It is emphasized that the total volume of the composer's works in the genres of chamber and vocal creativity consists of about 100 romances, including works on verses by T. Shevchenko, Lesia Ukrainka, I. Franko, M. Rylskyi, O. Oles, D. Pavlychko and others. Romances-monologues on verses by Taras Shevchenko have been created in 1986. The article is aimed at the clarifying the semantic field of interaction of poetic and musical speech in V. Kyreiko's romances on verses by T. Shevchenko on the principles of a musical-hermeneutic approach. The analytical methods (musical-textual, intonation, harmonic, genre, hermeneutic, "hermeneutic circle") are used to study the romances of V. Kyreiko on the verses of T. Shevchenko in the context of musical hermeneutics. They have allowed us to generalize the specifics of the process of meaning formation in the musical texts of the romances, as well as to identify the features of the composer's style self-expression.

A musical-hermeneutic analysis of each of the six romances by V. Kyreiko based on the verses of T. Shevchenko is carried out. Thus, a three-stage interpretation of the meaning of the romance-monologue «The Wide Dnieper Roars and Moans» has proved that the composer understands deeply T. Shevchenko's poetry and embodies the multifaceted image of the Dnieper as a national and cultural symbol. The symbolic properties of musical speech are considered, iconic and indexical signs are classified and described as means of meaning formation. The recitative-narrative monologue «Everyone has His Own Destiny» is a perfect example of combining the depth of Shevchenko's

poetry with individual style means of expression. A *submitted analysis of the musical text* (based on the “hermeneutic circle” method), proves that in linguistic and semantic terms it is multilayered and reflects the depth of the most acutely satirical, anti-human content of T. Shevchenko’s work. The compositional features of the romance correspond to continuous through-going formation. It is specified in the absence of structural symmetry in the construction of episodes, freedom of fixing the metric size (parlando-recitative rhythm); rhythmic flexibility depending on the length of poetic phrasing. A relatively small range of melodics based on expressive, recitative nature, intonation formulas, intensive harmonic-textural renewal are the main means of semantic emotional-figurative changes. The ethno-characteristic iconic, indexical, symbolic signification, in which the techniques of playing folk instruments (in particular, the bandura) are imitated, is generalized. The application of the “hermeneutic circle” method in the process of studying the musical text of the tragic monologue «Fate» prompts the differentiation of melodic-rhythmic figuration formulas, strokes, techniques of texture duplication, complication of chord sound, ornamentation, imitation of performance techniques and allows to generalize the palette of iconic and indexical piano-bandura signs, those have become an important channel for the formation of meaning. The reflection of philosophical problems of human existence in the psychological poetry of T. Shevchenko is carried out in the romances «Do not Marry the Rich», «The Prophet», «Water Flows from under the Sycamore» from op. 128. Mastering these romances-monologues in the aspect of the hermeneutic approach has allowed to state the common tendencies of all works at the levels of the nature of figurative meaning formation, the nature of intonation in the dramatic aspect, compositional features and appeal to the symbolic characteristic of the musical text.

The prospects for further scientific research in the study of Vitalii Kyreiko’s romances on verses by Taras Shevchenko (op. 128) are outlined with the aim of understanding the works in the context of the general evolution of the composer’s individual style.

Keywords: romance, monologue, Taras Shevchenko, Vitalii Kyreiko, musical-hermeneutic approach, musical hermeneutics, hermeneutic circle, sign, understanding the meaning of the text.

Вступ. Сучасне музикознавство спрямоване на осмислення камерно-вокальної творчості українських композиторів у виразно-смысловому ракурсі. Викликають інтерес творчі постаті, які зверталися до втілення Шевченкового слова й досягли вершин композиторської майстерності у виразі духу національної музичної культури, розумінні її художньо-знакового та символічного спектру як ознак ідентичності. Віталій Дмитрович Кирейко (1926–2016), видатний український композитор, науковець, педагог, громадський діяч, є автором п’яти опер, чотирьох балетів, десяти симфоній та інших вокально-симфонічних і симфонічних творів, семи сонат та інших камерно-інструментальних творів, хорової й театральної музики. Загальний обсяг творів композитора в жанрах камерно-вокальної творчості налічує близько 100 романсів, серед яких твори на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, М. Рильського, О. Олеся, Д. Павличка та ін.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю висвітлення семантичного поля взаємодії поетично-музичного мовлення в романсах В. Кирейка на вірші Т. Шевченка (op. 128, 1986) на засадах музично-герменевтичного підходу.

Джерельну базу статті визначили дослідження І. Лобовик та інших авторів, зосібна І. Шестеренко, присвячені біографії та творчості композитора. Камерно-вокальну творчість В. Кирейка дослідила В. Цюпак Карабулут, яку зацікавили питання її жанрової та виконавської специфіки, образно-стильової еволюції, наприклад, в аспекті художнього втілення національно-патріотичних мотивів. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ ст. до-

слідила А. Калініна. Спорідненими напрямками наукового пізнання для розкриття музично-герменевтичного підходу до романсів В. Кирейка на вірші Т. Шевченка виявилися музична герменевтика, семіогерменевтика, драмогерменевтика, семіотична інтерпретація, теоретичні положення яких висвітлені Ма Ши, І. П'ятницькою-Поздняковою, Сунь Пенфеем, С. Шипом, Л. Шпильовою та ін.

Зокрема, у творчо-біографічних дослідженнях, присвячених В. Кирейку, висвітлюються різні вектори життя композитора, осмислюються питання масштабності та унікальності його постаті в контексті явища української музичної культури ХХ – початку ХХІ ст., жанрово-стильової палітри творчої спадщини тощо. Авторами нарисів із видання «Творець чарівних мелодій» (під упорядкуванням І. Лобовик) поряд із біографічними роздумами про життєвий шлях композитора (З. Ружин, О. Губко, І. Щербаков) розглянуто опери «Лісова пісня» (Л. Єфремова) та її сценічне втілення (А. Котляревський), «У неділю рано зілля копала» та українську балетну музику й балет «Тіні забутих предків» (об. – М. Загайкевич). Цінним видається нарис «Дещо про сучасну музику і поезію», написаний самим композитором. У процесі роздумів про витіснення з усіх ділянок культурного життя суспільства мови як найбільшого й найдорожчого багатства народу автор доходить висновку, що «надії на відродження нам, безумовно, втрачати ніколи не треба з огляду на різнобічну обдарованість, талановитість українських людей. Тільки народ, позбувшись комплексу меншовартості, своїми ділами і звершеннями вилікує нашу державу від багатовікових матеріальних та духовних ран і не дозволить, не дасть повернутися до “материнського” лона якої-небудь нової чи вчорашньої імперії» [8, с. 75]. Це сприймається як неминуча світоглядна настанова видатного композитора.

У дисертаційному дослідженні І. Шестеренко на прикладі персоналії В. Кирейка апробована методологія біографічної репрезентації особистості митця, у якій поєднано міждисциплінарний комплекс методик та методів (історія, музикознавство, філософія, психологія, соціологія, епістологія, літературознавство), що дало змогу виразно презентувати продуктивність та універсалізм критеріального переліку обраної методології. Критерії, заявлені науковцем, віддзеркалюють ключові вектори соціокультурного осмислення біографії видатної особистості композитора, зокрема її історичної репрезентації в контексті часу, аналізу середовища та оточення з їх впливом на творчість, складання генеалогічного родоводу, теоретичного аналізу творчості та біографічних фактів, хронології життєвого шляху й історико-культурної ситуації, застосування інституційних та особових біографічних джерел; уваги до свідомості, психології, внутрішнього світу особистості; реконструкції світоглядних, наукових, політичних, творчих поглядів; осмислення моральних цінностей та вчинків, впливу особистого життя на творчість, етапності еволюції творчості у змістовому та жанрово-стильовому вимірах, загального оцінювання творчої діяльності [18, с. 8–9]. Упровадження заявленої методології дозволило авторці констатувати, що «основною ознакою композиторського стилю В. Кирейка є яскрава національна визначеність його музики. Поряд із високою інтелектуальністю, витонченістю, письму В. Кирейка притаманна душевна щирість, чистота емоцій, досконале художнє відтворення внутрішнього світу митця. У ліричній наповненості емоційного настрою відчувається поетика художнього вислову, помітним є психологічно вивірене ставлення до оспіваних у творах подій, відображення світосприйняття і світогляду українського народу. Композитор є носієм глибоких національних та класико-романтичних традицій української

академічної музики. У його творчості органічно синтезуються національні та європейські здобутки» [18, с. 10]. Визначені риси виразно виявляються в камерно-вокальній спадщині композитора.

Отже, творчість В. Кирейка є актуальною для досліджень українських науковців у різних аспектах, натомість романси композитора на вірші Т. Шевченка (ор. 128) в аспекті музично-герменевтичного підходу не досліджувалися.

В. Цюпак Карабулут зацікавили різні аспекти вокальної творчості В. Кирейка, які авторка дослідила, застосовуючи комплекс методів. Наприклад, застосування історичного методу дало їй змогу розглянути об'єкт дослідження в хронологічному аспекті та контексті культури часу життя композитора й висвітлити проблеми інтерпретацій вокальної музики; джерелознавчого – вивчити архівні джерела стосовно творчості В. Кирейка та рукописи композитора; крос-культурного – уточнити контексти культури епохи та створення романсів; музикознавчого, аналітичного, жанрово-стильового – загострити в процесі аналітичної діяльності композиторські музично-виражальні засоби; літературознавчого – з'ясувати образну семантику поетичних текстів; порівняльного – диференціювати спільне та розбіжне між творами та їх інтерпретаціями; системно-структурного – осмислити та узагальнити результати дослідження. Науковиця наголошує на почесному місці постаті В. Кирейка в історії української музики ХХ–ХХІ ст. і вважає, що його «музика, завдяки професійній майстерності, національній означеності, підняттю високих філософських і патріотичних тем, стає ще більш актуальною в умовах сьогоденної війни, розв'язаної російськими окупантами проти України» [12, с. 25]. Викликає інтерес спрямованість наукового дискурсу на систематизацію музично-виражальних засобів митця та світоглядних парадигм вокальних творів, кола образів і тематики, обґрунтування їх значення в історії української музичної культури.

У такому ракурсі наукову привабливість має теорія збереження метроритму вірша як провідного методу роботи композитора з поетичним текстом, обґрунтована А. Калініною на прикладі вокальної творчості В. Губаренка, Д. Клебанова, І. Соневицького; динаміки зміни музично-поетичної ритміки в умовах оновлення композиторської техніки – Л. Дичко і поліфонізації композиторського мислення – В. Бібіка. Вона підкреслює паралелі, зокрема невидову тотожність, між поетичним твором і музичною композицією; відкритість пошуку музичних особливостей поетичного твору, починаючи від інтонаційної природи до структурних рис оформлення музичного матеріалу. «Проте одним з основоположних показників музичності вірша, на думку багатьох авторів, стає поетичний метроритм, адже рівномірна зміна наголошених та ненаголошених складів у рядках відчувається людиною як музика та слугує головною відмінністю віршованого тексту від прози» [1, с. 200]. Аналіз наукових джерел і музичного матеріалу дав змогу авторці класифікувати та визначити основні принципи-способи відображення композиторами поетичного метроритму (відповідності, мовленнєвості, розбіжності, комбінування), які характеризують вокальну творчість українських композиторів другої половини ХХ ст. [1, с. 203].

У пошуках методів опанування романсів В. Кирейка на вірші Т. Шевченка в аспекті музично-герменевтичного підходу ми звернулися до кола наукових джерел, у яких висвітлено ідеї смислового аналізу вокальної музики. Наприклад, Л. Шпильова вбачає у герменевтичному методі пізнання наявність етапів: висування певної гіпотези з передчуттям цілісності сенсу тексту; послідовної – від цілого до фрагмен-

тів – інтерпретації сенсу твору; забезпечення коригування цілісності у зворотному напрямі – від фрагментів до цілого. Авторка наголошує на герменевтичній техніці вживання до внутрішнього світу автора тексту та відтворення його думки, діалогу з ним як формування нового сенсу на основі емпатії, переживання та співпереживання [20, с. 234].

У фундаментальному дослідженні музичної герменевтики С. Шипа наголошується на специфіці музичних знаків, обумовлених певними особливостями їх звукової форми та змісту (семантики), яка визначає семантичний обсяг музичного мовлення. Детально занурюючись у проблему порівняння специфіки музичного інтонування з інтонаціями словесного мовлення, автор наголошує на висотній модуляції голосу при вербальному мовленні, високому рівні регламентованості інтонації словесної мови, суворості метричних принципів музичної інтонації; перцептивних образах-стереотипах звуковисотного, ритмічного, динамічного та артикуляційного вимірів музичного інтонування як репрезентантів метричних принципів організації музичного інтонування [19, с. 104]. Розуміючи під інтонацією звукову якість словесної та музичної мови зі знаковим змістом і мовною функцією, науковець не зводить до інтонаційності всю форму музичного твору, а розрізняє «три рівні будови музичного артефакту: а) субінтонаційний (або сонорний); б) інтонаційний (музично-мовленнєвий); в) надінтонаційний (його також називають композиційним, риторичним, драматургічним)» [19, с. 105]. Теоретично досліджуючи якості та принципи організації кожного з рівнів, він доводить принциповість для музичної герменевтики знакової природи всіх елементів та рівнів музичної форми. Так само, як і попередня авторка, С. Шип наводить свій алгоритм герменевтичної дії дослідника музичного тексту в операціях чуттєвого сприйняття артефакту як мовленнєвого тексту; його осмислення (урозуміння); роз'яснення засобами словесної мови або іншої знаково-комунікативної системи [19, с. 123], на що ми будемо орієнтуватися в нашому дослідженні.

Ма Ши, досліджуючи укорінення герменевтичного підходу в гуманітаристиці кінця ХХ ст., доводить його потенціал для усвідомлення системних уявлень щодо національних музичних культур, їх цінностей, конкретизованих у розумінні художньо-образного змісту творів; напрямку семіотичної художньої герменевтики з принципом інтерпретації творів через знання, розуміння й осмислення системи художніх знаків та мистецьких символів певної культури, художнього та життєвого контексту музичної діяльності; семіогерменевтичного підходу, увиразненого в принципі «герменевтичного кола», конструювання символів-орієнтирів тощо [6, с. 103].

З наведеними роздумами корелюють результати дослідження Сунь Пенфея, а саме розроблений науковцем алгоритм семіотичної інтерпретації художнього тексту. Його першим кроком є розпізнавання у вигляді дії сприйняття форми з метою виявлення формальних знакових властивостей як її елементів, другим – розуміння обраних знаків-символів, їх значень у контексті музичного тексту. «Головна проблема розуміння музичного твору полягає в осмисленні особливостей музично-звукових знаків, музичної граматики, багаторівневої і розгалуженої прагматики музично-знакової діяльності. Розуміння включає в себе активну дію уяви, створення асоціацій, певний емоційно-оцінний відгук» [7, с. 7]. Третім кроком є виведення назовні процесу знакового сприйняття й осмислення твору засобами створення словесного тексту як складної інтелектуальної й моторно-перцептивної дії у ви-

гляді художньо-якісного особистісного концепту, вираженого знаками вербальної мови [7, с. 7].

Отже, проаналізовані джерела слугують методологічним підґрунтям вивчення романсів В. Кирейка на вірші Т. Шевченка.

Метою статті є з'ясування семантичного поля взаємодії поетично-музичного мовлення в романсах В. Кирейка на вірші Т. Шевченка на засадах музично-герменевтичного підходу.

Методологія дослідження. Для дослідження романсів В. Кирейка на вірші Т. Шевченка в контексті музичної герменевтики застосовано аналітичні методи (музично-текстуальний, інтонаційний, гармонічний, жанровий, герменевтичний, «герменевтичного кола»), які дали змогу узагальнити специфіку процесу смислотворення в музичних текстах романсів, а також виявити особливості стильового самовираження композитора.

Виклад основного матеріалу. Романси В. Кирейка на вірші Т. Шевченка (ор. 128) поєднують найвідоміші знакові вірші поета, у яких осмислюються онтологічні питання долі людини: «Рече та стогне Дніпр широкий», «У всякого своя доля», «Доля», «Не женися на багатій», «Пророк», «Тече вода з-під явора». Звернення композитора до поезії світоча української культури, осмислення відомих віршів через жанр романсу було ознакою творчої зрілості композитора та яскраво висвітлювало філософсько-світоглядну спрямованість камерно-вокальної творчості митця.

Упорядники нотної збірки «Віталій Кирейко. Арії з опер та романси» І. Шестеренко, А. Цюпак Карабулут у передмові до видання наголошують на професійній майстерності вокальної творчості композитора, її образно-тематичних сентенціях та жанровому розмаїтті (поетичні лірико-пейзажні замальовки, баркароли, колискові пісні; національно-патріотичні, соціальні, історичні, філософські романси; драматичні та трагічні монологи). У виданні представлено драматичні монологи на вірші Т. Шевченка, у яких композитор відчув глибину поетичного джерела й передав її виражальними засобами композиторської мови. Упорядники підкреслюють, що митець не наполягав на розумінні цього твору як циклу, тому виконавці можуть виконувати романси як цілісно, так і окремо [2, с. 9]. Звернення композитора до національної тематики, глибинно відображеної у творчості Т. Шевченка, продовжує найкращі традиції української музичної класики. Використовуючи вірші Тараса Шевченка, композитор надає нове звучання його поетичним рядкам, що вражають емоційною глибиною та експресією образів.

Звертаючись до образно-смыслового поля поезії Т. Шевченка «Рече та стогне Дніпр широкий», необхідно звернути увагу на задум геніального поета символічно відтворити через пейзаж бурхливої річки багатостраждальну долю українського народу. У вірші яскраво виявляється феномен духовної структурованості вірша Т. Шевченка, описаний Г. Штоном як новостворений на духовній основі текст. Автор, апелюючи до Шевченкового віршового слововжитку, зазначає, що поет із поширених поетичних формул, як знаків фольклорності, запозичував тільки енергію непопущуваної злитості. «Зокрема й у процитованому уривкові, з якого новопоетична українська мова успадкувала чи то тропи, чи образні згустки на зразок “Дніпро широкий”, “сердитий вітер”, “високі верби”, “блідий місяць”; про скрип раз у раз розхитуваного вітром ясеня вже не кажу – це звуконаслідувальна сугестія найвищого модерно-мистецького ґатунку» [21, с. 48]. Автор констатує поширену у творчості поета зміну чотиристопного ямбу чотиристопним амфібрахієм, який водночас має

будову народного дванадцятискладника, вільність переходів від однієї системи віршування до іншої, майстерність звукової інструментовки та багатой поетичної інтонації тощо, які доводять порушення генієм канонів із метою створення найвищої естетичної якості.

Глибоке розуміння образної сфери твору Т. Шевченка представлене в романсі-монолозі В. Кирейка: музичний текст детально слідує за поетичним і на рівнях контексту, тексту й підтексту через враження від сили природи передає осмислення драматизму української історії. У передмові до нотного видання зазначено, що романс «захоплює умінням образно-конкретно, іноді навіть ілюстративно (у партії фортепіано) передати всі нюанси поетичного вірша» [2, с. 10]. Отже, монологічна природа Шевченкового слова визначає драматургічні та формоутворювальні особливості музичного тексту, впливає на його високу психологічну концентрованість, глибину відтворення характеру національного музичного мовлення.

Аналіз музичного тексту романсу на основі герменевтичної техніки вживання до внутрішнього світу автора та відтворення його думок, внутрішнього діалогу з ним із метою формування на основі емпатії, переживання та співпереживання власного бачення на етапі передчуття цілісності сенсу музичного тексту актуалізує ряд позицій. Зокрема, композитор засобами індивідуального стильового самовираження та глибокого розуміння поезії Т. Шевченка втілює багатогранний образ Дніпра, що розуміється як національно-культурний символ, у якому відображено незламність духу українського народу, плинність історичної пам'яті та зв'язку поколінь, невідворотність змін і боротьби за свободу. Символічний зміст образу має бінарну природу (з одного боку – динамічність пейзажу, контрасти бурі та спокою, з іншого – метафоричне відображення бурхливої долі українського народу), що передбачає широкі можливості для персоніфікації образу та слідування за етапами його емоційно-драматургічних змін. Передчуття цілісності сенсу музичного тексту пов'язане з динамічним потенціалом куплетно-варіаційної форми, яка дозволяє представити великим планом етапність розгортання образу та відчуття позицію автора щодо її смислового наповнення. На цьому етапі осмислення музичного тексту є передбачуваним епічно-величний характер музичного мовлення, що відповідає масштабності задуму та образу річки, що символізує країну.

У процесі здійснення другого етапу послідовної інтерпретації сенсу твору (від цілого до фрагментів) можна помітити, що композитор через застосування куплетної структури живописує різні емоційно забарвлені стани природної стихії. У першому куплеті відображено її могутність та розбурханість, грізний, нестриманий характер здійснання хвиль засобами музично-виразної акцентуації персоніфікованого сприйняття річки як живої істоти («реве», «стогне», «сердитий», «завива»), яка відчуває складні драматичні емоції болю, гніву, загрози, зловісності, що символізує неспокій життя, протест та боротьбу народу. У другому куплеті засобами варіаційного оновлення метроритмічного, фактурного, гармонічного, динамічного викладу при збереженні основної мелодичної лінії відображено затишшя перед бурею, осмислено протистояння природних явищ: слабкого перед стихією місяця, що виглядає з-поміж хмар і порівнюється з човном у морі, який то виринає, то потопляє. Сислове поле цього розділу ускладнене: з одного боку, зображення блілого місяця як символу надії серед негараздів, з іншого – розуміння хаотичності, непередбачуваності навколишнього світу, виявлене через його порівняння з човном у морі й підкреслене композитором засобами ладово-гармонічного контрастування. Повернення до те-

матичного матеріалу першого куплету в третьому – репризі з його метроритмічними, фактурно-гармонічними та динамічними характеристиками дало змогу композиторові драматургічно увиразнити перехід природної стихії до стану тиші, яка містить внутрішню напругу. Образно-сміслове поле цього розділу музичної форми пов'язане з відтворенням безлюдної нічної атмосфери з відчуттям тривожного спокою (перекликання сичів, скрип ясеня), містичності, фатальності, які підкреслюються в додатковому повторенні останнього речення з драматургічним ефектом завмирання, віддалення. На цьому етапі аналізу важливо усвідомити драматургічно-сміслову роль вступу (його перший елемент – тт. 1–3, другий – тт. 4–6) та коди, інтерлюдій між першим і другим, другим і третім куплетами й коди.

Третій етап усвідомлення смислової цілісності музичного тексту романсу, що здійснюється у зворотному напрямку – від фрагментів до цілого – передбачає виявлення визначальних структурних одиниць тексту як музично-поетичних формул. Вагоме образно-сміслове значення надається інструментальному вступу, який є репрезентантом образно-сміслового задуму та авторського стилізового контексту твору. Стан емоційної напруги створений комплексом засобів виразності, зокрема швидкого досягнення динамічного сплеску (від f до sf), що імітують бурхливий рух хвиль як передвісників важких подій. В октавно-акордовому викладі лінії правої руки, що тільки на початку презентує «барву» основної тональності d -moll, ускладнену звуковими вкрапленнями 4-го високого та 3-го мажорного щаблів, одразу відбувається експресивне метроритмічне (пунктирний ритм, метрична акцентуація слабких долей такту) висвітлення B -dur та його гармонічно-ладового ускладнення. У партії лівої руки засобами хвилеподібного розгортання мелодично напружених пасажів висвітлюється ускладнена ладова та гармонічна логіка цього фрагмента форми. Мелодичний рух I_{43} , VI_{43} , I_{65} та інші є в ладовому відношенні суголосним з партією правої руки і на кульмінації досягає метроритмічної єдності. Барва B -dur з 7 низьким ступенем різко змінюється поверненням до основної тональності d -moll, що готує перехід до нового типу фактури в акомпанементі (тт. 4–6), який виконує функцію підготовки основного настрою і є другим структурним елементом вступу. У розгортанні музичної форми вступ має виразні знакові властивості уявного образу бурхливого Дніпра, бурі, які закріплюються у другому проведенні першого елемента вступу між другим та третім куплетами (тт. 62–64), що сприяє втіленню драматургічної ідеї невпинності змін водної стихії, яка реве та стогне. Цей матеріал без змін повторений між другим і третім куплетом як ознаменування бурі; з ним разом повертається в третьому куплеті тематичний матеріал першого куплету з новим поетичним текстом.

Розглядаючи процес смислоутворення від фрагментів до цілого, необхідно зупинитися на музично-виражальній індивідуалізації куплетів: кожний куплет написаний у простій тричастинній формі – $авв_1$ із симетричними вирішеннями розділів у формі періоду. У другій частині першого куплету на мелодичному та гармонійно-фактурному рівнях розвивається попередньо викладена тема, натомість яскравим засобом контрастування та образного оновлення є і нова тональна барва B -dur'у. Композитор уникає ідеї репризи і в третій частині повторює матеріал другої з мелодичною зміною закінчення та повернення в мелодії до основної тональності d -moll.

Наскрізного поєднувального значення набуває незмінна в куплетах епічна, широка мелодія кантиленного характеру з поступовим наростанням, яка увиразнює через зображення музичного пейзажу філософську глибину роздумів героя.

Вокальвагомою рисою мелодичного розвитку є хвилеподібна логіка: низки підйомів та спадів, підвищення та зниження. Серед інтервалів найбільш важливими є терція та секунда, які не тільки сприяють неспішності викладу, але і є імпульсами для подальшого мелодичного розвитку. Хвилеподібність мелодичного розвитку є визначальною як на рівні звуковисотної лінії першого періоду, так і на рівні куплету в цілому, що драматургічно сприймається як звукозображення все більш високих хвиль. «Мелодика романсів має яскраво виражений національний окрас. Безпосереднього зв'язку з конкретними фольклорними зразками немає, проте усюди відчувається інтонаційна структура і ладова мінливість, поліфонічна варіативність і розспівність, характерні для українських народних пісень, а також самобутнє співвідношення традиційних та інноваційних прийомів» [2, с. 12].

Експонуванню основного образу у вокальній лінії першого куплету передують три тактовий фортепіанний вступ, який налаштовує на образну атмосферу. Матеріал партії фортепіано в першому куплеті характеризується поєднанням двох типів фактури: мелодична фігурація з виражальними наголосами на виразності різних варіантів секундового руху з використанням допоміжних звуків (у партії правої руки) та гармонічна, яка висвітлює гармонічні голоси акордів, ускладнених додатковими неакордовими звуками (у партії лівої руки). Вертикальні зіткнення фактурних ліній містять укралення гострих дисонансів. Вони поєднуються засобами тривалої рівномірної ритмічної фігурації, що сприяє відчуттю зображення коливання хвиль, світлотінєвих переливів води. При збереженні типу фактурного викладу акомпанементу упродовж куплету засобами смислового розвитку образу стає ладогармонійна динамізація (презентація основних функцій B-dur'у, ускладнена гармонізація каденційних зон – еліпси, мажоро-мінор, застосування виразності септ- та нонакордів).

Фактура, гармонія та динаміка (як домінантні засоби варіаційного розвитку акомпанементу в другому куплеті) дають змогу переключити увагу на інший стан природи, затишшя після бурі, у якому нагнітається напруження перед подальшими подіями. Уже в тритактовому вступі (основна тональність, зміна метроритмічної формули мелодичної фігурації в партії правої руки на тріолі, мелодизація лінії лівої руки з використанням ознак гуцульського ладу) створюється атмосфера просвітлення, яка в першій частині куплету досягається засобами поліфонізації тканини, виразністю образних характеристик мелодичних інтервалів по вертикалі (відблиски м. 6 – в. 6, зб. 4). У другій та третій частинах куплету застосовано швидкоплинні зони g-moll, еліптичних домінантових ланцюжків, Ges-dur, Es-dur тощо, що радикально перегармонізують відповідну мелодичну лінію першого куплету. Накопичення гармонічної динамізації звучання приводить до повернення образу бурі (вступ, *f-sf*), услід за яким звучить реприза. Тематичний матеріал репризи повторює перший куплет з оновленими динамічними градаціями та введенням коди, у якій на загальному уповільненні представлені контури мелодичної, ладограмонічної та фактурної формул твору, що зображає стан спокою з нагадуванням про невідворотність змін.

Аналітичне опрацювання музичного тексту вимагає окремої уваги до знакових властивостей музичного мовлення. Адаптація положень про різні типи семіозису музичного тексту дозволяє диференціювати деякі спостереження. Так, неодноразові вкраплення в ладову організацію звучання твору барви 4 та 6 підвищених ступенів у мінорі уможливають сприймати їх як психологічну ознаку українського (гуцульського) ладу, відповідно означати образ української культури. Слухове сприйняття

звучання вступу, його ускладненої інтонаційно-гармонічної, фактурної організації, на нашу думку, може виконувати функцію знака-індексу романтичної традиції як культурного явища. Фактурні формули акомпанементу кожного з куплетів можуть бути інтерпретовані як знаки-індекси розміреного супроводу мелодії в жанрі бар-кароли, який імітував рух хвиль.

Найбільш масштабно представлено іконічні знаки як зразки реалістичного звуко-наслідування з відтворенням звукових ознак явищ природи. У творі іконічними знаками є звукові образи водної стихії, бурі, нічної тиші; музичної імітації сплеску хвиль, їх руху. С. Шип зауважує, що «феномен подвійного означення: спочатку інтонація мовлення є симптоматичним (індексальним) знаком людських переживань, який потім відтворюється засобами музичної мови і стає таким чином іконічним знаком відповідних психічних процесів» [19, с. 114]. У музичному тексті романсу індексовано знаки емоцій нестримності та грізності, болі та гніву (Дніпро), слабкості та безнадійності (місяць), тривожності та лиховісності (сичі).

Наголосимо, що композитор є надзвичайно уважним до інтонаційної експресії поетичного мовлення як додаткового каналу знакової комунікації, що увиразнено інтонаційною підтримкою логіки вокальної мелодії, уподібненням мелодичних вершин та стрибкових інтервалів з підйомом інтонації в поетичному тексті тощо. Уважаємо, що музика допомагає розкрити багатшаровий зміст вірша, натомість володіє ознаками авторської інтерпретації історичного контексту поезії.

На нашу думку, семіотичну властивість музичного мовлення першого елемента вступу (тт. 1–3, образ бурі, сигнал про початок дії) можна інтерпретувати як конвенціональний тип знака, семантичне значення якого зберігається при повторенні матеріалу перед третім куплетом. Композитор опирається на механізм асоціювання й символічного відтворення історичних змін через природну стихію. Відтворюючи контрасти природних станів, митець створює емоційно-глибинний простір для розуміння емоційної напруги тексту, стихії як відображення долі народу. Виразним семантичним навантаженням володіє фортепіанна партія, у якій детально зображено імітацію хвиль Дніпра (фігурації, фактурне акордове та метроритмічне нарощення), ефекти гуркотіння грому та реву води (низькі й високі регістри, наповнений музичний простір), непередбачуваності стихії (гармонійне поєднання акордових і мелодичних ліній). «За допомогою специфічних варіаційно-поліфонічних, свіжих ладо-тональних і фактурно-гармонічних засобів відбувалося глибоке проникнення в історичну правду української нації, що обумовило соціально-філософське образне спрямування і емоційну впливовість музики В. Кирейка, стало запорукою створення ідейно вагомих композицій» [2, с. 12].

Речитативно-розповідний монолог «У всякого своя доля» є довершеним зразком поєднання глибини Шевченкової поезії з індивідуально-стильовими засобами виразності. Романс написаний на текст фрагмента вступної частини сатиричної поеми «Сон» Т. Шевченка, яку пов'язують «зі своєрідною трансформацією поглиблених образно й соціально мотивів вірша Г. Сковороди “Всякому городу нрав і права”» [17]. Композитор як поетичну основу твору застосував 36 із 48 рядків тексту, що структуровані в низці епізодів музичної форми.

Розглядаючи медіальний наратив та образ наратора в poemі «Сон» Тараса Шевченка, О. Ткачук звертає увагу на текстуалізацію у творі національної ідеї, пролизування твору загальнолюдською проблематикою уболівання за повсюдне пригноблення людини, наративний дискурс тексту, емоційне забарвлення картин буття.

«Художній дискурс поеми “Сон” поєднує декілька наративних стратегій, що залежать від інтенції митця: художньо виразно і переконливо розкрити наявні пружини конфлікту, висвітлити фікційний світ з несподіваного боку, збентежити читача, примусити замислитись над злом, що панує у світі. Тому автор передоручає вести оповідь гомодієгетичному нараторові, тобто використовує першоособову наративну ситуацію, що дає можливість лірично, емоційно виразно зобразити зло, носієм якого є самодержавство з його антигуманними, хижацькими принципами» [9, с. 129]. У творі композитор, услід за поетом, осмислив філософську проблему долі людини.

У рядках, обраних композитором, жанровими засобами розповідного монологу змальовано протилежні цінності життя як його сутнісні смисли («той мурує», «той руйнує»). У певному сенсі романс можна сприймати як музичну медитацію щодо соціальної несправедливості, контрастів життя, індивідуального шляху людини як вияву її долі. З мовно-смислового погляду музичний текст є багатошаровим, що відображає глибину найгострішого за висловленням сатиричного, антигуманного змісту твору Т. Шевченка. Перед очима слухачів проносяться портрети «персонажів» розповіді: з неситим оком, що хоче загарбати чужу країну; того, хто тузами обирає до своєї хати свата; нишком гострить ніж на брата; як кішечка підкрадається та запускає пазурі в печінки. Інший – «щедрий, який храми мурує, отечество любить» та з нього «кров, як воду, точить». Трагедійним сенсом сповнений висновок:

Так і треба! бо немає
Господа на небі!
А ви в ярмі падаєте
Та якогось Раю
На тім світі благаєте?
Немає! немає!

На етапі передчуття загального образно-смислового задуму музичного тексту активізується психологічне очікування романсу-монологу з нанизуванням епізодів оповідального вислову автора. Передбачається, що семантична багатошаровість поетичного тексту підтримується ускладненістю музичної мови та деталізованістю драматургічного конфлікту. Композитор засобами музичного висловлювання, за розмаїтістю лексики наближеного до оперних сцен, утілює ланцюжок музичних портретів та досягає довершеного відображення потворного художніми засобами іронії та гротеску. Портретна наповненість «музичних подій» передбачає можливість деталізованої персоналізації, широких ресурсів для втілення внутрішнього діалогу наратора з різними образами та наскрізного проведення авторської позиції й оцінки зображуваного. На рівні музичного тексту та підтексту відчувається межа між іронією і трагізмом, сильна емоційна напруга та умовна театралізація, експресивність музичного висловлювання.

Другий етап інтерпретаційного погляду на твір, що забезпечується руханням від цілого до фрагментів, наближує до розуміння смислів, які відкриваються поступально від одного до наступного епізодів і висвітлюють безперервність логіки наскрізної музичної форми. У першому епізоді (12 рядків поетичного тексту, вирішених у формі дванадцятитактового періоду) починається експресивна, внутрішньодраматична розповідь про різні долі та зображуються образи людей, що творять зло

у світі. Уже на початку експонування тематичного матеріалу композитор опирається на жорстко-зловорожий характер мовлення, зокрема на контрастування типів мелосу та зміни характеру мелодичного руху, тактовий розмір $\frac{6}{4}$, який дозволяє підкреслити епічний характер звучання, висвітлити засобами ладотональної колористики психологічні риси тих, хто «мурує і руйнує». У другому епізоді (8 поетичних рядків, дев'ятитактовий період) засобами мелодичного, гармонічного, фактурного контрастування зображено портрет наступного типажу «героя», який вижидає «нещасливий у тебе час». Психологізм смислової характеристики утворюється зміною характеру мовлення, мелодичною акцентуацією псевдожальності, м'якості, псевдоласкавості. Підкреслено виразно, гротесково «збільшено» змальовано образ того, хто бідкує за «отечеством», але «кров із його точить» (Andante ironico, 6 рядків поетичного тексту, 8 тактів), утілений у наступному, третьому, епізоді. Композитор, досягаючи максимальної зображальності у відтворенні цього портрета, опирається на виразність метроритмічної пульсації в мелодії, поступовість та уповільненість інтонаційних кроків аж до тривалої зони кульмінації, у якій засобами мелодичного, ладогармонічного, динамічного контрастування досягається максимальна емоційна напруга як вияв болю за долю батьківщини, трагедійний підтекст іронії. Останній, четвертий, епізод твору (10 поетичних рядків, 16 тактів) сприймається як драматично-сценічне поетапне осмислення важкої правди («Бо немає Господа на небі!»), натомість засобами ладогармонічного розвитку досягає емоційного стану яснобарвності. «Постійні зміни розмірів, контрастність музичного матеріалу немов заперечують страшні слова поета. Світлим заспокоєнням з повторення *мі-бемоль мажорної* гармонії композитор підкреслив життєствердне начало, що характеризує філософське розуміння сутності буття» [2, с. 10].

Важливого значення у творі набуває фортепіанна партія, яка стає учасником дії, натомість не лише коментує події, що відображаються у вокальній партії, але й впливає на динамічність розвитку образно-емоційної сфери, отже, володіє семантико-утворювальним значенням. Трагічний характер змісту твору вже прогнозується в драматургічно автономному шеститактовому вступі. Композитор застосовує метроритмічне контрастування (вступ – $\frac{4}{4}$, основний текст – $\frac{6}{4}$), мелодико-гармонічну дисонантність, метроритмічну напруженість, динамічну деталізацію. Роль драматургічної зв'язки виконує інтерлюдія між першим і другим епізодом форми (тт. 20–21), яка в тематичному плані є автономною й характеризується остинатними повторами акордових структур, арпеджіюваними фігураціями, наповненням усіх фактурних ліній хроматизованими секундовими інтонаціями. Однотактовий перехід від третього до четвертого епізоду (т. 32) набуває значення тематичного матеріалу, у якому триває напружена дія.

На третьому етапі осмислення музичного тексту романсу деталізуємо погляд на народження смислової цілісності, починаючи від її образно-сміслових елементів. У вступі твору, де поєднано низку мелодично та ритмічно напружених фраз зі стрибкоподібним досягненням вершин та поступовим низпаданням до джерела, з перших тактів звучання (*f-mf-f-p*, октавний виклад у партії правої руки, що підсилює епізодично мелодизований хоральний тип викладу в партії лівої) одразу заявлена, як основна, драматично-трагічна образна сфера. Репрезентантами емоційної напруги, ораторського типу інтонування є ускладнена гармонічно-ладова логіка (при ключових знаках *f-moll* представлено звукоферу *b-moll* з інтонаційним та метроритмічним акцентуванням 2-го низького щабля; серію еліптичних сполу-

чень обернень септакордів різних тональностей із барвами швидких змін Es-dur, a-moll, b-moll, As-dur, f-moll), вільність метроритмічного дихання (нерівномірність дроблення часових долей, емансипація вертикальної та горизонтальної ритмічної опорності), інкрустація вільної орнаментики на динамічному контрастуванні (т. 6). Заявлені у вступі інтонаційні, ладово-гармонічні, метроритмічні формули «проростають» у тематичному матеріалі інтерлюдії між першим і другим епізодами: виразні сплески унісонних форшлагів у партіях правої та лівої рук, що діалогізують із внутрішньою мелодизацією акордової фактури; увиразнення секундових зітхань у звуковисотній лінії нижнього голосу, інкрустованої дрібними орнаментальними акордовими фігураціями у верхньому, які свідчать про наростання зображальності (образ тихого та богобоязливого, що підкрадається, як кішечка).

Зауважимо, що композиційні риси романсу відповідають безупинному наскрізному формоутворенню, конкретизованому через відсутність структурної симетрії в побудові епізодів, вільність фіксації метричного розміру (парландо-речитативний ритм); ритмічну гнучкість, що залежить від довжини поетичного фразування; відносно невеликий діапазон мелодики на основі виразних, речитативної природи, інтонаційних формул; інтенсивне гармонічно-фактурне оновлення як основного засобу смислових емоційно-образних змін. Прийом повторення тематичного матеріалу застосовано в останньому реченні першого епізоду (тт. 9–12, реприза першого речення), що зі смислового погляду вирівнює сенс зображення зла у змалюванні всіх портретів. Застосування цього ж мелодичного матеріалу в першому реченні останнього епізоду (тт. 41–45) та його подальша тематична трансформація сприймається як динамічна реприза, у якій засобами мелодичного переінтонування, інтенсивного ладо-гармонічного й фактурного оновлення втілюється композиторське розв'язання ідеї філософського розуміння сутності буття.

Так само наскрізно, з погляду становлення семантичного поля взаємодії поетично-музичного мовлення у творі, необхідно розглядати вокальну партію та особливості її розвитку впродовж чотирьох епізодів музичної форми. Музичне мислення композитора на рівні мелодичної логіки романсу виявляється в органічному, драматургічно увиразненому поєднанні кантиленних ліній із речитативними фрагментами мелодичного розвитку. Композитор психологічно тонко відчуває та втілює філософський зміст вірша, семантичну багатшаровість поетичного тексту, що приводить на рівні мелодичного розвитку вокальної партії до підкреслення засобами музичної виразності її декламаційного характеру, домінування такого типу інтонування, який нагадує розмовний стиль і стає репрезентантом оповідального характеру розгортання художньо-образного смислу. У кожному епізоді становлення музичної форми увиразнено різні типи мелодичного інтонування, що сприймається як додатковий ресурс портретної зображальності, засіб іронічного й гротескового висловлювання.

Зокрема, у першому епізоді стан коливання між епічним спокоєм та емоційною експресією підтексту в розумінні істинної вартості псевдоцінностей, морального занепаду героїв застосовані фрагменти епічного розгортання мелодії (опора на висхідну кварту як початковий імпульс, повільне секундове низпадання) та декламаційної напруги (хроматизація ліній, комбінації ланцюжків низхідних кварт із ритмічним ускладненням, охоплення інтонаційних острівців віддалених тональностей). Мелодика другого епізоду характеризується опорою на невеликі формули секундових низхідних мелодичних ліній в обсязі зменшеної кварти; вона динамізу-

ється через патетичні вигуки, ритмічне скандування, зміни напрямку мелодичного розвитку, переключення в нові віддалені тональні зони.

У третьому епізоді змальовується, передусім засобами мелодичної виразності, портрет псевдогероя, що зраджує батьківщину під виглядом щедрого, бідкуючого за нею: його істинний світогляд передано засобами пустого, відчуженого звучання (хроматичні тони міноро-мажору) пульсуючої мелодії, яка важко піднімається догори хвилею по секундах та стрибком згортається донизу і змінюється різким контрастуванням кульмінаційної зони. Нещадно, як крик душі, сприймається смислова кульмінація другого речення (тт. 36–39), яка вривається різкою зміною емоційного настрою на *f*. Її мелодичне вирішення інтонаційно та метроритмічно пов'язане з двома першими мелодичними фразами першого епізоду, які увиразнювали епічний характер висловлення та відігравали роль своєрідного епіграфа до твору. Повертаючись до типу інтонаційного втілення епічного смислового шару тексту, композитор засобами швидкої динамізації тону звуку через застосування вільної метрики ($^2_4, ^4_4, ^3_4, ^6_4$) акцентує глибинний драматичний смисл рядка «Так із його, сердечного, кров, як воду точить!». Досягнутий рівень емоційної напруги безпосередньо продовжено в четвертому епізоді, мелодичний профіль якого відображає внутрішню поліфонію голосів учасників події: братії, як ягнати, що погоджується з руйнуванням батьківщини, висновком спостерігача події про відсутність Господа на небі та падіння в ярма й фатальність у пошуках Раю на тім світі. Такий контекстуально ускладнений етап розвитку образної сфери вирішено на мелодичному рівні твору як взаємодію трансформованого варіанта двох перших речень першого епізоду (декламаційна природа коротких закличних фраз, драматичні вигуки, вільна метрика, домінуючий висхідний характер мелодичного руху, акцентування висхідної кварта) та структурне розростання останньої частини епізоду (2+3+2+1+1), у якій поєднуються висхідні декламаційні фрази на її початку (виразність квартових інтонацій, пунктирної ритміки, хроматизація) та низхідні – наприкінці (поєднання плавного руху зі стрибковим, діатоніки з хроматикою, напруги зі спокоєм).

На окрему увагу заслуговує фактурне вирішення акомпанементу, оскільки фортепіанний супровід у творі є важливим джерелом художньо-образного смислу. Визначимо типи фактури та їх смислову роль у становленні музичної форми твору. У вступі композитор опирається на комбінацію акордового складу (партія лівої руки) та гомофонно-гармонічного (інтонаційна виразність октавних ліній в партії правої руки, переважаючий поліритмічний характер співвідношення мелодії та акордового акомпанементу), які зливаються в октавному пасажі в обох руках і приводять до початку першого епізоду у вокально-інструментальному викладенні. Мелодичну лінію першого епізоду увиразнює акордова або неповна акордова логіка індивідуальних за фактурним рисунком акордових октавних пластів (характеристичних голосів) партій правої та лівої рук, які епізодично ускладнені вільним ритмічним поділом долей (висхідний пасаж у вигляді секстолі – т. 11; тріольні мелодичні фігурації у верхньому голосі партії правої руки – т. 14). Щільність наповнення акордового звучання (подвоєння звуків тризвуків та септакордів з оберненнями, відчутна лінеарність взаємозв'язку внутрішнього руху акордових голосів, інкрустація виразних зітхаючих низхідних секунд, віддалені модуляційно-еліптичні барви септакордів різних ступенів *g-moll*, *f-moll*, *as-moll*, *A-dur*, *c-moll*) емоційно-напружено вказує на підтекст змісту подій, що відбуваються.

Фактором драматургічного розвитку є радикальне фактурне оновлення фортепіанної партії другого епізоду, у якому продовжений представлений у фортепіанній інтерлюдії між першим і другим розділами тип діалогізації між партією правої та лівої рук. Зокрема, образ богобоязливого зображений виражальними засобами м'яких, на *legatissimo*, ритмічно подрібнених коливального характеру фігурацій у партії правої руки та вкрадливих запитальних низхідних мотивів в обсязі зменшеної кварта в партії лівої руки. Композитор використовує додатковий смисловий ресурс мелодизованого контрапунктування (підголоски виконують цю роль відносно лінії вокального голосу) і саме в такий спосіб створюють опуклість змалювання риси підступності. Наголосимо на поступовій динамізації фактури до кінця епізоду за рахунок зростання кількості голосів, поліфонізації та ущільнення за рахунок мотивного розвитку й рухливості кожного з голосів.

У третьому епізоді, зважаючи на його драматургічну складність, застосовано два фактурних типи: для підкреслення стану вихвалання «бідкуючого за отечеством» обирається суто акордова фактура, а саме – серія «застиглих» дисонантних акордів, які максимально заповнюють звукопростір за рахунок подвоєнь звуків, хроматизації голосів, складної ладотональної логіки мажоро-мінорних зв'язків. Другий тип фактури (тт. 35–39), у якому втілено шквал експресивних емоцій щодо долі батьківщини, характеризується застосуванням октавної виконавської техніки в партії лівої руки та підтримуючих акордів засобами метроритмічного акцентування в партії правої.

Як продовження драматургічної дії цього типу фактури сприймається початок четвертого епізоду, оскільки в момент коментування наратором байдужості натопу братії до долі батьківщини виражає патетично-напружений характер висловлення засобами наближення до слухача. Поступово в процесі тематичного розвитку другої частини епізоду відбувається драматизація вокального вислову, що супроводжується увиразненням мелодичного наповнення акомпанементу (розлогі фрази на вільній метриці, виразна мелодична взаємодія характеристичних голосів у партіях правої та лівої рук, які доповнюють акордовий пласт емоцією бурхливості). У коді, де відображено узагальнене осмислення трагедійної ідеї втрати Бога, синтезуються основні мелодико-гармонічні формули, споріднені з матеріалом вступу до твору.

Підкреслимо риси, які характеризують композиційну логіку та відображають специфіку музичного мислення композитора, а саме – уникнення кадансовості між етапами форми (устої у вокальній партії «знімаються» експонуванням матеріалу в партії акомпанементу або безпосередньо накладаються на новий етап розвитку образу), гіперболізація тематичної та фактурної мінливості, диспропорція, асиметрія, динамічна нерівність.

Доповнює проведений аналіз дискурс про знакові властивості музичного мовлення. На рівні осмислення смислового ресурсу звуків зазначимо, зокрема, важливу роль барви 2 зниженого ступеня в мінорі, що як знак-індекс психологічно пов'язаний із фрігійським ладом, ширше – культурою народних ладів.

Ураховуючи результати розробки Р. Шевченко понять звуко-тембрового знаку як різновиду музичного знака [16, с. 57], бандурних знаків у фортепіанній фактурі [16, с. 62], вважаємо за необхідне підкреслити в аналізованому романсі етнохарактерну іконічну, індексальну, символічну знаковість, у якій імітуються прийоми гри на народних інструментах, зокрема бандурі. Так, до категорії бандурних знаків тремоландо, арпеджійованих акордів, споріднених з думою, що імітуються у фортепіанній

фактурі (індекси), відносимо додаткове привертання уваги слухача до семантично важливих фрагментів тексту (перший такт вступу, смислові кульмінації першого та четвертого епізодів, тт. 12–13, 45). Форшлагі (тт. 22, 24, вокальна лінія) асоціюються зі станом надмірної псевдощирості героя. Октавний рух у фортепіанній фактурі є виразом експресії і глибинного погляду автора на події, що відображаються (кульмінація третього та початок четвертого епізодів). Інкрустація до фортепіанної фактури шести- та семизвучних акордів (тт. 9, 13, 14, 27 та ін.) застосовані для посилення емоційної експресії виконання. Додаткового емоційного наповнення у творі отримує штрихова деталізація акомпанементу, зокрема *legatissimo* (від т. 21), яка сприяє візуалізації образу «тихого та тверезого». У поєднанні з ритмічною фігурацією шістнадцятими в партії правої руки акомпанементу здійснюється й візуалізація рухів вкрадливої кішечки.

Трагічний монолог «Доля» написаний на текст фрагмента поеми «Невольник» («Сліпий») Т. Шевченка, яку пов'язують з осмисленням поетом «історичної долі запорозького козацтва в другій половині XVIII століття. [...] Цілком доволіно переносить Шевченко морські походи запорожців з XVI–XVII століть у другу половину XVIII століття, коли вони вже не відбувалися. Довільні хронологічні зміни надають специфічного характеру художньому історизму поеми. Це метод своєрідної “концентрації” історії, за допомогою якого поет для побутової картини, що охоплює невеликий проміжок часу, створює широке історичне тло, розкриває історичну основу зображуваних характерів» [17].

До поетичної основи романсу покладено 28 рядків, починаючи з 39 рядка тексту поеми, які композитором осмислено у вигляді п'яти епізодів розгортання вокальної партії. Рядки, покладені до романсу, «своєрідно варіюють початок поеми “Сон”... Проте, на відміну від поеми “Сон”, де йдеться про долю суспільних хижаків, тут вони мають не сатиричний, а медитативний характер» [17]. Поетичний текст відображає глибокі філософські роздуми про життя, страждання й неминучість долі. В образі долі в розумінні поета зображено незбагненну та жорстоку силу, що керує життям людини. Отже, на основі багатшарової семантики поетичного слова акцентується трагізм життя людини, що відчуває себе слабкою перед невблаганною силою. Композитор відображає смисл вірша, створюючи глибоко-трагічний емоційний образний світ, увиразнює ідею трагедійного філософського світосприйняття засобами індивідуального музичного мовлення та оригінального драматургічного вирішення.

Занурюючись до етапу передчуття цілісного образно-смислового задуму музичного тексту, необхідно зазначити його ускладненість, як порівняти з попереднім монологом. Зокрема, ще більш драматургічно впливовим на образну сферу стає розгорнутий фортепіанний вступ (тт. 1–9), у якому в кількох фазах тематичного розвитку ніби змальований перебіг драматичних подій життя людини, її неволі. Завершення вступу накладається на початок першого епізоду, у якому осмислено ідею пошуку долі головного героя в блуканнях за морями. Другий епізод є новим етапом зростаючого драматизму в осмисленні пошуків людиною долі, що доводять її до могили та є безнадійними. У третьому епізоді зображено портрет сироти, котрий має тільки торбину-долю, з якою ходить по світу до чужого поля. Образ сіромахи, обранця долі, що сидить у своїх палатах у власній хаті, з висновком про нерівність, зображено в четвертому та п'ятому розділах твору. У розгортанні образно-смислового задуму музичного тексту можна передчувати як поступове розгортан-

ня різних етапів осмислення долі, так і портретну (предметну) зображальність, яка деталізує оповідальний характер висловлення, додає різних емоційних фарб. Як і в інших романах циклу, композитор презентує поступовість емоційно-сміслового розвитку засобами несиметричної композиції епізодів (4 поетичні рядки – 8 тактів, 4 поетичні рядки – 10 тактів, 8 поетичних рядків – 13 тактів, 8 поетичних рядків – 13 тактів, 4 поетичні рядки – 9 тактів), що засвідчує монологічну жанрову характеристичність мовлення, кореляцію різних станів оповіді наратора, гнучке слідування за поетичним словом.

На другому етапі аналізу твору, рухаючись від сприйняття образно-сміслової цілісності до висвітлення концептуально значущих смислових фрагментів, необхідно зазначити розповідно-декламаційний характер мовлення в першому епізоді (тт. 10–18). У ньому сполучаються виразна роздумливо-заглиблена вокальна лінія у формі періоду aa_1 (у першому реченні вона розгортається в обсязі октави від верхньої тоніки h - $moll$ 'я до нижньої, опирається на декламаційні та наспівні мотиви з жанровими рисами жалобного маршу) та акордовий акомпанемент (барви шестизвучного викладу неповних тризвуків, опора на акорди T-S сфери, епізодичне підголоскове збагачення інструментальних ліній). Натомість уже в межах періоду в другому реченні відбувається гармонічна динамізація та фактурне оновлення другого речення: декламаційний драматичний характер висловлювання досягається швидким переходом до барв віддалених тональностей, введенням альтерованих звуків, ускладненням ритмічних груп акомпанементу, гучною динамікою.

У другому епізоді оновлюється характер мовлення: експонується новий матеріал вокальної партії, у якому зростає емоційна напруга за рахунок увиразнення напружених декламаційних вигуків, інтонаційно-ускладненої промови, стрибкоподібної логіки мелодичного розвитку. Водночас відбувається динамізація фактури в акомпанементі, зміни в якій сліднують, ураховуючи автономність щодо вокальної партії, за текстом; радикально теситурно розширюється звукопростір, накопичується гармонічна напруженість та штрихова урізноманітненість. Через зміну засобів виразності вирішено смислову кульмінацію тексту – фрагмент тексту «і бебех в могилу». Третій епізод є новим ракурсом оповідання про долю – портретним змалюванням сіромахи з торбою, який не покидає своєї долі, незважаючи на тяжке життя. Декламаційна логіка вокальної лінії є безперервною, для максимального наближення до змісту поетичного образу застосовано метроритмічне ускладнення тріолями, розлогим хвилеподібним рухом в оновленій ладотональній сфері (as - $moll$) та в кульмінаційній зоні – артикуляційному оновленні характеру вимови. Емоційно-образна деталізація простежується в змінах фактури акомпанементу: багатозвучних застиглих акордах, що виконують роль органного пункту щодо мелодії, переключенні до фактури підголоскового типу, лінійної логіки голосів партії правої руки, що разом із тріольним хвилеподібним рухом у партії лівої руки утворюють на кульмінації фігураційний контрапункт. Четвертий та п'ятий епізоди сприймаються як єдина драматургічна хвиля за рахунок подальшої розповіді про контрасти долі та висновку про її вибірковість.

Ще більш художньо-виразного значення, як порівняти з попередніми творами, набуває фортепіанний вступ, що складається з трьох епізодів (*Andante*, *Piu mosso*, *Grave* – 2+3+2), у яких представлено поступальне накопичення емоційного напруження. У першому епізоді у вигляді октавного руху в партії правої руки експонується основна тема твору, накладена на напружений октавний хвилеподібний рух

басів; у другому вона змінюється експресивною хвилею акцентованих п'яти- та шестизвучних акордових послідовностей, різкою трансформацією фактурних типів гармонічних фігурацій із використанням еліптичних зв'язків, стрімким злетом від *ff* до *sff*, що завершується ферматою; у третьому експонується нова фаза акордового розвитку, у якому поступовість акордового руху звукових пластів із хроматизацією кожного голосу приводить до величного звучання кульмінації, вирішеної засобами ущільнення акордового звучання до восьми звуків та його метричного акцентування. Повернення в четвертому епізоді матеріалу першого епізоду безпосередньо стає підготовкою тематичного матеріалу першого епізоду основної музичної форми.

На третьому етапі аналізу твору звертаємо увагу на смислову автономність та структурну розвиненість фортепіанного вступу, що можна сприймати як художню програму твору, вираження авторського погляду на події, що відбуватимуться, глибокий трагічний підтекст композиції. Тематичний матеріал кожного з епізодів вступу є тематичною основою подальших епізодів вокальної лінії з акомпанементом. Композиційний задум монологу опирається на наскрізність формоутворення, породжену увагою композитора до довжини поетичних фраз та розумінням загальної структуризації смислового розвитку поетичного тексту (багатовимірність зображення трагічної боротьби особистості з долею). Це вплинуло на відсутність структурної симетрії епізодів, драматургічне акцентування їх внутрішньої логіки як результату інтонаційного розвитку мелодичної лінії вокальної партії та фактурно-гармонічного викладу акомпанементу.

У першому епізоді представлено мелодичну лінію, яка характеризується чіткістю метричної пульсації, поєднаної з наспівними мотивами, опорним інтонаційним рухом за звуками тонічного тризвуку з подальшим висвітленням звуків субдомінантової сфери, що інтонаційно та метроритмічно розвивають тематичний матеріал першого епізоду вступу. Мотивна симетрія, тематична спорідненість матеріалу речень, інтонаційна узагальненість у кадансовій зоні створюють оповідальний декламаційний характер висловлювання. Засобами акордового типу фактури з увиразненням тривалих багатозвучних опор, що дедалі збагачуються поліфонічними октавними підголосками, внутрішньою мелодизацією голосів, інкрустовані розбігом гамоподібної септолі, увиразнено неспішність роздумів наратора. Смислова кульмінація епізоду – повідомлення оповідача про безуспішність пошуків людиною долі – вирішена засобами різкої трансформації фактурного наповнення: напружений октавний із синкопованим пунктиром на початку висхідний рух (сигнал фанфари) на зростаючій динаміці викликає спротив важкого хроматизованого низхідного акордового ланцюжка, збагаченого еліптичними зв'язками, що підводить до другого епізоду.

Зміна емоційного стану, зростання напруги в другому епізоді увиразнено за рахунок іншого структурування мелодичної логіки: декламаційні вигуки («мов умерла», «за долею»), відокремлені структурно, урівноважуються розгорнутими лініями речитативного характеру (октавні стрибки, напруженість зменшеної кварта, пунктирного ритму, внутрішньотактового синкопування тощо). Важливе смислове значення в другому епізоді відіграє акомпанемент, який не тільки супроводжує емоційно-ускладнений тонус розповіді у вокальній партії, але й набуває зображальності. Засадничим засобом зростання напруження у фортепіанній партії є тематична формула першого такту другого епізоду вступу, без змін, за якою тут збережене не тільки емоційне вираження крайньої експресії, але й відображення предметної ві-

зуалізації образу людини, що падає в могилу. Виразними є марковані стрибки неповними акордами, збагачення h-moll'ю дисонантними сполуками віддалених тональностей; застосування додаткової мелодичної лінії з акцентуванням октав, імітуючи ритм фанфари (т. 24), бурхливого заповнення звукового простору мелодико-ритмічними фігураціями із серії чотирьох шістнадцятих на фоні восьмизвучного органного пункту (зображення могильної низини) тощо.

У наступному епізоді, у якому розвиваються основні інтонаційно-гармонічні, фактурні й темпові риси тематичного матеріалу третього епізоду вступу, зростає емоційна схвильованість тону оповідання. Вона досягається засобами метроритмічного пожвавлення та інтонаційного ускладнення всіх ліній фактури (тріолі у вокальній партії, інтонаційна ускладненість дисонантними інтервалами, дрібність фразування в мелодії), що приводить до виразного зростання експресії в кульмінації (наповненість акомпанементу різними типами інтонування, *marcatissimo*, метроритмічна та динамічна акцентуація). Трагедійність осмислення приреченості долі («ні, не покидає!») передається уповільненням та розрідженістю мелодичних побудов, фактурною фрагментарністю.

Наступний етап образно-тематичного оновлення, у якому втілено роздуми оповідача про несправедливість долі, на більш високому, синтезуючому інтонаційному, фактурно-гармонічному рівнях вимови представлено в 4 та 5 епізодах. Виразного смислового навантаження набуває автономність мелодики (чіткий маршовий ритм, нескладність мелодичних ліній у фразах вокальної партії, повторюваність першого речення в 5 епізоді), яка виражає філософську ідею контрастів життя. Важливим засобом смислового образотворення є поетапні зміни фактурного вирішення акомпанементу, які додають нових смислових контекстів для втілення тексту: серія арпеджіюваних семи- та восьмизвучних акордів у діапазоні більш ніж дві октави, що імітують звучання бандури (образ бідного з латаними полами); акордовий рух на різкому ладотональному зсуві з G-dur до as-moll (емоції тужливості, безнадійності збирання колосочків на чужому полі); наповнення фактури октавним проведенням маршової теми вокальної партії з початку 4 епізоду, поєднане з тонічним органним пунктом та характеристичною фігуративною лінією в партії лівої руки (ефект гіперболізації портрета щасливого, зображальність у створенні образу сіромахи в палатах). «У п'ятому епізоді (“Така-то доля тая, хоч і не шукайте”) В. Кирейко поєднує жанрові ознаки маршового поступу та колискової (остинатне повторення синкопованих октав нагадує гойдання колиски)» [2, с. 10]. Образ колиски символізує шлях долі, яка обирає дитину для щастя.

Аналіз музичного тексту романсу спонукає до диференціації мелодико-ритмічних фігураційних формул, штрихів, прийомів фактурного дублювання, ускладнення акордового звучання, орнаментики, імітації виконавських прийомів, що дає змогу зосередити увагу на широкій палітрі іконічних та індексальних фортепіанно-бандурних знаків, що стають важливим каналом утворення смислу. Наприклад, у вступі звертаємо увагу на паралельну септоль у партії правої та лівої рук у т. 2 (сприймається як знак різких зворотів долі людини), низхідний акордовий рух в обсязі октави в т. 3 (означає вищу експресію, зойк), гармонічну фігурацію розкладеними акордами в партії лівої руки, що рухається, у тт. 2–4 (символізація дзвонів як переказів долі), фермати після нерозв'язаного дисонантного акорду на *sff* (вираз надзвичайної експресії), восьмизвучний метроритмічно акцентований акорд на кульмінації третього епізоду (відчуття невимовності, важкості долі).

Наголосимо на знаковому значенні темпів (*Andante*, *Grave*, *Andantino maestoso*), які в межах образного смислоутворення романсу можна розуміти як додаткові джерела виражальності. Вибір темпів підкреслює тяжкість і трагічність почуттів героїв, що шукають свою долю; загострюють, на рівні підтексту, трагедійність світовідчуття, оманливість ідеалізованих уявлень про долю. Апеляція композитора до високих або низьких регістрів, ефекти збільшення звукопростору в знаковому сенсі свідчать про збільшення емоційної напруги в характері висловлювання оповідача, зростання емоційного контрастування, виплеск емоцій. Достатньо яскраво у творі представлено рівень динамічних змін, які виявляють виражальний потенціал у передачі станів внутрішнього конфлікту героя – на більш високому драматургічному рівні намагання людини змінити долю засобами динамічних зростань, метроритмічного та артикуляційного акцентування. У всіх епізодах романсу широко застосовані різнотипні фортепіанно-бандурні іконічні, індексальні та символічні знаки, які сприяють збагаченню семантично-образного навантаження інтерпретації В. Кирейком поезії Т. Шевченка, деталізують підтексти епіко-драматичних монологів композитора, впливають на множинність психологічного нюансування образної сфери.

Відображення філософських проблем буття людини в психологічній поезії Т. Шевченка здійснюється в романсах «Не женися на багатій», «Пророк», «Тече вода з-під явора» з ор. 128. Опановуючи романси-монологи в аспекті герменевтичного підходу, можна помітити спільні тенденції з аналізованими раніше творами композитора на рівнях характеру образного смислоутворення, характеру інтонування в драматургічному аспекті, композиційних особливостей та апеляції до знакової характеристичності музичного тексту. Тексти поетичних першоджерел романсів демонструють семантичну багатшаровість, наративність, ускладненість літературної мови, притаманних Шевченковому слову.

Так, із лінією психологічної творчості Т. Шевченка пов'язаний зміст романсу «Не женися на багатій». У контексті пошуку ідеалу людини, переломлення морально-естетичних цінностей життя розглядає вірш І. Кир'янчук. Автор зазначає, що доля в роздумах поета виступає у вигляді трьох образів-смыслів: багатства, яке не приносить щастя людині, хоча й притягує її; бідності, що вимагає жертви часу, самозаглиблення в безодню та долі бути вільним, реалізовувати свободолюбиве ество. Поет наголошує, що душа не вимагає грошей або безгрошів'я, для неї важливим є вибір. «Тоді людина, у повноті волі, зможе жити в окремому власному, не підвладному буденщині, світі. Хоч він і самотній, але він лиш твій ("Та ніхто не докучає. І не розважає – Чого болить і де болить, Ніхто не питає"). Дехто вважає, що разом бути легше. Так відбувається торжествування суспільності ("Удвох, кажуть, і плакати Мов легше неначе"). Проте насправді в самотності більше правди. Вона – закон, який підтверджує земне життя й заперечує вічність ("Не потурай: легше плакати, Як ніхто не бачить") [3, с. 58]. Отже, ідучи від поетичного тексту, композитор засобами куплетної форми відтворює шкалу прагнень людини, розкриваючи філософську глибину поезії та ідею пошуків людиною істинного щастя, що перебуває за межами матеріальних цінностей.

Створений автором характер нешвидкої щирої розмови (*Moderato semplice*) спонукає слухача співчутливо взаємодіяти з емоційною наповненістю віршів та музики, відчувати смислові градації меж між прагненнями та можливостями героя в процесі виконавської персоніфікації, внутрішню боротьбу й усвідомлення мораль-

ного вибору й головне – розуміти багатозначність образного змісту куплетів, незважаючи на спорідненість інтонаційного вирішення вокальної лінії в усіх куплетах, репризне повторення першого куплету та наскрізну драматургічну дію двох елементів фортепіанного вступу як фактору цілісності форми. «Третій куплет є репризою світлого першого, що нагадує тричастинність форми. Фортепіанна постлюдія з чергуваннями мажоро-мінору стверджує перемогу сил добра» [2, с. 11].

Аналітична робота з музичним текстом упевнює в різноманітності музичних знаків, які визначають додаткові канали смислової багатозначності. Укажемо на широкий ресурс іконічних знаків як музичних імітацій бандурного виконавства: арпеджійовані акорди широкого діапазону (тт. 3, 4 на кульмінації вступу – ознака імпровізаційного підкреслення вершин мелодичної лінії верхнього голосу, тт. 23–24 – козацької долі, асоційованої з простором, тт. 52–53 – перемоги добра); різні формули тріольного руху, які інкрустовані в партію акомпанементу з метою створення ефекту безперервності звукової лінії (тт. 15, 17, 47), зростання емоційної схвильованості на етапі втілення лірико-драматичної кульмінації романсу (тт. 25–35).

Одним із наскладніших для розуміння тексту загалом та його частин є трагічний монолог В. Кирейка «Пророк». У вірші, покладеному до основи твору, Т. Шевченко розробляє біблійну тему пророка, пов'язує пророчу місію поета з мучеництвом за правду. Н. Чамата підкреслює багатогранність осмислення Т. Шевченком теми пророка, переосмислення ним біблійної розповіді, максимального загострення ситуації боговідступництва лукавих людей, додавання мотиву загибелі пророка та трагічного звучання твору. «Згадані у вірші засоби покарання Богом людей (“роду лютого і жестокого”) – кайдани, “глибокі тюрми” (у передтексті вони відсутні), а головне – деспот-цар (наставлений “вомісто кроткого пророка...” – образи, що втілюють засадничу для творчості Шевченка від періоду “трьох літ” тезу про відповідальність народу за ту владу, якій кориться, не чинить опору. Змістивши на себе кульмінацію, цей оригінальний у контексті тогочасної традиції інтерпретації біблійної теми пророка завершальний сюжетний хід вирізняє Шевченків твір» [15, с. 159]. Композитор майстерно застосовує засоби музичної виразності, передаючи глибину та драматизм поетичного тексту. Визначальною змістовою рисою твору є його емоційно напружена атмосфера; засобами вільної форми з наскрізним розвитком тематизму відтворюється внутрішня боротьба пророка – смуток, усвідомлення своєї місії та її прийняття.

Як і в інших творах, композитор уважно слідує за поетичним текстом, вступає з ним у взаємодію на рівні найтонших емоційних градацій, вільно відтворює внутрішній ритм поетичних рядків: 5 рядків, 9 тактів – перший епізод; 5 рядків, 8 тактів – другий; 4 рядки, 6 тактів – третій; 6 рядків, 10 тактів – четвертий; 7 рядків, 16 тактів – п'ятий. Виразним смисловим навантаженням володіє партія фортепіано, у якій запрограмований трагічний образний світ (вступ, тт. 1–8), деталізуються нюанси образних змін в епізодах (т. 18, 35–36, 49–50), продовжується та завершується інтонаційно-сміслова лінія вокальної партії (тт. 26–28, 46, постлюдія, тт. 68–72).

Виразним є характер інтонування у вокальній партії: емоційні градації у втіленні поетичного тексту осмислено через образні характеристики мелодичних інтервалів, домінантних у кожній вокальній лінії епізодів, напруги та спади мелодичного розвитку, мелодичні вершини – переважно на початку фразування, смислове акцентування з метою висвітлювання логічних наголосів у поетичному тексті. Зокрема,

з метою зростання емоційної напруженості в мелодії застосовуються пунктирний ритм, великі стрибки, внутрішньоладова альтерація, переходи до інших тональних сфер, «покинуті» запитальні інтонації, зміни характеру інтонування (рішучий, піднесений характер мелодики в 5-му епізоді як символізація утвердження місії пророка). У системі засобів виразності звертають на себе увагу характерні для мислення композитора багатозвучні конструкції дисонантних акордів, гармонічні фігурації для створення звукового образу природної стихії Дніпра широкого, «гра» нестійкими акордами віддалених тональностей, міноро-мажору з акцентуацією мінору, поліметрія, деталізація динаміки, темпова гнучкість як ознаки іконічних властивостей музичної форми твору, відтворення стану внутрішнього конфлікту, відчуття приреченості в системі трагічного.

Романс «Тече вода з-під явора» має яскраво виражений ліричний, медитативний характер. Композитор із великим ступенем зображальності передає спокійний, гармонічний стан природи, слідуючи за змістом поетичного першоджерела. Досліджуючи символ, колір і звук у вірші Т. Шевченка, І. Кошова наголошує на гармонійності, ідилічності картини поезії-мрії із закодованими в ній смислами: стихія води (знак, символ), що співзвучна переживанням ліричного героя. «У поезії “Тече вода з-під явора...” водний пейзаж є основою всієї поетичної картини: вода тут “владарює” над усім твором. [...] Вода тут живить землю і всю природу» [4, с. 347]. Калина, молода красива дівчина розуміються як символи зрілості та плодючості; явір – молодості, парубка, краси й любові; червоний колір є кольором любові, пристрасті та милосердя; синій – води, зелений – весни, плодючості, природи, радості. Викликає інтерес вказівка авторки на кінематографічність поезії, зокрема виокремлення великим планом («Вийшли з хати батько й мати»), плинність часу («Вода ставом стала») та ін. [4, с. 349].

Музичний матеріал твору свідчить про втілення композитором у куплетній формі романсу (кожний із трьох куплетів написаний у простій двочастинній формі) відчуттів легкості, світлої меланхолії, поетичної замріяності. Засобами музичної виразності відтворено жанрову характеристичність баркароли (спокійний, помірний темп викладу мелодії, розмірений, ритмічно стабільний рух акомпанементу, що імітує рух течії води), збагаченої ознаками національного музичного мислення композитора (співучість, легке дихання мелодії, що нагадує українські народні пісні; заповнення стрибків секундовим рухом, внутрішньоладова альтерація; етнохарактерна знаковість фактурних формул).

У партії фортепіано, яка, як і інші романси, виконує функцію не тільки гармонічного супроводу мелодії, але й бере активну участь у творенні образної сфери, впливає на драматургічну логіку, простежується взаємодія нешвидкого руху функціонально ясних терцієвих остинатних формул із наповненням внутрішньої мелодизації голосів у партії лівої руки з ритмічним коливанням гармонічних голосів у партії правої. Музична тканина поступово наповнюється виразними контрапунктуючими лініями (друга частина першого куплету), натомість гармонічна м'якість акордів, використання арпеджато, широких інтервалів, метроритмічного ускладнення ліній голосів не виводить образний стан за межі відчуття переливчатості води, замилювання ліричного героя чудовим пейзажем. Динамізуючими факторами в образному розвитку стають фрагмент перегармонізації незмінної мелодії (тт. 35–36, зображення качечки та качура, які впливають за качаточками), різкий ладотональний зсув у третьому куплеті з E-dur'у до d-moll'я (з початку другого речення), додаткове вве-

дення інтерлюдії в дусі народних награвань перед другою частиною третього куплету (тт. 53–54).

Утілюючи ідею гармонії людини з природою, композитор (на рівні додаткових семантичних та стилістичних відтінків в образотворенні, іконічних властивостей музичної форми твору) досягає реалістичного звуконаслідування (музична імітація природної стихії, відчуття безперервного руху води), викликає в уяві слухача образи явора, долини, калини тощо засобами семантики інтонацій як образних характеристик мелодичних інтервалів (високий явір – низхідна квінта з метроритмічним акцентуванням першої долі; широка долина – висхідна секста з метроритмічним акцентуванням другого звуку, що знімається низхідною секундою), імітації звучань народних музичних інструментів (бандурні фактурні знаки – мелізми, вільна орнаментика, висхідна тирата, арпеджійовані акорди, фермата) та ін.

Висновки. Отже, проведений музично-герменевтичний аналіз романсів Віталія Кирейка на вірші Тараса Шевченка (ор. 128) довів, що композитор глибоко розуміє смислову багатозначність поезії Т. Шевченка. Осмислення відомих віршів через жанр романсу стало ознакою творчої зрілості композитора та яскраво висвітлює філософсько-світоглядну спрямованість камерно-вокальної творчості митця. Здійснений триетапний аналіз музичних текстів романсів за методом «герменевтичного кола» дав змогу виявити та описати іконічні знаки та знаки-індекси як важливий канал утворення музичного смислу. Дослідження романсів-монологів в аспекті музично-герменевтичного підходу дозволило констатувати спільні тенденції на рівнях характеру образного смислоутворення, інтонування в драматургічному аспекті, композиційних особливостей та апеляції до знакової характеристичності музичного тексту.

Перспективи подальшого дослідження романсів Віталія Кирейка на вірші Тараса Шевченка (ор. 128) детерміновані необхідністю усвідомлення творів у контексті загальної еволюції індивідуального стилю композитора.

Джерела та література

1. Калініна А. С. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття: дис. <...> д-ра філософії : 025 – музичне мистецтво (02 – культура і мистецтво). Харків, 2022. 280 с.

2. Кирейко Віталій Дмитрович. Арії з опер та романси [Ноти] : навч.-метод. посібник для студентів мистецьких закладів вищої освіти III–IV рівнів акредитації / упоряд.: Шестеренко І. В. та Цюпак Карабалут В. А., ред. нотного тексту І. В. Шестеренко. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 80 с.

3. Кир'янчук І. Пошуки ідеалу людини: шлях до віднайдення морально-естетичних цінностей у творчості Михайла Ореста і Тараса Шевченка. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2014. Вип. 47. С. 56–60.

4. Кошова І. Символ, колір, звук у поезії Тараса Шевченка «Тече вода з-під явора...». *Літературознавство. Фольклористика. Культурологія*. 2016. Вип. 23–25. С. 343–358. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2016_23-25_29 (дата звернення 20.02.2025).

5. Левицький В. Вірш Тараса Шевченка «Тече вода з-під явора...»: особливості розгортання теми. *Слово і Час*. 2013. № 9. С. 20–24. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/149317/04Levytsky.pdf?sequence=1> (дата звернення 20.02.2025).

6. Ма Ши. Методика формування системного уявлення про національну музичну культуру в майбутніх учителів музичного мистецтва : дис. <...> д-ра філософії : 014 – середня освіта (музичне мистецтво). Одеса, 2023. 255 с.
7. Сунь Пенфей. Формування вміння семіотичної інтерпретації творів мистецтва в процесі фахової підготовки майбутніх учителів музики : автореф. дис. <...> канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2018. 23 с.
8. Творець чарівних мелодій : розповіді, вірші, есеї про видатного композитора сучасності Кирейка Віталія Дмитровича / упоряд. І. В. Лобовик. Київ : Криниця, 2002. 112 с. + 8 арк. фото. (Серія : «Моя книгозбірня»).
9. Ткачук О. Медіальний наратив поеми «Сон» Тараса Шевченка. *Шевченкознавчі студії*. 2011. С. 128–136.
10. Три літа. URL : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev145.htm>.
11. Цюпак Карабулут В. А. Актуалізація жанру обробки народної пісні у вокальній спадщині Віталія Кирейка. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 42. С. 42–48.
12. Цюпак Карабулут В. А. Вокальна творчість Віталія Кирейка: виконавська актуалізація: наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Київ, 2023. 119 с.
13. Цюпак Карабулут В. Камерно-вокальна спадщина Віталія Кирейка 2000-х років: світоглядні парадигми. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. Вип. 47. С. 102–109.
14. Цюпак Карабулут В. А. Національно-патріотичні мотиви вокальної творчості Віталія Кирейка 2000-х років. *Ukraine. Europe. World. History and names in cultural and artistic reflections*. 2022. С. 345–348. DOI : <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291434>.
15. Чамата Н. Вірш Тараса Шевченка «Пророк». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна*. 2014. Вип. 47. С. 168–170. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2014_47_44 (дата звернення 20.02.2025).
16. Шевченко Р. С. Трансформація звукообразу бандури у творчості М. Лисенка (на прикладі обробок народних пісень та солоспівів із циклу «Музика до “Кобзаря” Т. Шевченка»): дис. <...> д-ра філософії : 025 – музичне мистецтво. Львів, 2023. 522 с.
17. Шевченко Т. Сон (комедія). URL : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev128.htm> (дата звернення 20.02.2025).
18. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень : автореф. дис. <...> канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Львів, 2009. 24 с.
19. Шип С. В. Музична герменевтика : монографія. Суми : ФОП Цьома С. П., 2023. 137 с.
20. Шпильова Л. А. Драмогерменевтика як інноваційна технологія у професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Young Scientist*. 2019. № 11 (75). С. 233–235. DOI : <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-50>.
21. Штонь Г. Духовна структурованість вірша Шевченка. *Слово і Час*. 2019. № 3. С. 46–50.

References

1. KALININA, Anna. *Principles of the Relationship between Word and Music in the Vocal Cycles of Composers of the Mid- to Late 20th Century*: a Ph.D. Thesis: speciality 025 – Musical Art (02 – Culture and Art). Kharkiv, 2022, 280 pp. [in Ukrainian].
2. SHESTERENKO, Iryna, Viktoriia TSIUPAK KARABALUT, compilers. *Kyreiko Vitalii Dmytrovych. Arias from Operas and Romances [Music]: A Teaching and Methodical Manual for Students of Art Institutions of Higher Education of the 3rd-4th Levels of Accreditation*. Iryna SHESTERENKO is the ed. of the musical text. Kyiv: P. I. Tchaikovskyi NMAU, 2024, 80 pp. [in Ukrainian].

3. KYRIANCHUK, Ihor. The Search for the Ideal of a Person: The Path to Finding Moral and Aesthetic Values in the Works of Mykhailo Orest and Taras Shevchenko. *Scientific Proceedings of the National University «Ostroh Academy». Series: Philological*, 2014, issue 47, pp. 56–60 [in Ukrainian].
4. KOSHOVA, Inna. Symbol, Color, Sound in Taras Shevchenko's Poetry «Water Flows from under the Sycamore...». *Literary Studies. Folkloistics. Culturology*, 2016, issue 23–25, pp. 343–358 [online] [viewed 20 February 2025]. Available from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lfk_2016_23-25_29 [in Ukrainian].
5. LEVYTSKYI, Viacheslav. Taras Shevchenko's Poem «Water Flows from under the Sycamore...»: Features of the Theme Development. *Word and Time*, 2013, no. 9, pp. 20–24 [online] [viewed 20 February 2025]. Available from: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/149317/04Levytsky.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
6. MA, Shi. *Methodology of the Formation of a System Notion on the National Musical Culture among the Future Teachers of Musical Art: A Ph.D. Thesis: Speciality 014 – Secondary Education (Musical Art)*. Odesa, 2023, 255 pp. [in Ukrainian].
7. SUN, Pengfei. *Formation of the Skill of Semiotic Interpretation of Art in the Process of Professional Music Teachers Training*. An Author's Abstract of a Ph.D. Thesis in Pedagogical Sciences: Speciality 13.00.02. Kyiv, 2018, 23 pp. [in Ukrainian].
8. LOBOVYK, Iryna, compiler. *Creator of Magical Melodies: Stories, Poems, Essays about an Outstanding Composer of Our Time Kyreiko Vitalii Dmytrovych*. Kyiv: Well, 2002, 112 pp. + 8 sheets of photos (Series: My Book Collection) [in Ukrainian].
9. TKACHUK, O. Medial Narrative of Taras Shevchenko's Poem «Dream». *Shevchenko Studies*, 2011, pp. 128–136 [in Ukrainian].
10. SHEVCHENKO, Taras. *Three Summers* [online] [viewed 20 February 2025]. Available from: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev145.htm> [in Ukrainian].
11. TSIUPAK KARABULUT, Viktoriia. Actualization of the Genre of Folk Song Arrangement in the Vocal Heritage of Vitalii Kyreiko. *Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 2022, issue 42, pp. 42–48 [in Ukrainian].
12. TSIUPAK KARABULUT, Viktoriia. *Vocal Works of Vitalii Kyreiko: Performing Actualization: Scientific Substantiation of a Creative Artistic Project for Obtaining the Creative Degree of Doctor of Arts: Speciality 025 «Musical Art» (Branch of Knowledge 02 “Culture and Art”)*. Kyiv, 2023, 119 pp. [in Ukrainian].
13. TSIUPAK KARABULUT, Viktoriia. Chamber and Vocal Heritage of Vitalii Kyreiko in the 2000s: Worldview Paradigms. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series «Art Studies»*, 2022, issue 47, pp. 102–109 [in Ukrainian].
14. TSIUPAK KARABULUT, Viktoriia. National-Patriotic Motifs of the Vocal Heritage of Vitalii Kyreiko in the 2000s. *Ukraine. Europe. World. History and Names in Cultural and Artistic Reflections*, 2022, pp. 345–348. DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291434> [in Ukrainian].
15. CHAMATA, Nina. Taras Shevchenko's Poem «The Prophet». *Scientific Proceedings of the National University «Ostroh Academy». Series: Philological*, 2014, issue 47, pp. 168–170 [online] [viewed 20 February 2025]. Available from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2014_47_44 [in Ukrainian].
16. SHEVCHENKO, Ruslana. *Transformation of the Sound Image of Bandura in the Works of M. Lysenko (Exemplified by the Arrangements of Folk Songs and Solos from the Cycle «Music to the “Kobzar” by T. Shevchenko»): A Ph.D. Thesis: Speciality 025 – Musical Art*. Lviv, 2023, 522 pp. [in Ukrainian].
17. SHEVCHENKO, Taras. *Dream (Comedy)* [online] [viewed 20 February 2025]. Available from: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev128.htm> [in Ukrainian].
18. SHESTERENKO, Iryna. *Vitalii Kyreiko's Works in the Aspect of Biographical Research. An Author's Abstract of a Ph.D. Thesis in Art Studies: 17.00.03*. Lviv, 2009, 24 pp. [in Ukrainian].
19. SHIP, Serhii. *Musical Hermeneutics: A Monograph*. Sumy: Private Entrepreneur Tsoma S. P., 2023, 137 pp. [in Ukrainian].

20. SHPYLOVA, Lilia. Dramatic Hermeneutics as an Innovative Technology in the Professional Preparation the Future Teacher of Musical Art. *Young Scientist*, 2019, no. 11 (75), pp. 233–235. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-50> [in Ukrainian].

21. SHTON, Hryhorii. Spiritual Structure of Shevchenko's Verses. *Word and Time*, 2019, no. 3, pp. 46–50 [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 16.06.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

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

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



УДК 78.071.2(477+100):782.1(450)“190/191”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.095>

КАРА-ВАСИЛЬЄВА ТЕТЯНА

докторка мистецтвознавства, професорка, академікня НАМ України, завідувачка відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9074-4120>

KARA-VASYLIEVA TETIANA

a Doctor of Art Studies, a professor, an academician of the National Academy of Arts of Ukraine, a head of the Fine and Decorative 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/0000-0002-9074-4120>

Бібліографічний опис:

Кара-Васильєва, Т. (2025) Польські митці модерну та їх вплив на формування львівської сецесії. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 95–101.

Kara-Vasylieva, T. (2025) Polish Artists of Modern and Their Influence on the Formation of Lviv Secession. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 95–101.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ПОЛЬСЬКІ МИТЦІ МОДЕРНУ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ЛЬВІВСЬКОЇ СЕЦЕСІЇ

Анотація / Abstract

У статті розглядається творчість польських митців модерну кінця XIX – початку XX ст., які в той чи інший період жили у Львові, брали активну участь у його художньому житті і впливали на формування львівської сецесії. На основі аналізу творчості як польських, так і українських митців можна виокремити дві лінії розвитку нового художнього напрямку. Одна – чітко орієнтована на стилістику мистецтва Кракова, Мюнхена, Відня і в цілому західноєвропейського модерну. Серед митців цього кола слід виділити Теофіла Терлецького, Казимира Сіхульського, Яцека Мальчевського, Мар'яна Ольшевського, Фредеріка Паутча, Станіслава Дембіцького, Каєтана Стефановича. Друга – розробляла ідеї, пов'язані з осмисленням етнографічних тем, зверненням до гуцульського народного мистецтва, її орнаментики, розвиваючи національний напрям сецесії, аналогічно до пошуків польських митців, які розробляли тему закопанського стилю. До цієї когорти слід віднести такі яскраві постаті, як Іван Северин, Олена Кульчицька, Олекса Новаківський, Модест Сосенко, Іван Труш та ін.

Ключові слова: модерн, львівська сецесія, художньо-виразальні засоби, стилістика.

The article examines the work of Polish artists of the late 19th and early 20th centuries who lived in Lviv, actively participated in its artistic life, and contributed to the development of the Lviv Secession. Based on an analysis of the work of both Polish and Ukrainian artists, two distinct directions in this new artistic movement can be identified. The first was clearly oriented toward the stylistic features of art in Kraków, Munich, Vienna, and Western European modernism more broadly. Notable artists in this group include Teofil Terlecki, Kazimierz Sichulski, Jacek Malczewski, Marian Olszewski, Fryderyk Pautsch, Stanisław Dębicki, and Kajetan Stefanowicz. The second direction focused on themes rooted in ethnographic traditions and drew inspiration from Hutsul folk art, especially its ornamentation. It developed a national branch of Secession art, similar to the Zakopane style explored by Polish artists. Prominent figures in this cohort include Ivan Severyn, Olena Kulchytska, Oleksa Novakivskyi, Modest Sosenko, and Ivan Trush, among others.

Keywords: Modernism, Lviv Secession, artistic expressive means, stylistics.

Вступ. Мета дослідження – вивчення впливу творчості польських митців модерну на формування художньо-стилістичних рис львівської сецесії в кінці XIX – на початку XX ст., а також виявлення двох шляхів розвитку нового художнього напрямку – орієнтація на західноєвропейські досягнення модерну та розробка ідей, пов'язаних з осмисленням етнографічних тем і образів мистецтва Гуцульщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найбільш повно мистецтво модерну в його локальному варіанті, як львівська сецесія, висвітлює у своїй монографії «Мистецтво львівської сецесії» (2005, 2016) доктор мистецтвознавства Юрій Бірюльов. Він повно і всебічно характеризує історико-художні процеси, які відбувались у львівському мистецтві в кінці XIX – початку XX ст., детально аналізує загальну атмосферу, що передувала появі нового художнього стилю, зокрема, пожвавлення художнього життя Галичини, поява нової художньо-інтелектуальної атмосфери, організації численних художніх виставок та мистецьких об'єднань, теоретичних розвідок. Цьому перували статті критиків і мистецтвознавців, які поширювали ідеї нового стилю. Це статті І. Труша «З нагоди руської виставки штуки» (1898) та «Нові напрями в малярстві» (1899). Своєрідним маніфестом можна вважати статті К. Мокловського «Сецесія у Львові» (1900) та «Новий стиль у міському музеї» (1901), у яких він підкреслював прогресивність нового стилю, обґрунтовував назву європейського модерну в його локальному варіанті як «львівська сецесія».

У 2021 році вийшла друком монографія Т. Кари-Васильєвої «Стиль модерн в Україні», у якій авторка розглядає процеси формування нового стилю в Україні в контексті європейської синхронності, наголошує, що це був процес всеукраїнський, хоча мав свої відмінності і свої джерела інспірацій. Аналізуючи львівську сецесію, авторка акцентує на творчості українських митців, які спирались на традиції народного мистецтва Гуцульщини.

Виклад основного матеріалу. Складність із визначенням стилю модерн полягає насамперед у тому, що стадіально він зародився і розвивався в різних країнах в різні часові періоди, мав різні джерела інспірацій. У Західній Україні при формуванні львівської сецесії цей стиль орієнтувався на досягнення західноєвропейського, у першу чергу польського, мистецтва, хоча мав своє розгалуження в орієнтації на народне мистецтво Галичини.

Поширення модерну в Україні на початку XX ст. мало складну і неоднорідну картину розвитку. Саме в цей час у художнє життя приходять митці, які отримали фахову художню освіту в школах Кракова, Мюнхена, Парижа, відвідували міжнародні

виставки, що відбивали творчі устремління митців, скерованих на оновлення художньо-стильових напрямів у різних галузях образотворчого мистецтва.

Не менш активними були художні центри на території Польщі, зокрема Краків. Саме в цьому місті навчалася талановита молодь із Західної України. Це Михайло Бойчук, Михайло Жук, Олекса Новаківський, Іван Труш, Олена Кульчицька та ін., які в майбутньому зумовлювали художнє спрямування українського мистецтва у процесі формування львівської сецесії.

У художньому житті Львова чітко виокремлювалися дві лінії розвитку нового художнього напрямку. Одна – чітко орієнтована на стилістику мистецтва Кракова, Мюнхена, Відня, і в цілому західноєвропейського модерну. Серед митців цього кола слід виділити Теофіла Терлецького, Казимира Сіхульського, Яцека Мальчевського, Мар'яна Ольшевського, Фредеріка Паутча, Станіслава Дембіцького, Каєтана Стефановича. Друга – розробляла ідеї, пов'язані з осмисленням етнографічних тем, зверненням до гуцульського народного мистецтва, його орнаментики, розвиваючи національний напрям сецесії, аналогічно до пошуків польських митців, які розробляли тему закопанського стилю. До цієї когорти слід віднести такі яскраві постаті, як Іван Северин, Олена Кульчицька, Олекса Новаківський, Модест Сосенко, Іван Труш та ін.

Проблема впливу польського модерну на формування львівської сецесії спеціально не вивчалась, що й підтверджує актуальність означеної проблеми.

Якщо говорити про митців, які репрезентували лінію модерну, орієнтовану на західноєвропейську художньо-стилістичну лінію розвитку, сповідували інтернаціональні ідеї цього стилістичного напрямку, то слід, передусім сказати про журнальну ілюстрацію **Теофіла Терлецького**. Він закінчив Краківську академію мистецтв (1893), навчався й працював у студіях Мюнхена і в той же час співпрацював з журналами Львова [3, с. 23]. Наприкінці 90-х років XIX ст. він не лише виконував окремі ілюстрації, але й робив надзвичайно вишукані заставки, віньєтки до цих видань, чим насичував львівське середовище високохудожніми творами нового стилю ар нуво. У його ілюстрації «Жінка з квіткою» (1898) як заставка до видання «Tygodnik ilustrowany» № 23 бачимо яскраві ремінісценції творчості А. Мухи – як в обранні жіночого образу красивої жінки з довгим хвилястим волоссям, що споглядає себе в круглому дзеркалі, так і в композиційних засобах відображення. Усе підпорядковано колу, у якому зображено в складному ракурсі молоду особу. Вона повернута до глядача спиною, голова обернута в профіль, і ця вирашна поза дає можливість підкреслити й виявити її красивий витончений профіль, у волоссі якого, за влучним висловлюванням сучасників, «заплутався модерн». Уся композиція обрамлена вінком із квітів, двома гілками польових дзвіночків.

Однією з яскравих постатей львівської сецесії був **Фредерік Паутч**. Він закінчив Краківську академію мистецтв, майстерні Ю. Унежинського та Л. Вичулковського, навчався в Академії Жуліана в Парижі, згодом був членом мистецького об'єднання «Штука», упродовж 1904–1912 років перебував у Львові [3, с. 38–39]. Він працював у галузі карикатури, а також робив замальовки в техніці туші, досягаючи віртуозного володіння нею. Такі роботи, як «Жінка з парасолькою» (1903), «Жінка в капелюсі» (1903) демонструють митця, який досконало володіє технікою, виявляючи чи то блиск оксамиту, чи прозорість шовку, легкі драпіровки довгої спідниці, а головне – він найяскравіше розвивав і утверджував художні ознаки нового стилю в художньому середовищі Львова. Це виявляється як у побудові композиції, коли

жіноча модель зображуються по діагоналі аркуша, наповнює динамізмом постаті, наче вихоплює, як миттєвий кадр фото, стрімкий рух жінки, яка з парасолькою обернулася до глядача або ж нахилилася до співрозмовника. Твори Ф. Паутча є також ілюстрацією тогочасної моди, вони створюють художній образ епохи львівської сецесії.

Дуже важливою для формування львівської сецесії була діяльність **Станіслава Дембіцького**. Він був вихованцем одразу кількох європейських художніх шкіл – Віденської, Краківської та Мюнхенської академій, брав уроки в Мюнхені у П. Наутена, потім у паризькій Академії Колароссі. У 1891–1909 роках працював у Львові, Коломиї. Як і більшість митців початку століття, він з величезним успіхом виявляв себе в різних видах творчості, підтверджуючи особливість стилю модерн як синтетичного явища. Митець працював у живописі, скульптурі, монументальних розписах, створював проекти керамічних виробів, меблів, архітектурного оздоблення споруд; він зробив розписи в каплиці Львівського кафедрального собору. Художник був знаковою фігурою, його шанували як великого майстра, котрий торував нові шляхи в мистецтві, його творчість викликала асоціації з філософією Ф. Ніцше та музикою Р. Вагнера [2, с. 70–71].

Лінія модерну й символізму в українському мистецтві весь час тісно перепліталася, іноді була гранню одного й того самого явища мистецтва «Fin de siecle». Важливу роль у створенні художнього образу в творах митців Львова виконували орнамент та лінія, «арабескова лінеарність і біоморфний орнамент», вони «служили ознаками прекрасного, передавали ідею одухотворення й органічної цілісності буття, динамізму природних сил, активізували емоційно-естетичне сприйняття твору» та уособлювали основні характерні риси нового стилю.

Усі ці ознаки найбільш яскраво виявилися у творчості **Кастана Стефановича**, у доробку якого найвиразніше виявилася тяга митців до східних мотивів, персонажів загадкового світу казок, фантастичного, іноді уявного світу орієнтальних сюжетів, які митець подавав з яскравим містичним забарвленням. Він використовував увесь арсенал сюжетів, притаманний модерну і символізму. Це роботи «Мовчання», «Полум'я», «Фавни», «Жінка та змії» [2, с. 71–72].

М. Стефанович перебував під значним впливом віденської сецесії, зокрема, творчості Г. Клімта, його захопленням орнаментальними поверхнями. Усі роботи М. Стефановича власне є декоративними панно, призначеними для оздоблення інтер'єру. Як декоративне орнаментальне панно вирішено роботу «Фавни» (1912–1913, картон, олія, темпера), у якому дві симетрично подані фігури фавнів, їх крила, орнаментальні мотиви утворюють у цілому якусь фантастичну загадкову квітку, казкову орхідею, як таїнство народження чогось незвичного. Як і в панно, в усіх роботах М. Стефановича виявляється характерна особливість нового стилю – лінійно-декоративна пластична система в побудові всієї композиції.

Серед митців львівської сецесії, які розвивали лінію, пов'язану з віденською сецесією, був також **Мечислав Рейзнер**. Особливо цікава його композиція «День» і «Ніч» (1907, папір, пастель). Власне ця робота демонструє розробку митцем синтезу зображення та орнаментального вирішення самої рами. Зображення алегоричної жіночої фігури «День», сповнене сонця, яскравих барв синього неба, золотого волосся молодої жінки. У таких самих яскраво жовто-оранжевих тонах вирішено й орнаментальні мотиви рами. Це різноманітні зображення квітів соняшника, в'юнка. У роботі «Ніч» центральним є зображення жінки, а навколо в рамі улюблені кві-

ти модерну – іриси, маки. Квіткові зображення в рамках є не просто доповненням, а яскраво розкривають алегоричний зміст центральних зображень.

Серед митців львівської сецесії в галузі графіки слід відзначити творчість **Казимира Сіхульського**. Він був майстром широкого діапазону творчих пошуків, розвивав як лінію інтернаціонального модерну, так і плідно працював в утвердженні т. зв. «гуцульської сецесії», тобто створення українського стилю, що було характерним явищем в різних країнах Європи [2, с. 74–78]. Художник навчався в Краківській академії мистецтв у С. Віспанського, Л. Вичулковського, потім закінчував Віденську художньо-промислову школу, був одним з провідних членів краківського об'єднання «Штука». У період його перебування у Львові він доклав багато зусиль для розвитку графіки, живопису, плідно працював у монументальному розписі, був одним з найбільш знаних митців Львова того часу. У своєму творчому житті він культивував в собі ідеї дендізму, що були поширені в англійському мистецькому середовищі та яскраво виявлені у творчості Оскара Вайлда, у поезії Бодлера. Існує два автопортрети Казимира Сіхульського 1904, 1909 років, які були програмними роботами в його творчості. Особливо важливим з цього погляду є автопортрет 1909 року (картон, пастель). На ньому художник зобразив себе на тлі гнучких стебел квітів, його обличчя зосереджено, глибоко задумливе, лише яскравим акордом звучить червоний колір краватки. Від С. Віспанського художник успадкував любов до зображення квітів, які завжди наділяв глибоким символічним змістом. Робота «Ангел» (1911) відтворює замріяну, сповнену суму постать ангела, з декоративно вирішеними крилами, із загадовими рослинами квітів, до яких звернута вся його фігура, подана в профіль. Робота побудована на переливах оливкового, охристих відтінків, лише жовтогарячий німб притягує до себе увагу глядача, стає епіцентром всієї композиції. Митець багато малював квіти, завжди наділяючи їх символічним змістом. Їх стебла завжди вигнуті, сповнені тривожного руху, вони, мов живі істоти, передають неспокійний настрій митця («Квіти», 1910, картон, гуаш, акварель, пастель).

Водночас К. Сіхульський активно формував і впроваджував у художнє життя Львова лінію «гуцульської» сецесії. Саме Львів став прикладом тісного поєднання та співіснування лінії модерну, що підживлювалася й постійно отримувала імпульси від віденської, краківської шкіл і репрезентувала західноєвропейський напрям та місцеву лінію у створенні українського стилю, що формувався під впливом соціально-політичних тенденцій і посилення національно-патріотичних поглядів. Львів демонстрував тісне поєднання інтернаціонального та національного напрямів у художньому житті міста. Це виявилось в усіх видах мистецтва, а також безпосередньо у виборі тем і образів, як у живописі й графіці, так і у зверненні до народної гуцульської орнаментики, форм у кераміці, у декоративному оздобленні інтер'єрів чи фасадів будинків. Враховуючи багатонаціональний склад Галичини, де переважно проживали поляки, українці, євреї, частково чехи, вірмени, сецесія мала кілька розгалужень, у першу чергу у вигляді української «гуцульської» сецесії, яка зверталась і черпала натхнення в народному мистецтві Гуцульщини, що надавало своєрідного етнографічного відтінку. Художники, що розробляли варіант «гуцульської» сецесії, стояли на чітко означених позиціях творення національного українського стилю, який у своїх ідеологічних позиціях збігався із загальним настановами, що стояли перед такими митцями, як П. Сластіон, М. Самокиш, В. Кричевський в їх прагненні створити всеукраїнський національний стиль.

До народної тематики звертався **Іван Северин**. Ідеться про замальовки народних типів – «Гуцулик-школяр» (1908) та «Гуцулка в кошуку» (1907–1908). Виконані вони пастеллю і це надає їм особливої глибини і свіжості кольору. Національний колорит передано тут завдяки зверненню художника до місцевих типажів та передачі народного строю, що вносить певний етнографічний колорит.

Принагідно хотілося б відзначити, що при формуванні українського стилю, тобто створення «гуцульської сецесії», на початковому етапі такі художники, як К. Сіхульський, І. Северин використовували лише зовнішній фактор – малювали народні типажі, уважно ставилися до народного вбрання, детально замальовуючи орнаментальне оздоблення. Це надавало їх роботам певного етнографічного колориту, було прогресивним явищем і цим привертало увагу до народного мистецтва. Такі ж митці, як Олена Кульчицька, Модест Сосенко, Олекса Новаківський репрезентували іншу грань розвитку «гуцульської сецесії». Вони більш органічно підійшли до вивчення народної спадщини, їх роботи були не просто стилізаторством на тему народного мистецтва, це було органічне проникнення в його суть, погляд художника-професіонала, створення робіт у стилістиці модерну.

Прикладом органічного проникнення в красу народної творчості і перетворення на новому рівні її надбань може бути творчість **Олени Кульчицької**, її здобутки в різних напрямках мистецтва – графіці, ювелірстві, художньому металі, майоліці, створенні вибілок, меблів, гобеленів, робота в галузі сакрального мистецтва. Вона була художницею широкого творчого діапазону, демонструвала універсальність, розвивала ідеї синтезу мистецтв, намагалася досягти ансамблевості в оздобленні як житлового середовища, так і в оздобленні одягу, вона творила нову моду, нові орнаменти вишивки.

Олена Кульчицька – майстер широких творчих зацікавлень, універсальний характер її спрямувань проявився в різних жанрах і техніках. Крім графіки, вона створила цікаві роботи в живописі. Це в першу чергу картина «Богородиця – “Золотий колос”» (1909–1910). Зображення Богородиці з Богодитям сповнене мелодійного ритму лінії, яка огортає і формує всю композицію, підкреслюючи узагальнений силует зображення, яке чітко виділяється на золотому тлі ікони, з проробленим малюнком колосся, яке своїми нахилами вторить загальному ритму всієї композиції. Уперше О. Кульчицька зображує Христа у вишиваній сорочці, розвиваючи національний характер релігійного живопису. Художниця звертає особливу увагу на декоративне вирішення головних уборів Богородиці й Немовляти. Загалом твір своїми художньо-пластичними засобами, узагальненістю, лаконізмом уподібнюється твору декоративного мистецтва [1, с. 9–25]. Ця тенденція ще більше проявилася в роботі «Богородице, Діво Маріє, молися за нас». У ній постать охоплена круговим мелодійним ритмом гірлянд зі стилізованих троянд. Пошуки національного стилю у творчості О. Кульчицької яскраво виявилися і в триптиху «Народна творчість» (1906). Робота виконана в техніці емалі, яку так любила художниця. Її композиція поділяється на три частини, кожна з них має дерев'яні рамки. У центрі – композиція: старий майстер грає і його пісні уважно слухають троє дітей. Усі вони одягнені в народні строї. Бічні фігури звернені до центральної. Ліворуч – молодик, котрий грає на скрипці, праворуч – пряля з куделею, у білій вишитій сорочці, з гарним яскравим намистом. Основний акцент – це великі маси білого кольору, на тлі яких чітко виділяється орнамент вишитих сорочок.

Багато зусиль до розробки національного варіанту львівської сецесії впродовж своєї діяльності доклав **Олекса Новаківський**. Це передусім його чотири панно –

«Музика», «Наука», «Виховання», «Народне мистецтво» (1914–1920). Він тяжіє до символічного узагальнення образів, чіткої виразної лінії, поєднуючи це з ретельним відображенням національних строїв, у які вбрані персонажі, із живописно проробленим орнаментом їх вбрання. Так, робота «Наука» власне є етнографічним відтворенням галицького вбрання, образною і в той же час точною передачею особливостей крою жіночої яворівської сорочки, її вишивки червоним кольором, темно-вишневою запаски, народного головного убору – бавниці. Ці деталі яскраво відображали стиль модерн у варіанті гуцульської сецесії, а також неабияк вплинули на творчість сучасних митців [4, с. 27]

Висновок. Отже, аналіз мистецької діяльності польських митців модерну кінця XIX – початку XX ст., які в той чи інший період жили у Львові, брали активну участь в його художньому житті, доводить їхній вплив на формування львівської сецесії.

Джерела та література

1. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. Львів : Центр Європи, 2005.
2. Кара-Васильєва Т. В. Стиль модерн в Україні. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021.
3. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ : Грані – Т, 2006.
4. Овсійчук В. Ранній період творчості О. Новаківського. *Українське мистецтвознавство та архітектура кінця XIX – початку XX ст.* Київ, 2000.

References

1. BIRIULIOV, Yurii. *The Art of Lviv Secession*. Lviv: The Centre of Europe, 2005 [in Ukrainian].
2. KARA-VASYLIEVA, Tetiana. *Style Modern in Ukraine*. Kyiv: Dmytro Buraho Publishing House, 2021 [in Ukrainian].
3. LAHUTENKO, Olha. *Ukrainian Graphics of the First Third of the 20th Century*. Kyiv: Hrani – T, 2006 [in Ukrainian].
4. OVSIICHUK, Volodymyr. *The Early Period of Works of O. Novakivskyi. Ukrainian Art Studies and Architecture of the Late-19th – Early-20th Century*. Kyiv, 2000 [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 20.06.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

УДК 7.0722(477.54)*Горд:82-6“1925-60”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.102>

СОКОЛЮК ЛЮДМИЛА

докторка мистецтвознавства, професорка, академічня НАМУ, професорка кафедри теорії і історії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв (Харків, Україна).

ORCID ID: 0000-0002-9564-8672

SOKOLIUK LIUDMYLA

a Doctor of Art Studies, a professor, an academician of the National Academy of Arts of Ukraine, a professor at the Theory and History of Arts Department of Kharkiv State Academy of Design and Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: 0000-0002-9564-8672

Бібліографічний опис:

Соколюк, Л. (2025) Дмитро Гордєєв як учень Федора Шміта і представник харківської школи мистецтвознавства (за новими архівними матеріалами). *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 102–113.

Sokoliuk, L. (2025) Dmytro Hordieiev as a Student of Fedir Shmit and a Representative of the Kharkiv Art Studies School (After New Archival Materials). *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 102–113.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

**ДМИТРО ГОРДЕЄВ ЯК УЧЕНЬ ФЕДОРА ШМИТА
І ПРЕДСТАВНИК ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА
(за новими архівними матеріалами)**

Анотація / Abstract

У статті досліджується наукова діяльність Дмитра Гордєєва – учня візантознавця Федора Шміта. З 1925 року Д. Гордєєв мешкав у Тифлісі (тодішня назва столиці Грузії – Тбілісі) і займався вивченням середньовічного грузинського мистецтва як художньої культури однієї з країн візантійського кола. Після від'їзду Ф. Шміта в 1921 році з Харкова до Києва, а в 1925 році до Ленінграда, Д. Гордєєв, залишаючись у Тифлісі, продовжував співпрацювати з іншими учнями названого вище видатного вченого при Харківському університеті. Ними були О. Берладіна, О. Нікольська, Т. Івановська та ін., які залишались у Харкові. У липні 1926 року Д. Гордєєв був офіційно призначений керівником харківської підсекції сходознавства при кафедрі мистецтвознавства Всеукраїнської академії наук, що в той час містилася в Києві. Невдовзі до харківської сходознавчої групи приєднався фахівець із мистецтва Азербайджану, київський професор В. Зуммер, який переїхав у Харків. Авторка цієї статті, спираючись на архівні документи, представлені листуванням Д. Гордєєва з О. Берладіною, значно розширила відомості про публікації, доповіді та повідомлення самого Д. Гордєєва, а також певною мірою про наукові праці членів його підсекції. Уперше розкрито діяльність Д. Гордєєва як наукового

й літературного редактора, а також культуру спілкування з колегами. Дослідження має перспективи продовження.

Ключові слова: образотворче мистецтво, Д. Гордеев, учні Ф. Шміта, харківська школа мистецтвознавства, О. Берладіна, мистецтво народів Кавказу, сходознавство.

The article examines the scientific activities of Dmytro Hordieiev, a student of the Byzantine scholar Fedir Shmit. Since 1925, he had lived in Tiflis (the then name of the capital of Georgia, now Tbilisi) and studied medieval Georgian art as part of the artistic culture of a country belonging to the Byzantine cultural sphere. After F. Shmit left Kharkiv for Kyiv in 1921 and then for Leningrad in 1925, D. Hordieiev, remaining in Tiflis, continued to collaborate with other students of the aforementioned outstanding scholar at Kharkiv University – among them O. Berladina, O. Nikolska, T. Ivanovska, and others who stayed in Kharkiv.

In July 1926, D. Hordieiev was officially appointed head of the Kharkiv subsection of Oriental Studies within the Department of Art History of the All-Ukrainian Academy of Sciences in Kyiv. Soon, V. Zummer, a specialist in Azerbaijani art, joined the Kharkiv group after moving from Kyiv.

Relying on archival documents – primarily correspondence between D. Hordieiev and O. Berladina – the author of this article significantly expands the available information about Hordieiev's publications, reports, and communications, as well as about the scholarly work of the members of his subsection. For the first time, Hordieiev's activities as a scientific and literary editor, as well as his culture of professional communication with colleagues, are revealed. The study opens perspectives for further research.

Keywords: fine arts, D. Hordieiev, students of F. Shmit, Kharkiv school of art history, O. Berladina, art of the peoples of the Caucasus, Oriental Studies.

Вступ. Постановка проблеми. У першій третині ХХ ст. українське мистецтво пройшло важкий і тернистий шлях до відродження своєї національної самобутності та надзвичайно яскравого піднесення, увійшовши своїми досягненнями у світовий контекст. Утім, у підрадянській Україні, відгородженій від цивілізованого світу «залізною завісою», за часів сталінського режиму в 1933–1937 роках зазнали репресій кращі діячі української творчої інтелігенції. Серед перших заарештованими в 1933 – на початку 1934 року виявилися представники харківської мистецтвознавчої школи, зокрема Дмитро Петрович Гордеев. Пройшло чимало часу після реабілітації науковця, але й досі його мистецька діяльність спеціально не вивчалась, що й підтверджує **актуальність** означеної проблеми.

Мета дослідження. На основі введення передусім нових архівних матеріалів простежити мистецьку діяльність Д. П. Гордеева як учня академіка Ф. І. Шміта та продовжувача його справи, приділивши особливу увагу ролі цього представника харківської мистецтвознавчої школи в розвитку українського мистецтвознавства.

Виклад основного матеріалу. Дмитро Петрович Гордеев (1889–1968) – учень розстріляного за сталінських часів академіка Федора Івановича Шміта, видатний представник харківської мистецтвознавчої школи (іл. 1). З 1918 року, коли стався державний переворот у російській імперії, до складу якої входила значна частина українських земель, зокрема й Харківщина, Гордеев був у Тифлісі, як тоді (до 1936 р.) називалась столиця Грузії – Тбілісі. Він дотримувався думки, висловленої його вчителем Ф. Шмітом, про зв'язок середньовічного грузинського мистецтва, особливо архітектури, з українським і намагався шукати підтвердження цій теорії. У порівнянні з військовим становищем на українських землях, що до 1917 року входили до складу російської імперії, обстановка в Грузії була значно спокійнішою і сприятливішою для наукової роботи.

З переїздом Федора Шміта в 1921 році до Києва, а в 1925 році до Ленінграда його справу з подальшого розвитку в Україні візантології продовжили колишні учні Маестро по Харківському університету – Дмитро Гордєєв, Оксана Берладіна, Олена Нікольська, Тетяна Івановська, Євгенія Берченко, Марта Лейтер. Свої зусилля вони зосередили на вивченні мистецьких пам'яток одних із найдавніших країн візантійського світу – Грузії та Вірменії. Д. Гордєєв займався проведенням експедицій, вивченням старовинних грузинських мозаїк і розписів, предметів сакрального мистецтва. Основні інтереси О. Берладіної зосередилися на пам'ятках давньовірменського золотого гаптування та грузинського образотворчого шитва, О. Нікольська студіювала пам'ятки середньовічного грузинського мистецтва як частини, пов'язаної з Вірменією, художньої культури візантійського Сходу, а Т. Івановська – мистецтво кавказьких бронзових блях. До 1926 року до харківської групи мистецтвознавців приєднався київський професор В. М. Зуммер, який займався вивченням художньої культури тюркських народів. У 1920-х роках він викладав історію мистецтв у різних спеціальних закладах Баку, а з 1924 року був членкором Кавказького історико-археологічного інституту в Тифлісі, де ад'юнктом працював і Д. П. Гордєєв. Там, вочевидь, і перетнулися їхні шляхи.

До збереження й подальшого розвитку мистецтвознавчої школи в Харкові значних зусиль доклав академік, дійсний член ВУАН¹ Олексій Петрович Новицький. У 1922 році він переїхав до Києва, відмовившись від роботи в мистецьких установах Москви, де показав себе як талановитий організатор. Учений був обраний дійсним членом ВУАН на кафедрі мистецтвознавства та активно включився в роботу з вивчення давньоруського мистецтва, національної культурної спадщини, очолив і реорганізував Всеукраїнський археологічний комітет тощо.

Не залишались осторонь справи збереження харківської мистецтвознавчої школи її професори Д. Гордєєв та С. Таранушенко. 14 листопада 1926 року вони звернулися до керівника Укрнауки В. Озерського з листом про необхідність заснування в Харкові мистецтвознавчої секції, а вже 25 листопада отримали схвальне рішення про створення двох харківських підсекцій при кафедрі мистецтвознавства ВУАН – європейського та українського мистецтва [3, с. 71]. Першою мав керувати Д. Гордєєв, а другою – С. Таранушенко. Таким чином, з другої половини 1920-х років вони й взяли на себе роль керівників харківської мистецтвознавчої школи.

Утім, Д. Гордєєв і не думав відмовлятися від своїх кавказознавчих досліджень. Дотриманню такої позиції сприяла діяльність створеної 1926 року ВУНАС (Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства), організаторами якої були функціонери з Наркомату освіти і лише згодом до співпраці були запрошені науковці. На той час існувала ідеологема, що неминуче має відбутися світова пролетарська революція, у якій роль керманіча комуністичного будівництва належатиме СРСР, до складу якого входила більша частина України. Відповідно до ідеологем ставилось надзвичайно важливе завдання – схилити країни Сходу до комуністичного руху, про що відверто говорив у своїй промові в кінці 1929 року на другому сходознавчому з'їзді Голова українського уряду М. О. Скрипник. З'їзд вважався вищим керівним органом у розвитку сходознавства в Україні (їх відбулося два, перший – у 1927 р.²). Цей напрям наукових досліджень відчайдушно підтримали університетські вчені,

¹ ВУАН – Всеукраїнська академія наук, створена в 1918 році при уряді гетьмана Павла Скоропадського, а в 1936 році перейменована в АН УРСР.

² С. Побожій вказує на іншу дату – травень 1918 року [13, с. 119].

зокрема харківські історики В. П. Бузескул та Д. І. Багалій. Згортання сходознавчих досліджень відбулося вже в 1929 році відповідно до дій сталінського уряду.

У період 1926–1928 років Д. Гордєєв разом із членами своєї харківської підсекції мистецтвознавців, як впливає з листування з секретарем цієї підсекції у Харкові О. Берладіною (іл. 2), занурився в підготовку статей до наукового збірника «Східний світ», які поки що залишаються не дослідженими. Авторкою статті виявлено, що в другому числі «Східного світу» за 1926 рік (іл. 3), який зберігається у відділі рідкісної книги Харківської наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка та є бібліографічною рідкістю, опубліковано наукові матеріали О. Берладіної («Пам'ятки грузинського образотворчого гаптування»)³, Т. Івановської («Мистецтво кавказьких бронзових блях»)⁴, О. Нікольської («Народні течії у вірменській книжковій ілюстрації»)⁵, а також професора В. Зуммера («Азербайджанські кахлі (“Пір Ханека й Аксадан Баба в Барді”»)⁶. У 3–4 числах збірника опубліковано статтю Д. Гордєєва «Н. Я. Марр. До 40-річчя його науково-літературної діяльності»⁷. У п'ятому номері за той же 1926 рік вийшла друком розвідка професора В. М. Зуммера «Про мистецтво турецьких народів»⁸.

З листування Д. Гордєєва до О. Берладіної, що зберігається в ЦДАМЛМ України [1], дізнаємося про низку інших фактів щодо мистецтвознавчої діяльності керівника харківської підсекції сходознавчих досліджень. Перебуваючи в Тифлісі, Д. Гордєєв подав звіт про роботу з 01.10.1926 по 01.10.1928, у якому перерахував опубліковані ним матеріали: рецензія на роботу В. М. Зуммера «Художні пам'ятки Азербайджану»⁹; резюме доповіді Д. Гордєєва «Мозаїки Грузії»¹⁰; «Мгвімевські різьблені двері»¹¹; «До стилістичної характеристики Мартвільського розпису»¹²; «Матеріали до художнього каталогу міста Харкова»¹³; різні доповіді, прочитані в КиАН з 01.10.1926 по 01.10.1927¹⁴; «До питання про розгрупування емалей Хахульського складня»¹⁵. Ця високохудожня пам'ятка середньовічного грузинського мистецтва збереглася до наших днів, а її художній аналіз уперше здійснив харківський мистецтвознавець Д. Гордєєв.

Окрім того, у цьому звіті керівник харківської сходознавчої підсекції також повідомив про виголошені ним доповіді та повідомлення в Харкові й Києві. У тодішній столиці України доповіді й повідомлення Д. П. Гордєєва торкалися стильової характеристики мартвільського розпису, мгвімевського розпису, мгвімевських різьблених дверей, Херсонеської археологічної конференції, стінопису великого

³ Східний світ. 1926. № 2. С. 205–222.

⁴ Там само. С. 286.

⁵ Там само. С. 287.

⁶ Там само. С. 234–237.

⁷ Східний світ. 1926. № 3–4. С. 208–209.

⁸ Східний світ. 1926. № 5. С. 268–275.

⁹ Бюлетень ВУАН. № 2–3. С. 65–66. Передруковано в № 4 «Східного світу». С. 231–232.

¹⁰ Східний світ. № 1. С. 213–214.

¹¹ Грузинське видання «Вісник Музею Грузії». Т. 3. С. 195–238.

¹² Наукові записки науково-дослідної кафедри історії української культури. № 6. С. 357–364.

¹³ Записки історико-філологічного відділу ВУАН. № XVIII–XIX. С. 381–398.

¹⁴ Бюлетень АН. № 1–3. С. 1–2.

¹⁵ Мистецтвознавство. Зб. Харківської секції науково-дослідної кафедри мистецтвознавства. Харків, 1928.

Ахтальського храму, виставки копій давніх грузинських фресок Н. І. Толмачевської та пам'яток середньовічного грузинського монастирського живопису, представлених на виставці взірцями [1, арк. 13–14].

Значно більше виступів і повідомлень Д. П. Гордеева було виголошено в Києві (ВУАН), де харківський учений-мистецтвознавець не лише звернувся до теми мгімевських різьблених дверей, а й до грузинського храму Самтавісі, базиліки на височині поблизу с. Земо-Авгала, роботи в Цітелкалакі та в Ларі Таширській експедиції 1927 року, старої дзвіниці тифліського Сіонського собору, мцхетського т. зв. «Палацу каталікосів», до дослідження одного зі складнів, що раніше містився в Цлекарській базиліці, *Tabula circa verticem* на ктиторському портреті Ошкського храму. Торкався питання періодизації та групування пам'яток грузинського середньовічного живопису, аналізу схеми малих грузинських розписів типу Оціндаде. Д. П. Гордеев повідомляв також про поїздки в Чернігів, Остер, Київ, Карачай та Абхазію, у Гелуті. «Сюди не включені, – писав автор, – дрібні відрядження та повідомлення» [1, арк. 13].

І це далеко не все, з повідомлень тій же О. Я. Берладіній довідуємося, що до друку передано ще дев'ять публікацій, а саме: «До питання про розгрупування емалей Хахульського складня»¹⁶; «Попереднє повідомлення про Кінцвіський розпис»¹⁷; «Н. Я. Марр. До 40-річчя його науково-літературної діяльності»¹⁸; «Лист з Тифлісу. Про влаштувану в Тифлісі виставку копій старовинних грузинських фресок, виконаних Н. І. Толмачевською»¹⁹; «Грузинське мистецтво і Шатський монастир»²⁰; «Ще раз про Самтавісі»²¹; «Стара дзвіниця Тифліського Сіонського собору»²²; мцхетський так званий «Палац каталікосів»²³; «Різні доповіді, оголошені в КиАН з 01.04 по 01.10.1928 р.»²⁴.

Окрім поданих до друку матеріалів Д. П. Гордеев мав ще низку підготовлених текстів, серед них: «Матеріали для історії давньогрузинського живопису: стінописи Давидо-Гареджіського монастирського комплексу Мегрелії»²⁵; «Мініатюри Джруського Четвероглава»²⁶; «Повідомлення про Кіранце»²⁷; «Матеріали із зібрань експедиції в Деліжанський повіт»²⁸; «Етнографічні риси в мініатюрах т. зв. списку Корінтелі лицевого кодексу поеми Шота Руставелі»²⁹ та ін.

У 1927 році, як зазначав Д. П. Гордеев, він був головою тимчасової комісії Наркомосу УСРР з реорганізації Соціального музею в Харкові, був членом ради му-

¹⁶ Мистецтвознавство. № 1.

¹⁷ У ювілейний Харківський збірник на честь акад. В. П. Бузескула.

¹⁸ Для «Східного світу», № 5, утім, надрукована у 3–4 числах цього збірника за 1926 рік.

¹⁹ Для органу АХЧУ (Асоціації художників Червоної України).

²⁰ Для Великої Радянської Енциклопедії.

²¹ Мається на увазі Самтвиський храм. Для «Відомостей» КиАН. Т. V.

²² Туди ж.

²³ Туди ж.

²⁴ Для Бюлетеня КиАН. № 5.

²⁵ Для ВУАК у Києві.

²⁶ Для збірника «*Ars Causasica*», вид. ВУАК у Києві.

²⁷ Для «Відомостей КиАН». Т. VI.

²⁸ Для «Відомостей КиАН». Т. VII.

²⁹ Для Яфетичного збірника.

зеїв Слобідської України та Художньо-історичного, а на Кавказі – відповідальним редактором видань КиАН [1, арк. 15–16].

Щодо власних планів роботи на 1928–1929 роки, то вчений розглядав їх за двома напрямками. Перший стосувався Харкова, де він мав намір продовжити роботу з історії грузинського середньовічного мистецтва, переважно живопису з передачею до друку вказаних робіт для ВУАК; підготувати статтю для другого номера збірника «Мистецтвознавство»; продовжити вивчення стінописів Наддніпрянщини Русі домонгольського періоду. Другий напрям – Кавказ в контексті контактних робіт, зокрема щодо КиАН: роботи над стінописами району середньовічного грузинського царства, переважно XII–XIII ст. (намічалось проведення робіт в Актале, Кіранці, знімків у Бетанії, Кіцвісі, Вардзії) та ін.; оброблення матеріалів експедицій 1927 і 1928 років у північні райони Вірменії; проведення робіт з вивчення й обстеження пам'яток старого Тифліса і Мцхета та їхніх районів; робота над лицевими грузинськими рукописами бібліотеки Тифліса. Поза КиАН передбачалося обстеження в контакті з науковими закладами Дагестанської СРР пам'яток християнського середньовічного мистецтва на території Дагестану; те ж саме в Азербайджані, Карачаї та обстеження Тхаба-Ерди в Інгушетії [1, арк. 16].

З іншого джерела, яким є стаття С. Побожія «Олена Нікольська: Портрет на тлі тоталітарної доби» [13], дізнаємось, що за даний період ця учениця Ф. Шміта в Харкові, продовжуючи свої кавказознавчі дослідження, уже опублікувала деякі з них, зокрема «Декоративная резьба Салетависи»³⁰, «До вивчення вірменського мініатюрного малярства. Рукопис № 2743 Егеміадзінської бібліотеки»³¹, «Армянская рукопись XI века Эгеміадзинской библиотеки № 283»³².

Д. Гордеев продовжував займатися науковим редагуванням і літературним коригуванням текстів членів своєї підсекції сходознавства. В одному з листів до О. Берладіної від 11.02.1927 року він попросив виправити дату проаналізованої нею пам'ятки, де авторка помилково вказала 1654 рік, не розібравшись у збереженому написі. Переглянувши цей напис, Д. Гордеев виявив, що йдеться про дружину грузинського царя Соломона II Марін як про померлу. Тож, зазначає вчений, «напис повинен бути віднесеним до часу між 1778 і 1784 рр.» [1, арк. 2]. Залишається лише дивуватись такій скрупульозній роботі керівника харківської підсекції сходознавчих досліджень, який, перебуваючи в Тифлісі й займаючись вивченням середньовічного мистецтва Грузії, вважав за необхідне для себе заглибитись в її історію.

Не меншої уваги заслуговує і лист Д. Гордеева до О. Берладіної від 25 січня 1929 року. Ознайомившись зі статтею аспірантки кафедри мистецтвознавства при Інституті народної освіти в Харкові М. Вязьмітіної до збірника «Мистецтвознавство», та, незважаючи на свої, як зазначав автор листа, «досить поверхові відомості з історії персидської літератури»³³, у нього виникли сумніви щодо зображених персонажів на таблицях LXX і LXXI, поданих авторкою як ілюстрації з написами, зроблени-

³⁰ Наукові записки Науково-дослідної кафедри історії української культури. Б. м., 1927. № 6. С. 379–387 [13, с. 122].

³¹ Східний світ. 1928. № 7–8. С. 347–356 [13, с. 122].

³² Наукові записки. Праці Науково-дослідної кафедри історії європейської культури. Б. м., 1929. Вип. III. С. 425–431 [13, с. 122].

³³ ІНО – заклад вищої освіти створений у 1921 році на базі Харківського державного університету.

ми турецькою мовою та фарсі. Не знаючи їх, Вязьмітіна зробила припущення, що на вказаних таблицях зображені герої місцевих міфів – Лайла та Меджиук. Тому Д. Гордеев вирішив проконсультуватися і надіслав вказані вище таблиці сину академіка Миколи Марра – Юрію (Георгію) Марру, який володів цими та багатьма іншими мовами. Прочитавши написи з лівого боку таблиці LXXI, бо фото правої частини подано нечітко, Ю. Марр дійшов висновку, що питання про присутність на зображенні Лайли залишається відкритим. Перевівши написи з лівого боку, він визначив, що там зображена жінка-кочівниця, яка збиває масло в бурдюку³⁴. Переконавшись, що мав рацію, Д. Гордеев у листі до О. Берладіної від 26 січня 1929 року порадив, як вирішити питання: «Якщо ж до моменту друкування я отримую потрібні кінцеві дані від Юрія – перешлю без затримки і тоді переробимо це місце в статті. Якщо ж справа буде нез'ясованою – думаю, обережніше буде вказати, що сюжетом слугує сцена з кочівного життя – зображення збиття масла в бурдюку» [1, арк. 34]. Знаходив помилки Д. Гордеев і в статтях, присвячених вірменському мистецтву. «Я беру таблиці, – писав він у листі до Берладіної в першій декаді 1929 року, – і при моєму мінімальному знанні вірменської мови перевіряю всі місця і знаходжу купу помилок <...> і виявляється, що абсолютно у всіх місцях я був правий» [1, арк. 21].

Вичитуючи статті членів своєї сходознавчої підсекції, Д. Гордеев не лише виконував роль наукового редактора, а й пильно стежив за коректурою, версткою, дбав про загальний естетичний вигляд своїх видань. Так, у листі до О. Берладіної від 7 січня 1929 року він писав, що в рукописі статті Т. О. Івановської невірно зроблені посилання, бо вони ставляться після розділових знаків, а не перед ними [1, арк. 20]. Побачивши, що при верстці одна зі статей О. Берладіної матиме непривабливий вигляд, він попросив її в листі, написаному в другій половині січня 1929 року, «дописати біля (не менше) сторінки або викреслити будь-де (більше) пів-сторінки – останнє гірше» [1, арк. 31].

Уже 11 грудня 1928 року Д. Гордеев поспішив сповістити О. Берладіну про прийомну новину щодо покращення художнього оформлення журналу «Мистецтвознавство» і виготовлення марки для їхньої секції. «В доповнення до відісланого листа, – писав він, – повідомляю, що мною вже замовлена марка Лансере для секції. Вишліть коректурний відбиток вже набраної обкладинки “Мистецтвознавства” – я його покажу Євгену Євгеновичу і, якщо він схвалить шрифт, то виберемо розмір для кліше, щоб його розмір пов'язати зі шрифтом. Поки ним тільки будуть робитися ескізи, які я побачивши продивлюсь, і тоді вже буде зроблено кінцевий рисунок. Кліше штрихові я думаю замовити в цинкографії тут же, а то на пошті рисунок можуть зім'яти, а то і зовсім, в лиху годину, пропаде» [1, арк. 17].

Пройшло небагато часу, і вже в лютому 1929 року Д. Гордеев повідомив секретареві своєї підсекції О. Берладіній, що «і секційну марку, і кліше для збірника «Мистецтвознавство» від Лансере вже отримав і пересилаю. Марка вийшла красивою, а при зменшенні буде ще тендітнішою. Обидва ці оригінали, вказує він, необхідно зберегти, а обкладинку після коректури необхідно затребувати. Кліше слід розмістити під двома верхніми рядками й дати орнаментальну смужку якраз такої ширини, якою буде сама марка (на ескізі обкладинки це ледь помічено штрихами олівця). І обидва ці кліше повинні стати в точності на одній середній вертикальній вісі всієї обкладинки» [1, арк. 39].

³⁴ Бурдюк – шкіряний мішок.

Привертають увагу ці листи і культурою спілкування, повагою керівника підсекції Д. Гордеева до її членів, коли він просить повідомити йому, чи подала О. Берладіна статтю до 2-го числа «Східного світу» [1, арк. 4 зв.], або коли пише їй, з яким нетерпінням він чекає примірник статті Т. Івановської і особливо результатів статей з доопрацюванням, проведенням О. Степановою та М. Лейтер, чи коли цікавиться про отримання статті від М. Вязьмітіної [1, арк. 6]. Зізнаючись О. Берладіній, що вона найбільше підходить для заміни його один раз на місяць на засіданнях у музеї Слобідської України, бо їй ця справа найбільш близька серед колег (вона була першою дослідницею українського образотворчого галтування), делікатно попросив її погодитись [1, арк. 8]. Відправляючи з Тифліса до Харкова 8 липня 1928 року бандероль зі своїми 180 фототипами для збірника «Мистецтвознавство», Д. Гордеев тоді ще помислити не міг, що чекає на нього та членів підсекції після виходу в світ цього наукового видання, яке було присвячене 40-річчю наукової діяльності видатного сходознавця, кавказознавця, філолога, історика, археолога, академіка Імператорської академії наук з 1912 року Миколи Яковича Марра (1865–1934).

Науковців, які виступили на сторінках збірника, на початку 1930 року на зборах колективу Українського інституту історії матеріальної культури, до складу якого в результаті чергової реорганізації ввійшли обидві мистецтвознавчі підсекції Інституту народної освіти, про які йшлося вище, звинуватили у відсутності класового, марксистського підходу. Особливо негативні закиди щодо політичної шкідливості обраних позицій були спрямовані проти публікацій О. Нікольської та Т. Івановської, підтримуваних Д. Гордеевим. Як зазначалося на зборах, вони є яскравим зразком «безплідності, безперспективності, що дає характерна для цієї групи та її всього збірника описова метода. Довгий детальний опис пам'ятника, випадково вихопленого з комплексу певної художньої культури, опис, що його в багато разів можна було б зменшити, подавши фото нотатки до нього, і внаслідок цілковита неспроможність зробити з цього будь-які висновки» [13, с. 122].

Утім, молоді вчені стійко відстоювали свої позиції, доводячи, що центральне значення слід надавати не ідеологічному підходу в їхніх публікаціях, розміщених у збірнику «Мистецтвознавство», а насамперед науковості у викладі матеріалу (О. Берладіна). Такої ж думки дотримувались О. Нікольська та Т. Івановська [13, с. 119]. І це не пройшло повз увагу сталінських каральних органів. Згадані автори вже були на замітці, як і їхній керівник Д. Гордеев, який на той час, проживаючи в Тифлісі, дедалі частіше навідувався до Харкова, де викладав у художньому інституті. Тим часом обстановка в тодішній столиці України ставала дедалі напруженішою: розпочинались арешти, сфальсифіковані судові процеси. У травні й відповідно у липні 1933 року на знак протесту проти дій сталінського режиму в столичному Харкові покінчили життя самогубством письменник М. Хвильовий і Голова українського уряду М. Скрипник. Підходила черга і до представників харківської мистецтвознавчої школи, особливо учнів Ф. Шміта, заарештованого в Ленінграді 26 листопада 1933 року. Перед цим 10 жовтня того ж року органи ГПУ заарештували Д. Гордеева, 14 жовтня – С. Таранушенка, 21 – В. Зуммера й О. Нікольську, 8 листопада – П. Жолтовського, на початку 1934 року – О. Берладіну. Причиною арештів стало зберігання середньовічної зброї в Харківському художньо-історичному музеї. О. Берладіна та О. Нікольська своєї провини не визнали. Однак О. Берладіну засудили на три роки вільного поселення в м. Уральську (Західний Казахстан), а хвора вже тоді на діабет О. Нікольська повернулася на своє місце роботи в на-

званому вище музеї, де вона обіймала посаду директора і завідувачки відділу малярства.

Сам Д. Гордеев у лютому 1934 року був засуджений на п'ять років виправно-трудоих таборів за звинуваченням у приналежності до міфічної контрреволюційної організації, «яка нібито прагнула відокремити Україну від СРСР та приєднати до Німеччини» [1]. Покарання Д. Гордеев відбував у Байкало-Амурському виправно-му таборі (м. Свободний, рф). Звільнившись раніше терміну за сумлінне ставлення до роботи в 1937 році, він повернувся на старе місце свого перебування, яким був Тифліс, перейменований на той час у Тбілісі, де від 1953 року працював старшим науковим співробітником Державного музею грузинського мистецтва. Він продовжував листуватися з колишніми колегами, зокрема М. Зубарем у Харкові, від якого дізнавався про новини харківського художнього життя. Не поривав Д. Гордеев зв'язків і з О. Берладіною, яка після заслання оселилася в Осетії, де продовжувала займатися вивченням старовинного шитва цього кавказького регіону, а в 1958 році, не без участі й допомоги Д. Гордеева, у Тбіліському університеті захистила дисертацію «Орнамент народної вишивки Північної Осетії» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Утім, через підірване здоров'я в результаті політичних переслідувань за сталінських часів передчасно пішла з життя у 1960 році. Ще раніше (у 1943 р.) відійшла в засвіти її колега О. Нікольська, яка виїхала в Польщу. Ніхто з репресованих у 1933 – на початку 1934 року представників мистецтвознавчої школи до Харкова більше не повернувся, що негативно відбилося на розвитку мистецтвознавства в місті в другій половині ХХ ст. Дослідження продовжується.

Висновки даного дослідження і перспективи подальших розвідок³⁵. Отже, аналіз наукової діяльності Д. Гордеева як учня академіка Ф. Шміта та представника харківської мистецтвознавчої школи показав:

1. Після від'їзду Ф. Шміта в 1921 році з Харкова до Києва, а в 1925 році – до Ленінграда, роль керівника харківської мистецтвознавчої групи перейняв на себе його учень, професор Д. Гордеев. З 1918 року він проживав у Тифлісі та займався проведенням експедицій з вивчення пам'яток грузинського мистецтва, листуючись із харківськими мистецтвознавцями, зосередженими на дослідженні мистецтва народів Кавказу, насамперед з О. Берладіною;

2. У статті вперше наведено список публікацій, доповідей і повідомлень Д. Гордеева, поданий ним як звіт з 01.10.1926 по 01.10.1928, що значно розширює відомості про наукову спадщину видатного представника харківської мистецтвознавчої школи. При перегляді наукових збірників «Східний світ», окрім публікації самого Д. Гордеева про академіка М. Я. Марра, виявлено друковані матеріали інших харківських кавказознавців;

3. Уперше охарактеризовано діяльність професора Д. Гордеева як наукового й літературного редактора досліджень у галузі мистецтва народів Кавказу, акцентовано на рідкісній ерудиції та науковій доброчесності керівника харківської сходознавчої підсекції при кафедрі мистецтвознавства ВУАН, звернено увагу на володінні ним основами грузинської та вірменської мов, що дозволяло не лише розумітися в текстах пам'яток, якими займався сам, а й виявляти та виправляти помилки в публікаціях членів підсекції. Показано високий рівень культури спілкування Д. Гордеева з колегами й учнями;

³⁵ Авторка висловлює подяку проректору з наукової роботи ХДАДМ В. В. Кутателадзе за допомогу в перекладі грузинських назв і текстів, а також консультації щодо пам'яток грузинського мистецтва.

4. Уперше введено до наукового обігу повідомлення про те, що на замовлення Д. П. Гордеева марку для підсекції та кліше на обкладинку збірника «Мистецтвознавство», розкритикованого під тиском ідеологічних радянських органів за відсутність «класового підходу», виконав Є. Є. Лансере;

5. Дане дослідження має перспективи подальшого розвитку, що полягають передусім у введенні до наукового обігу нових документальних даних про мистецтвознавчу діяльність цього видатного представника харківської мистецтвознавчої школи та аналізі його наукових праць.

Джерела та література

1. Архів ЦДАМЛМ України. Ф. 208. Оп. 1. Од. зб. 63 (Листи Д. П. Гордеева до О. Я. Берладіної). 79 арк.
2. Антонович Є., Удріс І. Нариси з історії українського мистецтвознавства: Історія українського мистецтва в працях вчених київської школи кінця XIX – початку XX століття. Київ ; Кривий Ріг, 2004. 273 с.
3. Бонь О. Дмитро Гордеев та діяльність харківських мистецтвознавців у 1920–1930-х роках. *Київські історичні студії*. 2016. С. 70–78. URL : https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/15894/1/O_Bon_KS_1_2016_IS.pdf (дата звернення 25.01.2025).
4. Іваненко С. О. Життєвий шлях мистецтвознавця Дмитра Петровича Гордеева (спроба реконструкції). *Культурна спадщина Слобожанщини. Культура, мистецтво, філософія, охорона пам'яток : збірка науково-популярних статей*. Харків : Курсор, 2011. Вип. 24. С. 23–32.
5. Іваненко С. О. Українське мистецтвознавство в дослідженнях представників харківської мистецтвознавчої школи першої третини XX століття : автореф. дис. канд. мистецтвозн. : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2019. 20 с.
6. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2006. Т. 4 : Мистецтво XIX століття. 759 с.
7. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво XX століття. 1048 с.
8. Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII–XVIII ст. Іконографія, типологія, стилістика. Львів : Свічадо, 1996. 230 с. : іл.
9. Князь Г. Г. Гагарин. Собрание византийских, грузинских и дронерусских орнаментов и памятников архитектуры. Б. м., 1892.
10. Матоліч І. З історії українського мистецтвознавства: становлення, провідні особистості, наукові установи, навчальні заклади, сучасні проблеми : монографія. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2023. 489 с.
11. Мистецтвознавство XX століття : хрестоматія-довідник : навч. посіб. / кол. авт. : А. Баканурський та ін. ; упоряд. А. Білик, С. Думасенко. Херсон : ОЛДІ-ПЛСК, 2017. 424 с.
12. Побожій С. І. Становлення й розвиток мистецтвознавства у Харківському університеті (1805–1920 рр.) : автореф. дис. канд. мистецтвозн. : 17.00.04. Київ, 1993. 26 с.
13. Побожій С. Олена Нікольська: Портрет на тлі тоталітарної доби. *Пам'ятки України*. 1998. № 31 (118). С. 116–122.
14. Соколюк Л. Харківська мистецтвознавча школа (1900-ті – початок 2020-х років). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків : ХДАДМ, 2021. Вип. 2. С. 55–70. DOI : <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.055>.
15. Ханко В. М. Гордеев Дмитро Петрович. *Енциклопедія Сучасної України*. URL : <https://esu.com.ua/article-31130> (дата звернення 23.01.2025).
16. Ходак І. Науково-дослідна кафедра мистецтвознавства: початковий період діяльності (1922–1924). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. Чис. 2. С. 109–125.



Іл. 1. Дмитро Гордєєв. ЦДАМЛМ України
(Ф. 208. Оп. 1. Од. зб. 27)



Іл. 2. Оксана Берладіна.
[За : <https://esu.com.ua/article-39440>]



Іл. 3. Обкладинка наукового збірника
«Східний світ». 1926. № 2.
Світлина Л. Соколюк



Іл. 4. Обкладинка автореферату
дисертації О. Берладіної «Орнамент
народної вишивки Північної Осетії»
(Тбілісі, 1958). Друкарський відбиток

References

1. *Archives of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine*. Fund 208. Description 1. Unit of Issue 63 Letters from D. Hordieiev to O. Berladina. Folios 47 [in Russian].
2. ANTONOVYCH, Yevhen, Iryna UDRIS. *Essays on the History of Ukrainian Art Studies: History of Ukrainian Art in the Works of the Scholars of Kyiv School of the Late 19th – Early 20th Century*. Kyiv; Kryvyi Rih, 2004, 273 pp. [in Ukrainian].
3. BON, Oleksandr. Dmytro Hordieiev and the Activities of Kharkiv Scholars in Art Studies in the 1920s – 1930s. *Kyiv Historical Studies*, 2016, pp. 70–78 [online] [viewed 25 February 2025]. Available from: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Ltkp_2009_49_19.pdf 9 [in Ukrainian].
4. IVANENKO, Svitlana. Life Path of the Art Critic Dmytro Petrovych Hotdieiev (An Attempt of Reconstruction). *Cultural Heritage of Slobozhanshchyna. Culture, Art, Philosophy, Monuments Protection: Collected Popular Science Articles*. Kharkiv: Cursor, 2011, iss. 24, pp. 23–32 [in Ukrainian].
5. IVANENKO, Svitlana. *Ukrainian Art Studies in the Research of the Representatives of Kharkiv Art Studies School of the First Third of the 20th Century*: Authoress's Abstract of a Ph.D. Thesis in Art Studies. 26.00.01.Ivano-Frankivsk, 2019, 20 pp. [in Ukrainian].
6. SKRYPNYK, Hanna, ed.-in-chief. *History of Ukrainian Art: In Five Volumes*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv, 2006, vol. 4: Art of the 19th Century, 759 pp. [in Ukrainian].
7. SKRYPNYK, Hanna, ed.-in-chief. KARA-VASYLIEVA, Tetiana, scientific ed. *History of Ukrainian Art: In Five Volumes*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv, 2007, vol. 5: Art of the 20th Century, 1048 pp. [in Ukrainian].
8. KARA-VASYLIEVA, Tetiana. *Liturgical Sewing of Ukraine in the 17th –18th Centuries: Iconography, Typology, Stylistics*. Lviv: Svichado, 1996, 230 pp.: ill. [in Ukrainian].
9. KNIAZ, Hrihori. G. Gagarin. *Collection of Byzantine, Georgian and Old Russian Ornaments and Architectural Monuments*, 1892 [in Russian].
10. MATOLICH, Iryna. *From the History of Ukrainian Art Studies: Formation, Leading Personalities, Scientific and Educational, Contemporary Problems: A Monograph*. Ivano-Frankivsk: Symphony Forte, 2023, 489 pp. [in Ukrainian].
11. BILYK, Anna, Serhii DUMASENKO, compilers. *Art Studies of the 20th Century: Reader-A Reference Book: A Teaching Aid*. Kherson: OLDI-PLSK, 2017, 424 pp. [in Ukrainian].
12. POBOZHII, Serhii. *Formation and Development of the Art Studies at Kharkiv University (1805 – 1920)*: Author's Abstract of a Ph.D. Thesis in Art Studies. 17.00.04. Kyiv, 1993, 26 pp. [in Ukrainian].
13. POBOZHII, Serhii. Olena Nikolska : Portrait against the background of a Totalitarian Period. *Monuments of Ukraine*, 1998, no. 31 (118), pp. 116–122 [in Ukrainian].
14. SOKOLIUK, Liudmyla. Kharkiv Art Studies School (1900s – Early 2020s). *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Arts, 2021, iss. 2, pp. 55–70. DOI: <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.055> [in Ukrainian].
15. KHANKO, Vitalii. Hordieiev Dmytro Petrovych. *Encyclopedia of Modern Ukraine* [online] [viewed 23 January 2025]. Available from: <https://esu.com.ua/article-31130> [in Ukrainian].
16. KHODAK, Iryna. Research Department of Art Studies: Initial Period of Activities (1922–1924). *Researches of the Fine Arts*, 2014, no. 2, pp. 109–125 [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 16.06.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

УДК 745. 54 (477+4) "14/20"

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.114>

КОСИЦЬКА ЗІНАЇДА

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 0000-0002-6416-5037

KOSYTSKA ZINAIDA

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

ORCID ID 0000-0002-6416-5037

Бібліографічний опис:

Косицька, З. (2025) Українська витинанка як одна з гілок паперових прикрас країн Європи. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 114–143.

Kosytska, Z. (2025) Ukrainian Paper-Cutting Art Pieces as One of the Branches of Paper Decorations in the European Countries. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 114–143.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

УКРАЇНСЬКА ВИТИНАНКА ЯК ОДНА З ГІЛОК ПАПЕРОВИХ ПРИКРАС КРАЇН ЄВРОПИ

Анотація / Abstract

У статті висвітлено головні етапи розвитку мистецтва витинанки на теренах Європи від XIV ст., з часів, коли жвава торгівля зі Сходом сприяла поширенню паперу та започаткуванню на європейських землях виготовлення різноманітного декоративного оздоблення з нового матеріалу в техніці вирізування. До наших днів збереглися паперові книги XVI ст. з ілюстраціями й шрифтами, що прорізані на сторінках і для виразності читання мають підкладені аркуші контрастного кольору. У Франції у XVIII ст. набули популярності вирізані з чорного паперу зображення силуетного характеру, найчастіше демонстровані на білому тлі. Традиція виготовлення «Liebesbriefe» (нім. «листи любові») характерна для Швейцарії, Австрії, Німеччини XVIII – початку XX ст., де ці послання часто виготовляли на зразок розети, квадрата, прямокутника, декоруючи по краю вирізаним ажуром чи різноманітними наклеєними елементами: квітами, листками, сердечками, нерідко розфарбованими за особистісними естетичними смаками.

У Польщі різнобарвними витинанками – «wycinankami» (пол.) – прикрашали сільські оселі з другої половини XIX ст., що споріднює традиції народних майстрів України та Польщі. На

теренах українських земель паперові оздоби також відомі з XIX ст. Сьогодні після різних етапів розвитку витинанки трансформувалися на твори станкового характеру, що набули рівнозначного поцінування разом із живописом та графікою.

Перші ґрунтовні дослідження про еволюцію техніки вирізування з паперу в країнах Європи опубліковані в середині XX ст. Їх підсумки у вітчизняному науковому просторі ще не були проаналізовані. У статті здійснено спробу заповнити цю лакуну, а також розглянути подібні й відмінні риси типових процесів, характерних для еволюції цього виду творчості у Франції, Нідерландах, Німеччині, Швейцарії, Польщі, Литві, Україні та серед єврейського населення Європи. Представлений матеріал демонструє самобутні художні вирішення майстрів різних країн і взаємовпливи європейських практик. Звернено увагу на асинхронний перебіг культурних процесів у контексті еволюції цього виду творчості, що пов'язано з історією окремих регіонів і залежить насамперед від економічних і соціальних змін у суспільстві.

Ключові слова: мистецтво вирізування з паперу, країни Європи, європейські майстри, українська витинанка, мистецтвознавчий аналіз, порівняльний аналіз, художні вирішення.

The main stages of development of the paper-cutting art pieces in Europe from the 14th century are described in the article. This is the period when lively trade with the East has contributed to the spread of paper and the introduction of various decorative finishing from the new material in the cutting technique on European lands. Paper books of the 16th century have been preserved till nowadays with the illustrations and fonts that are cut into the pages and have sheets of contrasting color underneath for the reading expressiveness. The silhouette images cut out of black paper have become popular in France in the 18th century. They have been displayed on a white background the most often. The tradition of making "Liebesbriefe" (German: love letters) is typical for Switzerland, Austria, Germany of the 18th and early 20th centuries, where these messages have been often made in the form of a rosette, square or rectangle, decorating along the edge with cut-out lace or various glued-on elements: flowers, leaves, hearts often colored according to personal aesthetic tastes.

The village houses have been decorated with colorful paper-cutting art pieces – "wycinanki" (Polish) in Poland since the mid- to late-19th century. This fact brings together the traditions of folk craftsmen of Ukraine and Poland. Paper decorations have also been known since the 19th century on the territory of Ukraine. Today, after various stages of development, paper-cutting art pieces have been transformed into easel-style works gaining equal appreciation along with painting and graphics.

The first thorough studies on the evolution of the paper-cutting technique in the European countries have been published in the mid-20th century, and their results are not analyzed in the Ukrainian scientific community yet. An attempt to fill this gap is made in the article, as well as to consider similar and distinctive features of typical processes typical for the evolution of this type of creativity in France, the Netherlands, Germany, Switzerland, Poland, Lithuania, Ukraine and among the Jewish population of Europe. The submitted material is used to demonstrate the original artistic solutions of masters from various countries and also the mutual influence of European practices. Attention is drawn to the asynchronous course of cultural processes in the context of the development of this type of art, which is connected with the history of separate regions and depends primarily on economic and social changes in the society.

Keywords: paper-cutting art, European countries, European masters, Ukrainian paper-cutting art pieces, Art Studies analysis, comparative analysis, artistic solutions.

Вступ. Для українського декоративного мистецтва природною рисою завжди залишається та обставина, що в різні періоди розвитку воно еволюціонувало в річці європейських художніх процесів. Відповідно й мистецтво витинанки проходило етапи, характерні як для української, так і загальноєвропейської культури. При цьому нагадаємо, що самобутньою відмінністю розвитку цього виду творчості в усіх

європейських країнах є хвилі періодичного забуття й зацікавленості. Саме тому важливо, що нинішній сплеск поширення, який сміливо можна назвати розквітом витинанки, характеризується стійким інтересом до сучасних мистецьких явищ і процесів, а найголовніше – до витоків та історії розвитку цього виду мистецтва.

Мета. Еволюція паперових оздоб у Європі ґрунтовно досліджується вже із середини ХХ ст. [16; 18; 23; 27]. В Україні також з'явилася низка праць вітчизняних дослідників про цей ефектний декор [2; 3; 8]. Водночас ще не були представлені розвідки з порівняльним аналізом головних тенденцій, характерних як для українського художнього простору, так і країн Європи саме в річищі цього виду декору. Тому вважаємо за необхідне здійснити спробу висвітлити головні етапи еволюції мистецтва вирізування з паперу на теренах європейських держав і в Україні.

Виклад основного матеріалу. Вивчаючи традиції ближніх країн Європи в контексті розвитку техніки вирізування з паперу, важливо не забувати про ту природну обставину, що їх еволюція на різних територіях позначена подібними й водночас відмінними рисами, передусім асинхронним перебігом. Нове мистецтво, що в ХV ст. з'явилося на землях Європи як наслідок появи тоді ще малопоширеного зручного матеріалу – паперу, в різних куточках набувало популярності в різні часи, отримуючи яскраве самобутнє національне забарвлення, продиктоване локальними художніми відмінностями, сформованими місцевими майстрами раніше в техніках роботи з матеріалами, які також легко відновлюють форму після згинання та піддаються вирізуванню ножами й ножицями. До таких віднесемо насамперед сукно й пергамент. Європейські майстри із цими матеріалами вже до цього набули досвіду й випрацювали власну художню естетику, що заклала основу для різноманіття й багатства загальної панорами мистецтва витинанки в Європі.

Одним із найдавніших європейських зразків, створених за допомогою вирізування, науковці вважають пергаментний покрив для ритуальної чаші – потиру¹. Раритет до початку ХХ ст. зберігали в монастирі Тегернзее (Tegernsee) [18, s. 11]². Його використовували для відправлення меси, тому на позолоченому тлі майстер зобразив символічне серце з хрестом, терновий вінець та інші знаряддя страстей Христових, оточивши їх рамою із прорізаних латинських слів християнського гімну. Підкладка з червоної тканини надає ажурним деталям схожості з металевою оправою і посилює враження вишуканості та коштовності. Науковці датують покрив ХV ст. На жаль, пам'ятка була втрачена з виходом публікації про неї у книзі німецького дослідника Адольфа Шпамера «Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert» [18, s. 11]³. Тож дізнаватися сьогодні про неї та оцінювати можна тільки з літературних джерел і за ілюстраціями.

Зовсім відмінні прийоми мистецтва демонструє інший давній зразок, виготовлений у 1494 році писарями з Барселони (Іспанія). Це так звана цехова книга овочівни-

¹ У практиці православних християн подібні накриття з тканини називають «покровами» / «воздухами».

² Монастирський комплекс Тегернзее заснований у VIII ст. в сучасному м. Тегернзее (Німеччина).

³ «Das kleine Andachtsbild vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert» – «Мала молитовна картинка від XIV до XX століття». – *Пер. авторки з нім.; Das Andachtsbild (нім.)* – вирізана чи намальована мініатюра з постатями Діви Марії, Ісуса Христа чи святих, нерідко вирішена як сюжетна композиція. У перекладі означає «благословенна» / «молитовна» картина. У Середні віки їх традиційно брали із собою в подорож.

ків і садівників, у якій на двох позолочених пергаментних аркушах наклеєні окремі зображення, вирізані з мідної гравюри. Нескладний прийом допоміг майстрові без великих затрат ілюструвати вже готовим матеріалом сторінки, на першій із яких представлена коронована дама, що сидить із розгорнутою книгою в руках на тлі замку, завершеного вгорі зубцями. Зображення трударів наклеєні довкола центральної постаті, проте вони значно менші за розмірами. Дослідниця Зіґріт Меткен (Sigrit Metken)⁴ вважає, що правительку, найвірогідніше, можна ототожнити з королевою Марією, дружиною Альфонса Великодушного⁵, яка свого часу надала бажані привілеї садівникам. Наступне вирізане й наклеєне зображення в книзі – дві також короновані особи в одязі зразка моди XV ст. До їхніх ніг припали на коліна прохачі з грамотою. Третя ілюстрація цехової книги намальована фарбами. Декоративний фриз і початкові літери тексту теж виконані з допомогою прорізів.

Обидві згадані пам'ятки прислужилися в той час техніці вирізування з пергаменту, утім, унікальними вони точно не були. Ажурний чи наклеєний декор у звичних на той час речах (покрив на чашу для Меси і цехова книга) може засвідчувати достатньо широке застосування схожих прийомів у багатьох інших видах декоративного мистецтва.

Техніка вирізування саме з паперу на територію Європи, як свідчать наукові розвідки, потрапляє зі Сходу [8, с. 9–10], де було винайдено цей зручний матеріал. Принагідно зазначимо, що в Китаї – батьківщині паперу – традиція вирізування паперового декору дуже популярна донині. Тут і сьогодні активно вирізують на вікна паперові зображення на свята й виготовляють різнокольорові паперові ліхтарики, доповнюючи їх різними наклеєними елементами. На жаль, особливо давні писемні згадки про цей вид мистецтва в Китаї до наших днів не збереглися. Перші з них датовані VII–XII ст. [8, с. 10].

Водночас до нас дійшли відомості про театр тіней, у якому використано силуети з паперу. Цей вид творчості згадано в індуїстському епосі «Магаб'ярата»⁶, сформованому в нинішньому варіанті десь між 400 роками до н. е. і 400 роками н. е. Найдавніші збережені «ляльки» цього театру виготовляли з верблюжої шкіри; їх рясно декорували дрібним ажуром. Саме такого типу фігури віднайшов німецький сходознавець Пауль Кале (Paul Ernst Kahle)⁷ в 1909 році в єгипетській дельті Нілу. Строгий стиль, за яким їх виготовлено, вразив сучасників-мистецтвознавців. Тоді ж із журналу «Іслам» про експонати дізнався Василь Кандинський і відразу дев'ять із них опублікував в альманаху «Блакитний вершник» (1912) [18, с. 12].

Стверджувати водночас, що саме такого типу роботи безпосередньо активізували вирізування ажурних деталей з пергаменту і в подальшому з паперу немає

⁴ Зіґріт Меткен (1928–2016) – німецька етнологиня, фольклористка. Тривалий час працювала у Франції.

⁵ Альфонсо V Великодушний (ісп. Alfonso V el Magnánimo; 1396–1458) – король Арагона, Валенсії, Майорки, Сардинії, Сицилії, Неаполя. Мав особливе пошанування до людей науки і мистецтва. Його дружина, Марія Кастильська (1401–1458), була також його двоюрідною сестрою.

⁶ «Магаб'ярата» («Велика історія Бгаратів») – давньоіндійський епос, священний текст в індуїзмі й джайнізмі. Остаточою був упорядкований у IV ст. н. е. Найдавніші незавершені списки вчені датують 400 р. до н. е.

⁷ Пауль Ернст Кале (нім. Paul Ernst Kahle; 1875–1964) – німецький доктор філософії, професор, академік, теолог-протестант, сходознавець.

жодних підстав. Імовірно, це були подібні технічні прийоми, застосовані для схожого за властивостями матеріалу під час виготовлення різних за призначенням речей у різних видах творчості. Найвірогідніше, що вирізування з пергаменту в країнах Європи походить із вишуканих східних книг, виготовлених зі шкіри, що тут з'являються вже на початку VIII ст. Зразки зі строгою геометричною орнаментикою в Єгипті набувають згодом вільніших рослинних форм і пізніше в Персії були доведені до вишуканої філігранності. Навіть у Венеції в XV ст. копіювали деякі перські обкладинки з прорізаним орнаментом.

Коли в XV–XVI ст. в побутових справах папір поступово витіснив пергамент, техніку вирізування майстри почали використовувати в новому матеріалі. Для кращого увиразнення прорізаних чи штапованих елементів часто застосовували барвисті підкладки, переважно блакитного кольору, укладаючи їх разом із позолоченим чи розфарбованим папером тощо. Вирізаний декор уже тоді часто додатково розмальовували, іноді його штапували.

Відомо, що з Персії це мистецтво потрапило до Туреччини, де вже в XVI ст. існували цехові спілки майстрів, які вправно володіли технікою вирізування з паперу. Природно, що в ісламських зразках пишні орнаменти й літери відігравали першочергову роль.

Траплялися також інші випадки використання декору з паперу. Наприклад, у 1582 році під час чергових святкувань у Константинополі перед султаном проходила урочиста хода ремісників, у процесі якої група майстрів – працівників у техніці вирізування з паперу – демонструвала сад із красивим замком та паперовими квітами, виготовленими надзвичайно вишукано [22, s. 7].

Уже в 1587 році радник із м. Кенігсберга Райнхольд Лебенау (Reinhold Lebenau) привіз із Туреччини кілька паперових зображень, виготовлених у техніці вирізування. Тоді він записав у своєму щоденнику, що під час поїздки зустрів майстра – турка, «який міг з кольорового паперу вирізати все, що росте: і трави, і квіти – фіалки, рози, тюльпани, з бутонами, з листками, стеблами, корінчиками і все, що йому тільки приносили, і кожен міг сказати, що це були трави, які вирости в полі, в саду та старанно висушені. Деякі [вирізані] трави я купив у нього за два дукати» [18, s. 12].

Незважаючи на випадковість подібних дорожніх сувенірів, завдяки жвавій торгівлі Сходу з Венецією, а пізніше з Амстердамом, паперові вирізки потрапляють до Європи. У європейських музейних та приватних колекціях до сьогодні збереглися паперові книги, виготовлені такою технікою. Усі вони створені в XVI – на початку XVII ст. і яскраво свідчать, що паралельно з розвитком мистецтва вирізування на Сході, найвірогідніше, стимульовані саме східними зразками, у Західній Європі техніка вирізування з паперу набуває поширення, спираючись уже на власні етнолокальні традиції, напрацьовані тут раніше у справі виготовлення книг та їх орнаментування. Європейські митці замість прямого копіювання почали виробляти речі в цій техніці, переосмислюючи нове для них надбання східних народів, оскільки мали для цього власні вікові традиції декору, характерні для вітчизняного побуту й відмінних естетичних ідеалів.

Пам'ятки європейського мистецтва з властивою їм виразною символікою були швидше застосуванням давно відомих технічних прийомів та досягненням нових художніх зразків, запозичених зі Сходу, утім, ніяк не наслідуванням його конкретних образів, нерозривно пов'язаних із мусульманством. Застосування цієї техніки для виготовлення різноманітних зображень потрапило в Європу на власний ґрунт, про-

низаний християнським світоглядом і відмінними ідеалами краси. Саме завдяки такому підходу не відбулося штучного перенесення елементів східного мистецтва на твори, виготовлені в Європі. Це був лише творчий імпульс, підказка, що активізувала й пришвидшила розвиток вітчизняних видів декоративного мистецтва.

Найдавніший серед відомих паперових раритетів збережений у бібліотеці Белоїль (Beloeil) на півдні Бельгії, у володінні князів де Лінь⁸. Назва книги – «Книга страстей Господа нашого Ісуса Христа із зображеннями й фігурами, створеними без жодної матерії» («*Liber Passionis Domini nostri Jesu Christi cum figuris et characteribus ex nulla materia compositis*»; *лат.*). Її складають 24 сторінки білого веленевого паперу⁹ розміром 14,5 × 9,5 см, кожна з яких має підкладку з блакитного паперу, що надає вирізаному красивому шрифту особливої вишуканості. Дослідники вважають, що, створюючи раритет, використовували тонкий ніж.

У книзі на 15 сторінках відтворено латинський текст 18-ї глави Євангелія від Івана. Сім наступних сторінок мають ілюстрації до страстей Ісуса Христа: з поцілунком Юди, сценою зі слугою Малхом, у якій апостол Петро йому відсікає вухо; з подіями під час бичування Христа, коронуванням терновим вінцем, падінням із хрестом, розп'яттям, проколенням тіла Христового списом сотника Лонгіна¹⁰ та покладенням до гробу. Усі вирізані зображення обрамлені по периметру, ніби вони вставлені в архітектурну арку. У книзі також є лист-присвята з гербом і короною Генріха VII, короля Англії¹¹, в оточенні слів девізу ордену Підв'язки¹² – «Хай посоромиться той, хто подумає про це погано» («*Hony soyt qui mal y pense*»; *давньонорманд. фр.*).

Фронтиспіс книги прикрашає вирізаний віртуозний хитросплетений орнамент, ритміку якого гармонізує чергування квітів троянд із коронованою літерою «Н». Достовірно, що книга з 1609 року перебуває у володінні князів де Лінь; у березні 1617 року її переплетено новим червоним оксамитом, що замінив попередню стару обкладинку. На жаль, жодних відомостей про майстрів, які виготовляли цей безцінний експонат, не збереглося.

Наступним прикладом паперових вирізок може бути «Книга покайних псалмів» («*Liber Psalmi poenitentiales*»; *лат.*), що була замовлена й виготовлена для короля Франції Франциска I (1494–1547)¹³. У 1878 році раритет експонували на виставці в Парижі. Сьогодні, схоже, він зберігається в приватній колекції, але тривалий час уважалося, що експонат безслідно зник. Важливо, що після показу цієї товстенької книжечки залишився її опис, опублікований власником у 1857 році. Заголовок першого аркуша та його сітчасті прорізи заповнені пишними геральдичними ліліями¹⁴ й коронованою літерою «F»¹⁵. За стилістикою вони нагадують фронтиспіс вищезгаданої «Книги страстей...» з Белоїль. Така обставина свідчить

⁸ Знать роду де Лінь, Лінье (*фр. de Ligne*) [18, s. 12].

⁹ Високоякісний цупкий глянцеви́й папір, схожий на пергамент.

¹⁰ Сотник Лонгін, який очолював охорону довкола розп'яття.

¹¹ Генріх VII (1457–1509) – король Англії в 1485–1509 роках.

¹² Орден Підв'язки, вищий лицарський орден Великобританії, один із найстаріших у світі, створений у 1348 році.

¹³ Франциск I – король Франції між 1515–1547 роками.

¹⁴ Стилiзоване трипелюсткове зображення лілії (водяної) в Західній Європі називали Геральдичною / Королівською лілією.

¹⁵ Літера «F» є позначкою монетного двору Франції.

про вплив художніх вирішень давнішого зразка на смаки майстра, який працював над оформленням «Liber Psalmi poenitentiales». Ще на одній сторінці в центрі зображено герб ордену Св. Михаїла¹⁶, над яким розміщено розп'яття Христа з написом на стрічці, що вільно спадає серпантинном за розп'ятою фігурою Ісуса Христа: «Боже, Боже, нащо Ти мене покинув?» (Пс. 21: 2). Подальші вірші псалма латиною та івритом розташовані ліворуч і праворуч розп'яття. На рівні середини цієї сторінки з боків герба ордену закомпоновані чотири літери «F» із коронами (по дві ліворуч і праворуч). У нижніх кутках сторінки – по медальйону із саламандрою, що є геральдичною твариною герба Франциска I. Усі сторінки, за винятком першої, декоровані прорізною каймою на зразок арабески, у якій повторюються зображення найрізноманітніших тварин і символічних знаків (дельфіни, шлеми із забралом, черепи тощо). Папір у книзі позолочений, блакитний, червоний і чорний, що надає шрифтові й мотивам виразного декоративного ефекту. Вирізаний латинський текст семи покайних псалмів¹⁷ розділений вишуканими початковими літерами філігранного виконання. Текст ілюстровано сімома сценами (також вирізаними), у яких представлено гріхи Давида, його каяття та прославлення, причому жодна сцена не заповнює повністю всієї сторінки. Творець книги псалмів залишився для нас невідомим, дуже ймовірно, що він не тільки знав про «Liber Passioni», а й мав її за зразок. Дослідники вважають, що, найвірогідніше, роботу було виконано між 1515 і 1547 роками, під час правління Франциска I. Припускають, що цю книгу могли виготовити на замовлення Маргарити Наваррської, сестри короля¹⁸. Вона добре зналася на мистецтві й цінувала його. На думку про таку роль Маргарити Наваррської у виготовленні цієї книги наводить ініціал «M», поєднаний у декорі саме з її емблемою – чорнобривцями.

Відомо, що орнаментику, створену за допомогою вирізаних із паперу шаблонів, використовували в Європі для декорування стін архітектурних готичних будівель. Найчастіше їх виготовляли, складаючи аркуші за відповідною схемою, після чого вирізані шаблони допомагали створювати фризи з ритмічним орнаментом. Зазвичай так обрамовували настінні сюжетні зображення. Подібні прийоми пізніше почали застосовувати і для декору дерев'яних сидінь у церквах чи для інших меблів. Так, у XVII ст. на території сучасної Німеччини селянські скрині прикрашали саме за допомогою паперових шаблонів [22, s. 7]. Місцеві майстри, які вправно володіли пензлем і водночас технікою вирізування, могли легко переймати зразки орнаментів і технічні прийоми з міста. Вони почали їх застосовувати вже для ефектного декору площини меблів, що виходило зручно й просто завдяки гармонії повторюваних модулів. Ці й багато інших прикладів можуть свідчити про часи, коли цінніші чи простіші вирізані паперові твори набули значного поширення в Європі.

¹⁶ Орден Св. Михаїла – перший у Франції лицарський орден. Заснований Людовиком XI в 1469 році. Символікою ордену є зображення Архангела Михаїла на скелі, що символізує штаб-квартиру ордену – священну гору Мон-Сен-Мішель.

¹⁷ Сім покайних псалмів – особлива молитва в традиції католицької церкви – Пс. 6, 31, 37, 50, 101, 129, 142.

¹⁸ Маргарита Наваррська (1492–1549) – французька принцеса, письменниця, сестра короля Франциска I. Вирізнялася великою відданістю своєму братові; при його дворі створила центр культурної аристократії; написала книгу «Гептамерон» («*Гептамерон або історія щасливих закоханих*» / «*Heptameron ou l'histoire des amants fortunés*») у стилі Джованні Боккаччо, де представлено бесіди кавалерів і дам.

Про хвилю розквіту техніки вирізування в Європі в XVII ст. можуть свідчити паперові твори відомої нідерландської поетки, тодішньої єдиної в Європі жінки-студентки, яка слухала лекції в Утрехтському університеті, – Анни Марії ван Схюрман ¹⁹. Її роботи демонструють типові для цього періоду так звані білі вирізки (нім. *Weißschnitt*), для виготовлення яких необхідно було запастися неабияким терпінням і набути досконалого володіння технікою для виконання ажурного тонкого рослинного чи геометризованого орнаменту.

Тоді ж у монастирях Німеччини та Швейцарії монахи з особливим старанням за допомогою ножа виготовляли невеликі ажурні зображення – «кружевні картинки» (нім. *Spitzenbild*) ²⁰. Вони набули надзвичайного поширення, виокремившись із великого русла релігійних молитовних картинок невеликих розмірів – «*Andachtsbild*», про які було згадано вище²¹. Ці мистецькі твори дарували одне одному для їх подальшого використання найчастіше закладками для книг чи молитовників. Значна частина таких вирізаних із паперу зображень мали розміри з долоню, могли бути й більшими. На невеликих площинах паперу в центрі зазвичай розміщували композиції, що набули вже тоді поширення в техніці деревориту, зокрема сюжети біблійного характеру чи окремі постаті Богородиці, Ісуса та святих. Довкола головного зображення прорізали на папері тонкий лінійний чи рослинний орнамент, що нерідко міг нагадувати вишукане мереживо. Ці картинки найчастіше залишали білими, іноді їх розфарбовували. Тоді кольоровими робили центральні зображення чи окремі елементи орнаменту; траплялося, що барвистою була вся площа твору.

Домінування рослинної орнаментики у XVIII ст. призвело до зникнення в оформленні настінних зображень використання орнаментальних шаблонів, створюваних за допомогою складання паперу в кілька разів. Утім, техніка вирізування із цього матеріалу не зникла, її почали використовувати для оздоблення свідоцтв про хрещення, різдвяних листівок, для оформлення збірок релігійних цитат, а також для декору «листів любові», «листів кохання» (*Liebesbriefe*, *Liebeszeichen*) [22, s. 7–8], про які далі йтиметься детальніше.

Із середини XVIII ст. європейські паперові вирізки асоціюються вже переважно з чорно-білими зображеннями, що існували до цього часу паралельно з мистецтвом білих ажурних творів. У цей час такі зображення сягають рівня силуетних портретів. Таким змінам особливо сприяли події у Франції в добу рококо, коли за часів короля Людовика XV (1710–1774) генеральний контролер фінансів королівської казни, філософ і політичний діяч Етьєн де Силуетт (*Étienne de Silhouette*, 1709–1767) запровадив схожі зображення у світських колах. Головний економіст країни прославився особливою ощадливістю, що часом межувала зі скаредністю. Варто нагадати, що в той час Франція позбулася колоній в Азії та Північній Америці, а з 1756 року перебувала в стані семилітньої війни з Пруссією. Природно, що асигнування на війну та марнотратство при королівському дворі призвели до спорожніння державної казни. Це спонукало фахового державника поширити політику економії навіть на

¹⁹ Анна Марія ван Схюрман (1607–1678, нідерланд. *Anna Maria van Schurman*) – нідерландська поетка, магістерка теології, феміністка, одна з найосвіченіших жінок Європи XVII ст.

²⁰ *Das Spitzenbild* (нім.) – переклад має два значення: «картина-мереживо» або «картина найвищого гатунку».

²¹ *Das Andachtsbild* (нім.) – «благословенна», «молитовна» картинка невеликих розмірів із релігійним сюжетом. Їх дарували й носили при собі як символічний знак благословення. Див. примітку № 3.

різні види мистецтва. Саме тому Е. де Силуетт запропонував у колах аристократії замість дорогих творів живопису колекціонувати й прикрашати інтер'єри значно дешевшими силуетними зображеннями, які відтоді почали називати «силуетними вирізками» чи просто «силуетами». Сам міністр у своєму невеликому замку в Брі-сюр-Марне (Bry-sur-Marne) прикрасив кімнату схожими творами з контурними зображеннями, а згодом саме тіньові картини, оформлені в рамах, прислужилися для оформлення житла в стилі бідермаєр.

Репертуар мотивів тоді був доволі значний: від портретів сановитих осіб, морських і сільських ландшафтів чи натюрмортів до мисливських сцен і зображень з архітектурними чи рослинними доповненнями. Нерідко вирізані картини розміщували в альбомах або на сторінках родословних книг, де вони гарно збереглися до наших днів.

Водночас для тодішніх жителів Парижа ім'я Е. де Силуетта було синонімом усього дешевого, особливо після публікації карикатури на самого міністра на зразок контурного стилізованого зображення з підписом «a la Silhouette». Незважаючи на ці контексти подій при королівському дворі, у той час тіньові зображення набули повсюдного поширення. Позаяк фігурні композиції можна легко виготовляти без складних інструментів, вони швидко стали популярними серед різних верств населення. Тогочасні модні паперові вирізки приурочували навіть до окремих дат чи подій, зокрема існувала традиція виготовляти їх до похоронів, щоб роздавати біля гробу близьким родичам та знайомим покійника. Навіть меблі, посуд і прикраси декорували контурними вирізками з паперу.

Силуети більш відомі за німецькою термінологією як тіньові вирізки (Schattenriss). Такі зображення започаткували навіть виокремлення картин, створених у техніці вирізування, як окремого виду мистецтва. Цьому сприяла й та обставина, що портрети такого типу могли створювати навіть аматори-непрофесіонали. Варто було лише поставити біля стільця, на якому сиділа портретована особа, спеціальну ширму, щоб на неї падала тінь від запаленої свічки. Це давало змогу зарисовувати контурні профільні портрети, набувши відповідної практики й уміння.

Хвиля розквіту цього виду творчості була помітною в усіх країнах Європи. У Німеччині вона збігається з роками діяльності Йоганна Вольфганга фон Гете (1749–1832). Принагідно варто згадати творчість Ганса Крістіана Андерсена (1805–1875) й насамперед його казку про «Стійкого олов'яного солдатика», з якої дізнаємося про звичні для тогочасних читачів подарунки, виготовлені з картону й паперу, наприклад замок із садом, у якому озером було кругле дзеркало. Біля входу в замок стояла танцівниця, вирізана з паперу, а її пишна сукня була зі справжньої тканини – льону. Відомо, що й сам письменник любив вирізати паперові зображення. Залишилися його авторські витинанки, серед яких частина із дзеркально-симетричними зображеннями (з одною вертикальною віссю) – ваза з пишними квітами, дама в жовтій сукні, театральна завіса з двома балеринами, східний замок тощо. Також він вирізував з паперу за схемою двох перехрещених осей (центральної симетрії) з чотирма рапортами. У такому типі робіт автор використовував мотиви виноградного грона, листя, різноманітних сердець, зооморфних фігур, які доповнені довколишньою лінійною вітуюватою орнаментикою. Вплив на творчість казкаря в техніці вирізування з паперу могли мати не лише поширені в його рідній Данії портретні «силуети» чи інші паперові твори. Не менше значення для письменника мав досвід навчання в єврейській школі, де тоді ще юний школяр спостерігав за традиціями вирізування

різноманітного декору, насамперед до релігійних свят, що має давню популярність серед єврейського населення Європи.

Найперша відома згадка про таку творчість походить з Іспанії, коли в середині XIV ст. кастильський рабин Шем-Тов Ісаак Ардутьє (Shem-Tob ben Isaac Ardutiel²²) не зміг узимку написати звичайного листа своїм близьким, оскільки в його холодній кімнаті замерзло чорнило. Тоді він вирішив створити побажання іншого характеру й вирізав ножицями з паперу літери та різні символічні зображення. З приходом теплої пори року рабин не полишив своїх екзерсисів із папером, а продовжив ще активніше добиватися в цій справі кращих результатів.

Із часом усталилася форма й символіка такого декору. Значну частину мотивів у ньому складають різноманітні символічні мотиви, пов'язані з біблійними текстами чи фауною і флорою, що є традиційними для єврейського мистецтва. Найчастіше центральне місце в них має символічне зображення Храму (портал з двома, рідше з чотирма колонами)²³. До головних зображень належать також семисвічник, або менора²⁴, «дерево життя»²⁵. Часто використовують зірку Давида²⁶, Скрижалі Заповіту²⁷, корону. Серед тваринних зображень домінують леви, леопарди, олені; з птахів – орли, грифони, павичі. Поширені й рослинні мотиви: пшениця, ячмінь, виноград, інжир, гранат, оливи, фініки та різноманітні квіти, листя тощо [15, s. 3]. Нерідко майстри серед натуралістичних чи умовних зображень розміщують цитати з Біблії, переважно строфи з псалмів.

Упродовж століть у єврейських громадах по-різному ставилися до створення образу людини у візуальних видах мистецтва, здебільшого їх забороняли. Тому поширення набули символічні істоти чи предмети, до яких торкалася рука людини. Скажімо, глечик для омивання рук означав належність до роду Левитів. Зображення порталу є запрошенням увійти в Храм. Іноді вгорі додатково розміщують відповідний напис, наприклад: «Це ворота, до них увійдуть праведні»²⁸. Колони порталу здебільшого декорують квітами, листям, гронами винограду тощо. Аналогічне значення мають символічні зображення сходів, якими можна піднятися до Храму. Менора нагадує про сім днів творіння, деякі її форми межують з абстрактними. Цей мотив нерідко увінчують короною, що має багато значень. Птахи як символи люд-

²² Шем-Тов Ісаак Ардутьє (Shem-Tob ben Isaac Ardutiel / Shem Tov ibn Isaac Ardutiel (бл. 1290 – бл. 1369) – іспанський єврей XIV ст., єврейський письменник і перекладач арабських текстів [14, s. 3].

²³ Єрусалимський храм в історії, культурі, релігії євреїв є одним із найважливіших культових, символічних об'єктів. Опис храму трапляється в Біблії [Книга пророка Єзекиїля 41–22], де подано місце його розташування, вигляд і розміри стін та декоративні оздоблення.

²⁴ Зображення менори, чи семисвічника, надзвичайно популярне в єврейській культурі. Уже на початку н. е. менора символізує храм і державу Ізраїля [6, с. 18, 22].

²⁵ Дерево життя, як про це написано в Біблії [Буття. 2: 9], було посаджене в Райському саду разом із деревом пізнання добра і зла. Ці символи поширені в багатьох легендах і міфах народів світу.

²⁶ Зірка Давида, або Щит Давида – шестикутна зірка, утворена двома рівносторонніми трикутниками.

²⁷ Дві кам'яні плити, на яких були написані біблійні заповіді, передані Мойсею на горі Синай.

²⁸ Псалом 117:20.

ської душі трапляються в різних видах народного єврейського мистецтва, зокрема у вирізуванні. Білка з горішком нагадує про зусилля, які потрібно докладати для вивчення Тори. Зображення риби, поодинокі чи згруповані (колом), символізує багатство й багатодітність [10, с. 7].

Поширена практика для таких вирізок – накладання готового виробу на кольоровий папір або його імітацій «під золото» чи «срібло». Після цього майстри отримують бажаний ефект контрасту зображень вирізки і тла, яке можуть ще часто фарбувати. Нерідко розмальовують і самі вирізані твори. Ці прийоми мають багато спільного з технікою виготовлення паперових вирізок українськими майстрами.

Самобутні тематичні твори від XVIII ст. поширюються в поселеннях Альпійських гір Швейцарії. Одним із найвідоміших тогочасних народних майстрів, роботи якого збереглися до наших днів, був Йоганн Якоб Хаусвірт [23, s. 6] (Johann Jakob Hauswirth, 1809–1871), син лікаря, у подальшому наймит за щоденну плату, який працював лісорубом і вуглярем (випалював вугілля). Народився він у селищі Заанен (Saanen). Жив бідно й самотньо. З часом його життя наповнила творчість вирізування ножицями різних подій повсякденного життя: сезонні подорожі в гори, квіткові композиції, сільські свята тощо. Він самостійно опанував тонкощі цієї доступної і водночас ефектної техніки та з великою педантичністю виконував кожну роботу, уперше поєднавши поширені силуетні зображення із симетричною орнаментикою народного мистецтва. Майстер переймав мотиви з народного живопису, вишивки й дереворізьблення. Найчастіше він зображував вигін домашньої худоби в Альпи. Його силуетні композиції передають настрої та враження весняних свят, перехід корів на гірські пасовища, повернення їх додому восени тощо. Крім чорного глянцевого паперу, з якого Й. Я. Хаусвірт вирізував основне зображення, у його творах часто трапляються додані різнокольорові елементи, що посилюють святкову виразність чорно-білих композицій. Свої вирізані картини майстер дарував, продавав чи обмінював на необхідні речі в сусідів – селян і роботодавців.

Для широкого загалу творчість Й. Я. Хаусвірта була відкрита швейцарським учителем, художником, педагогом, етнологом, археологом Теодором Делашо (Théodore Delachaux)²⁹. На початку XX ст. він разом зі своїм братом, лікарем Константом Делашо (Constant Delachaux, 1875–1952), купував у франкомовному швейцарському кантоні Во/ Ваад (нім. Waadt) авторські паперові твори для власної колекції. Нині ім'я майстра відоме далеко за межами батьківщини, а його художня спадщина є частиною швейцарської культурної традиції. Відтоді переважно індивідуальна творчість у техніці вирізування все частіше набуває колективного характеру, вбираючи традиційні народні мотиви й демонструючи новий вид народного мистецтва, характерний для багатьох регіонів.

Подібні за стилістикою самобутні вирізки з паперу в поселенні Ружмон (Rougemont, кантон Во) створював дещо пізніше Луї Давид Соґі (Louis David Saugy, 1871–1953) [18, s. 200]. Для робіт цього мистця характерне використання переважно барвистих мотивів, серед яких трапляються сині, рожеві, зелені кольори, що надають особливої веселої атмосфери основним зображенням, вирізаним із чорного паперу. Він створював також твори, вирішені лише в чорно-білій гамі.

²⁹ Теодор Делашо (Théodore Delachaux, 1879–1949) навчався в Національній вищій школі витончених мистецтв у Парижі, колекціонував вироби швейцарського народного мистецтва, включно з іграшками та керамікою.

Серед жителів Швейцарії добре відоме також ім'я майстра Християна Швіцгебеля (Christian Schwizgebel, 1914–1993), який народився і виріс у багатодітній родині разом із сімома братами й сестрами. Кількість його творів сягає двох тисяч, і вони дуже поціновані на багатьох міжнародних аукціонах.

У поселенні Ружмон і донині збереглася практика вирізувати декор за стилістикою, що продовжує традиції попередніх авторів. Сьогодні тут традиційні чи оновлені сучасними мотивами зображення можна побачити в різних місцях: на шибках вікон і дверей жител, магазинів, готелів, кав'ярень. Філігранно виконані витинанки виготовлені, як правило, ножицями, скальпелем чи тонкими ножами. Вони вже стали самобутньою візитівкою містечка. Сьогоднішні туристи завжди можуть стежити за процесом створення нових чи давніх композицій; кожен із них намагається придбати для себе на згадку в цьому відомому мистецькому центрі хоча б одну з таких робіт. Останнім часом дедалі частіше паперові вирізки виготовляють жінки. У попередні століття цим мистецтвом займалися переважно чоловіки. Вирізані паперові картини майстрів Ружмон наповнені багатьма дрібними деталями, тому на виготовлення однієї роботи можуть іти не тільки тижні, а й місяці. Сучасні художники, як це було й раніше, малюють майбутню композицію олівцем на зігнутому вдвічі папері; після розгортання гармонія задуму набуває довершеності в дзеркальному повторенні кожного елемента.

До народного мистецтва жителів Швейцарії, Німеччини науковці відносять також уже згадані вище «Liebesbriefe» – «листи любові», «листи кохання», що значно поширилися, починаючи з XVIII ст. Їх вирізали самі селяни й городяни чи замовляли місцевим майстрам із цього виду мистецтва. Часто для їх виготовлення використовували різноманітні шаблони. З-поміж поширених мотивів на цих ліричних посланнях можна побачити різноманітних птахів, насамперед голубів, двоє чи кілька сердець, листя на зразок серця, різні квіти, гілочки, вази з букетами тощо. Сам текст, у якому висловлювали найніжніші почуття дівчині-обраниці, намагалися виписати вишукано й також оформити декоративно. В одному з таких листів автор написав: «Хотів би я побажати тобі ліжка з троянд, <...> дверей з пряників» [18, s. 195], іноді серед іншого komponували біблійні цитати. Траплялося, що в цих посланнях одразу пропонували руку й серце, утім, необов'язково їх присвячували подіям, пов'язаним саме із заручинами чи весіллям.

«Листи любові» виготовляли різноманітні за формою і декором. Наприклад, вони могли бути розеткового типу, прямокутні, квадратні чи інших довільних зразків. Для виготовлення їх на зразок розет аркуш складали втриє, учетверо чи більше разів так, щоб після відтинання зовнішнього краю в розгорнутому вигляді вийшла бажана форма. Якщо краї обрізали неглибокою пелюсткою чи дугою, виходила основа, подібна до великої квітки. Якщо формували край із негострих «променями» (зубцями), тоді кінцевою формою була «зірка». У разі відрізання краю прямою лінією, спрямованою перпендикулярно до радіуса, отримували восьмикутник. Середину в листах зазвичай залишали вільною від ажурного декору для тексту. Збереглися зразки без жодного прорізаного елемента, лише з мальованим чи наклеєним декором [24, s. 42 – 43]. Текст розміщували за різними схемами: рядами, по колу тощо.

Традиція оформлення «листів любові» серед жителів Швейцарії та Німеччини активно тривала до першої третини XX ст. Нині, на початку XXI ст., майстри старшого покоління на виставках часто демонструють саме такого типу витинанки –

«Liebesbriefe». Помітне місце серед них займають роботи Фріца Шмальца (Fritz Schmalz), який завжди дотримується давніх художніх прийомів [25, s. 55].

Варто зауважити, що «листи кохання» розеткової форми подібні до українських витинанок цього ж типу. Оздобами на зразок ажурних кружал українські селяни часто прикрашали інтер'єри власних домівок. Зокрема, у західних областях і на Поділлі круглі паперові прикраси малих і великих розмірів із прорізнаним декором розміщували вгорі на стелі та стінах, на сволюку, на печі. В осередку Петриківка на початку XX ст. багат шаровими розетковими витинанками, з'єднаними в довгі гірлянди, прикрашали вгорі стіни.

І в орнаментиці прорізів на оздобах розеткового типу можемо побачити немало спільного, що продиктовано й загальною формою, і бажанням народних майстрів використати на площині прості й водночас ефектні ажурні деталі. Тому найперше трапляється схожий ажур геометричних форм: кружала, трикутники, ромби. До подібних мотивів належать також орніто-, зооморфні зображення, різноманітні квіти, листя, зело.

Характерною відмінністю українського паперового декору кінця XIX – початку XX ст. є його призначення, адже витинанки використовували переважно для оформлення сільського інтер'єру³⁰. Серед традицій виготовлення витинанок на теренах Німеччини та Швейцарії є твори і для оформлення житла, і вітальні листи й листівки з прорізними чи вирізнаними та наклеєними елементами. Така практика виготовлення рукотворних листівок для привітань в Україні набуває поширення з другої половини XX ст., коли витинанки починають використовувати і як власноруч вирізане зображення, наклеєне на прямокутну основу, для написання вітань зі святами рідних і друзів. Тексти на таких рукотворах писали зі зворотного боку, тоді як для «листів любові» характерне розташування тексту з лицьового боку, де він сам собою виступає головним декором.

Серед майстрів витинанки в сучасній Німеччині вирізняється самобутніми роботами Карін Дікель-Йонаш (Karin Dickel-Jonasch), яка ефектно ілюструє силуетними зображеннями літературні твори, зокрема казки братів Грімм («Бременські музиканти», «Зоряні талери»). На сюжет казки «Дюймовочка» Г. Х. Андерсена авторка створила відео, візуалізувавши власні паперові художні образи й доповнивши дійство відповідними мелодіями [13]. У кадрах чергуються її вирізані твори сюжетного характеру, в яких представлено різні події, пережиті маленькою героїнею. Для паперових робіт К. Дікель-Йонаш обрала стилістику силуетних вирізок із чорного паперу, поширених у Європі в попередні століття, тому її образи легко переносять глядача у світ художньої естетики часів Г. Х. Андерсена.

Із самобутнім тіньовим театром (Schattentheater) подорожує по всьому світу Анна Фабулі (Anna Fabuli, справжнє ім'я – Anna-Maria Schlemmer, Німеччина). Ще в дитинстві вона вирізувала різний декор і фігури, навчившись головних технічних прийомів у матері. Власну творчу діяльність розпочала уже в 1999 році зі сценою тіньового театру, прочитавши біографію Лотте Рейнігер (Lotte Reiniger), талановитої німецької режисерки анімаційного кіно, яка завоювала світову популярність завдяки саме фільмам із силуетними фігурами. Відтоді Анна Фабулі поринула у світ тіньового театру, самостійно виконуючи всі ролі. Вона проводить у різних країнах,

³⁰ Тут не йдеться про вирізки з паперу силуетного характеру, поширені в колах українського дворянства, де виразно простежується подібність стилістики, сюжетів і мотивів з європейськими зразками такого типу.

крім вистав, майстер-класи, на яких ознайомлює з основами тіньового театру й допомагає втілювати цікаві авторські ідеї. Майстриню часто запрошують на фестивалі, домашні театральні вечори, дні народження, христини та ін.

Самобутні прояви на різних етапах еволюції техніки вирізування з паперу простежуються на території Польщі, де витинанки (*wycinanki*) від другої половини XIX ст. стають поширеними [27, s. 6], а згодом посідають помітне місце серед інших видів народного мистецтва [16, s. 5]. Там вони відіграли важливу роль саме в оздобленні інтер'єру сільського житла [29, s. 2–3], що споріднює польські традиції з подібними тенденціями розвитку українських паперових оздоб. На наших землях цей вид мистецтва так само до середини, а в Західних областях до останньої чверті XX ст. використовували саме для декорування сільських осель.

Паперові оздоби в Польщі активно виготовляли в етнічному регіоні Курпе (*Kurpie/Kurpiowszczyzna*), де простежуються самобутні традиції. Місцеві витинанки ще називають «курпівськими». У кінці XIX – на початку XX ст. тут виготовляли фіранки, вирізували різні зооморфні силуетні зображення (коней), квіти. Серед найпоширеніших мотивів місцевого паперового декору – «лелуя» (*leluja*) – стилізоване дерево життя з видовженою кроною орнаментального вирішення. Під ним часто внизу додають умовні жіночі силуетні зображення чи птахів. Для прикрашення сволока і стелі використовували монохромні орнаментовані розеткові вироби, зокрема «звізди» (*gwiazdy*), які місцеві майстри ще називають «кулками» (*kółkami*)³¹. В осередках цього краю також часто створюють ефектні паперові оздоби з кількох різнобарвних елементів, наприклад півнів, як тут на них кажуть – «когутів» (*koguty*). Для таких оздоб (поодиноких чи дзеркально-симетричних) на вирізаний цільний силует птаха з характерним гребінцем і пишним хвостом майстри наклеюють паперові пласкі крила контрастного кольору, своєю чергою доповнених іншим різноманітним вирізаним декором на зразок умовного листа, крапок, «сонечок», різних орнаментів тощо. Особливо прикрашають хвіст, увиразнюючи його довгими стилізованими різнобарвними «пир'їнами», на шию наклеюють «намисто» тощо.

З-поміж відомих мистецьких осередків Польщі назвемо також такі, як Люблін (*Lublin*), Кельці (*Kielce*), Лович (*Łowicz*), Серадз (*Sieradz*), Рава (*Rawa*), Опочно (*Opatów*). У кожному з них були сформовані характерні місцеві види оздоб із власними їм художніми відмінностями. Зокрема, люблінські витинанки (*lubelskie*), що стали поширені також із кінця XIX ст., вирізували переважно як одноколірні орнаментальні оздоби розеткового типу, найчастіше з рослинними, тваринними рідше антропоморфними мотивами. Їх кріпили на стіни, над ліжками, на сволоку, стелі.

Для ловицьких (*łowickie*) витинанок XIX ст. від самого початку їх побутування характерні зображення, створені з багатьох частин: квітів, листків, галузок тощо. Твори в цьому осередку виготовляли переважно двох типів – розеткових форм із наклеєними мотивами, найчастіше рослинного характеру. Другий вид місцевих витинанок називають «кодрами» (*kodry*). Це видовжені горизонтальні витинанки із сюжетними сценами. Ними спочатку прикрашали сволоки, що й продиктувало традиційну для них форму. На «кодрах» укладають зазвичай постаті людей в національному вбранні, особливо часто це «весільний поїзд» з молодою парою, боярами й дружками на святково прибраній бричці з чотирма запряженими кіньми.

³¹ Походить від «kółko» – демінутив від коло.

Майстри також зображують інші святкові чи щоденні події сільського життя. Такі тематичні композиції завжди доповнюють багатьма флоральними мотивами: деревами, квітами, що посилює піднесений настрій зображуваного. Самобутні художні прийоми споріднюють оздобу цього регіону з українськими витинанками Півдня України. Зокрема, в осередку Петриківка Дніпропетровської області здавна укладають схожі за технікою «вазони», «букети», «килимки», сформовані також із багатьох окремих різнокольорових модулів. При цьому стилістика творів ловицьких і петриківських майстрів виразно відмінна.

Найперше, що впадає в око у витинанках з Ловича, це використання багатьох кольорів різного насичення. Для створення однієї квітки майстер може використовувати кілька кольорів, які у свою чергу збагачені відтінками від найсвітліших до виразно соковитих, що творам, вирізаним із паперу, надає схожості з мальованими. Місцеві майстри подібно komponують силуети птахів, зелені пагони, листки за допомогою кількох деталей різного насичення. Для Петриківки до наших днів характерне використання переважно чистих кольорів для кожної складової: квітки, листя, птаха чи іншого мотиву.

Тематичні композиції в XIX й на початку XX ст. часто кріпили відразу на стіні, після Другої світової війни їх виготовляють завжди на паперовій основі. Складні витинанки із зображенням «весільного поїзда» любила створювати також українська народна майстриня із с. Петриківка Ганна Гречанова [3, с. 243]. У її роботах із цим сюжетом молодих із друзьками й боярами зустрічають хлібом-сіллю батьки нареченого. Композиційна схема подібна до польських зразків – також горизонтальна орієнтація, розташування фігур у ряд, фланкування його розквітлимими деревами, кущами тощо. Відміною деталлю українських витинанок є «весільний поїзд», представлений без запряжених коней, тоді як у творах польських майстрів бричка з молодими стає виразною складовою сюжету. Принагідно зазначимо, що з багатьох різнокольорових елементів створювали паперові оздобу також на Поділлі, Покутті [4, с. 99, 171, 178–179]. За стилістикою вони відрізняються від петриківських і ловицьких, хоча технічні прийоми виготовлення подібні.

Для витинанок польського регіону Опочно характерне монохромне вирішення оздоб; зазвичай вони бувають квадратних чи прямокутних форм. На них переважає ажурне оздоблення, мотиви вирізують різноманітні: антропоморфні фігури, що тримаються за руки, зооморфні (олени), орнітоморфні (півні), фітоморфні (дерева, галузки, квіти, бутони). Подібні витинанки вирізали українські майстри на Поділлі й у селах західних областей. І хоча можна побачити багато спільних рис, все ж таки в кожному регіоні Польщі й України виготовляли паперові хатні оздобу за локальними самобутніми мистецькими смаками, що надає їм неповторних рис.

Показово, що майстри сучасної Польщі працюють у різних стилістичних напрямках. Є ті, хто продовжує народні традиції, серед них – народний художник Александер Дуткевич (Aleksander Dutkiewicz). Уміння й естетику мистецтва витинання він перейняв у родини, його творчість продовжує сімейні традиції, які можна простежити від XIX ст. Хист до вирізування внукові передали бабуся Аґата Соболевська (Agata Sobolewska) і сестра, народна художниця Юзефа Сібек (Józefa Siwek). Для витинанок майстра характерні композиції народних творів регіону Рави й Опочно: монохромні розеткові, квадратні, прямокутні форми з ажурною орнаментикою, виконані з різнокольорового паперу з поширеними мотивами (дерево життя, птахи тощо).

Марта Голомб (Marta Gołąb) – одна з небагатьох польських художниць, хто продовжує традиції єврейських майстрів вирізування [15, s. 1–7]. Свою творчість вона почала в 1990-х роках. У роботах використовує традиційні мотиви єврейської художньої культури. Послугується різними технічними прийомами, створює монохромні й багатобарвні роботи. На початку XXI ст. тематику єврейських «мізрахів», «рейзеле» підхопив і плідно представляє майстер Ґреґоґж Дудала (Grzegorz Dudała).

У витинанках Анни Вальчак (Anna Walczak) з м. Лодзя (Łódź) домінують новацийні художні прийоми. Фаховий педагог з математики, вона почала вирізувати з 2009 року. У її авторських творах трапляються стилізовані портрети загальновідомих персонажів, з-поміж яких «Дівчина з перловою сережкою» Яна Вермера, автопортрет Фріди Кало та інші відомі образи. Серед улюблених тем майстрині – по-статі святих, історичні будівлі, тварини. Практикує вона й виготовлення силуетних зображень із листя дерев.

Представляючи ретроспективу мистецтва вирізування в Литві, варто зауважити, що періоди розквіту й забуття цієї техніки в наших країнах мають схожі часові межі. Це пояснюється перебуванням обох держав в минулому столітті у складі СРСР³². Роки значного поширення паперових вирізок у Литві й Україні припадають на кінець XIX й перші десятиліття XX ст. У цей час литовські народні майстри виготовляли паперові оздобы для прикрашання домівок, переважно фіранки на вікна, серветки на полички меблів, зокрема буфетів. Вирізували також оформлення для абажурів, плафонів на керосинові лампи, рами для дзеркал, з різних модулів укладали декоративні композиції на зразок мотиву «вазона», «букета» для прикрашання стін тощо. До 1950-х років простежується тривалий період згасання, виразно помітний у Литві, Україні, а також усіх країнах Європи. На такий перебіг вплинули різні історичні події, насамперед наслідки Першої і Другої світових воєн, від яких постраждала і Європа, і багато держав на інших континентах. На наших землях ці обставини значно поглибили Голодомори 1920-х і 1930-х років. Відродженню витинанок із кінця 1950-х років сприяло піднесення економічного рівня громадян і, звісно, поява паперу в селах. З-поміж тих, хто доклав значних зусиль до відродження цього виду мистецтва в другій половині XX ст. в Литві, насамперед слід назвати подружжя Юлію Даніляускене (Julija Daniliauskienė, 1926–2009) та Антанаса Даліуляускаса (Antanas Daniliauskas, 1926–1983). Науковець за фахом (етнограф та історик), у минулому в'язень сталінських таборів, він здійснював велику експедиційну й дослідницьку роботу [5, с. 157]. Дружина за підтримки чоловіка почала вирізувати витинанки – «karpiniai»³³ й поширювала інформацію про цей вид творчості в школах, читала лекції, організовувала виставки тощо. Згодом до проведення таких заходів долучилася народна майстриня витинання Нійоле Юренене (Nijolė Jurėnienė).

Помітну роль у сфері відновлення популярності витинанок відіграв Феліксас Марцінкас (Feliksas Marcinkas, 1950–2010), активний організатор міжнародних виставок у Вільнюсі, перша з яких відбулася у 1989 році. До цієї масштабної події було видано каталог «Паперові вирізки світу 89» («Pasaulio popieriaus karpiniai'89»), куди ввійшли твори учасників заходу, серед яких були також українські майстри [21, р. 96–98]. Неабияке значення для поширення знань про традиції литовців у цій галузі

³² Союз Радянських Соціалістичних Республік.

³³ Karpiniai – лит. витинанки.

мистецтва мала монографія Ф. Марцінкаса «Мистецтво вирізування в Литві й світі» («Lietuvos ir pasaulio popieriaus karpinių menas») [17], у якій він представив творчість співвітчизників у контексті розвитку цього виду мистецтва в інших країнах усієї планети.

Порівнюючи художні особливості творів з паперу народних майстрів Литви й України, варто зазначити, що в традиційних українських і литовських витинанках помітна низка спільних ознак. Вони продиктовані передусім однаковими властивостями матеріалу, схожими технічними прийомами та інструментами. Неабияку роль відіграють подібні мотиви, орнаментальні композиції, що перейшли з інших видів народної творчості, а саме з вишивки, кераміки, ткацтва, дереворізьблення тощо.

Такі тенденції особливо виразно простежуються в розеткових і зіркоподібних виробках, створених народними майстрами наших країн. При цьому також слід нагадати про подібність таких оздоб із «листами любові», поширених у німецькомовних країнах. Помітну схожість спостерігаємо й у вирішенні мотивів «вазон», «дерево» та в низці композиційних схем, що виникають при складанні паперу для утворення витинанки із центральною, дзеркальною чи трансляційною симетріями. Багато подібного можна побачили в традиційному декорі для вікон – «фіранках» / «занавісках». До відмінностей, що відрізняють твори з Литви й України, належить розфарбовування білих ажурних фіранок, що характерно лише для українських мистецьких осередків, таких, зокрема, як згадане с. Петриківка, с. Родниківка (Черкаська обл.), с. Вікно (Тернопільська обл.). Аналогічні твори литовських майстрів завжди білосніжні.

Серед литовських майстрів, хто у своїх роботах продовжує давні традиції, інтерпретуючи їх в самобутній особистісній стилістиці, – Рамуте Крауялене (Ramutė Kraujalienė), Одета Туменаите-Браженене (Odeta Tumėnaitė-Bražėnienė), Лаймуте Бенешюнайте-Федосеева (Laimutė Benešiūnaitė-Fedosejeva), Рома Гудайтене (Roma Gudaitienė), Егле Віндашене (Egle Vindašienė), Ада Германавічене (Ada Germanavičienė), Ельвіта Шепутайте (Elvita Šeputaitė) та ін.

У роботах Одети Туменаите-Браженене [28, s. 6], досвідченого педагога, матері чотирьох дітей, лауреатки Золотої корони, завжди вдало поєднані давні й нові мотиви, як правило, у симетричних композиціях дзеркального, центрального чи трансляційного типу³⁴. Характерних акцентів її творам надають різноманітні силуетні зображення в національних строях, птахи, тварини чи архітектурні зображення, закомпоновані серед пишної рослинної орнаментики («Життя птахів і людей», 2014). Переважну більшість робіт О. Туменаите-Браженене представляє монохромними: чорна чи зелена витинанка на білому тлі, що надає творам урочистості («Ваза з літніми квітами», 2015). Водночас майстриня часто експериментує з паперами інших кольорів, наприклад із вохристого паперу вона вирізала витинанку «Свято» (2017).

У Ришарди Козубовської (Ryšarda Kozubovskaja) теж значний набуток творів, у яких домінують схеми й мотиви литовських народних традицій («Про що я думаю», 2020). Особливо довершена орнаментика в її білих паперових фіранках-занавісках, вирізаних для оздоблення вікон і полиць.

Досвідчена майстриня Раса Слесорюнене (Rasa Slesoriūnienė) в авторських витинанках часто використовує зображення ангелів, доповнюючи їх пишними рослин-

³⁴ У 2007 році за низку ліногравюр О. Туменаите-Браженене отримала звання кращого народного майстра Литви й нагороджена Золотою короною – найвищою нагородою литовських народних художників.

ними мотивами («Різдво», «Райське дерево», обидві – 2023 р.). У творах вона вміло представляє різні події і настрої в житті литовців («Віра», 2018; «Роса», 2019; «Свято життя», 2019). Часто Р. Слесорюнене вирізує витинанки з листя дерев.

Витинанки майстра Клайдаса Навіцкаса (Klaidas Navickas) демонструють вдале поєднання литовських традицій із прийомами виготовлення паперових зображень Німеччини, Швейцарії з домінуванням сюжетної тематики, представленої за локальними схемами з кількома оповідними горизонтальними рівнями [20, р. 6]. Подібний художній прийом помічаємо в його роботі «Родинне дерево» (2024) та ін.

Виразні новації демонструють твори Ювенти Моденене (Juventa Mudėnienė). Зокрема, авторка створила самобутні ілюстрації до альбому «Чи запам'ятаєш мене, Вільнюсе?» [19, р. 5–60], для якого вона вирізала витинанки силуетного характеру з чорного паперу, не наклеюючи їх у подальшому на тло, а лише демонструючи переплетеними між сторінками книги. Ритміка чергування білих сторінок з кольоровими фото сучасних краєвидів дає можливість при гортанні сторінок книги швидко змінювати тло витинанки, перекладаючи витинанку з білої сторінки на барвисту, що миттєво переінакшує тло та відповідно контекст одного й того самого художнього образу. Цей прийом ніби переносить читача із часів чорно-білих світлин до яскравої сучасності з кольоровими ілюстраціями, демонструючи одне зображення відразу в двох часових вимірах.

Самобутні креативні прийоми характерні також для творчості Гіти Юшкенене (Gita Juškėnienė), яка паперові вирізки силуетного характеру демонструє на лляній тканині, використовуючи гру світлотіней відмінних фактур двох різних матеріалів («Птахи серед квітів», 2018).

Невеликі вітальні листівки виготовляють усі литовські майстри, для чого вони використовують переважно кольоровий картон різного забарвлення (зелений, червоний, синій), наклеюючи на нього відповідні білі чи барвисті вирізки. Цей тип паперових виробів литовські майстри постійно вдосконалюють, і кожен із них досяг у ньому неабияких успіхів.

Різні види творчості поєднує діяльність майстрині Вірджинії Юревічене (Virginija Jurevičienė). Крім вирізування авторських витинанок з ніжною орнаментикою квіткових складових, вона уважно опікується проведенням Литовських міжнародних пленерів у рідному м. Купишкісі (Kupiškis). На такі зустрічі майстрів, крім вітчизняних учасників, організатори запрошують мистців із країн Європи, зокрема Польщі й України. У 2024 році українську витинанку в Литві представляли Юлія Датченко, Любов Датченко, Марія Янкова, Богдан Янковий, Зінаїда Косицька. Крім майстер-класів, вони брали участь у спільній виставці творів, що стала основою для видання Каталогу [12, s. 20–21, 26–29, 40–41]. Це ще один альбом, у якому витинанки українських майстрів представлені разом із роботами майстрів сусідніх країн Європи.

Зосередивши увагу на головних етапах розвитку паперових оздоб в Україні, маємо зауважити, що хатні оздоби на теренах наших земель були поширені ще з першої третини ХІХ ст. Хоча приклади вирізування з паперу в Україні відомі вже з ХVІІ–ХVІІІ ст., коли писарі в канцеляріях, наслідуючи тогочасну європейську практику, декорували прорізами поля кустодій – паперових підкладок під відтиски печатей, що мали охороняти відтиснуті зображення від пошкоджень. Вирізані кустодії з паперу в Україні створювали різними: від найпростішого клаптика ромбічної форми до вітіюватих складних ажурних композицій на зразок пишного вазона. Усе значною мірою залежало від вправності канцеляриста. Подібні орієнтовні часові межі

поширення кустодій простежуються і в сусідніх країнах, зокрема в Польщі, де їх вправно вирізували в XVII–XVIII ст. [26], а згадки про витинанки в сільських оселях, як і в Україні, тут з'являються з другої половини – кінця XIX ст. У ті роки в Польщі й Україні це був допоміжний вид народного мистецтва для оформлення сільського інтер'єру. Хвиля значного поширення витинанок на теренах наших земель особливо виразно помітна в останній чверті XIX ст. Найчастіше народні майстри в той час оздобу виготовляли для власних потреб перед Різдом Христовим і Великоднем, щоб прикрасити оселю і створити піднесений святковий настрій доступними та ефектними засобами, особливо в тих хатах, де підросли дівчата.

Про такі традиції свідчать публікації вітчизняних етнографів та анонси про виставки паперових оздоб на Крайових виставках, що проходили в Тернополі (1887)³⁵, Львові (1894), а також під час інших заходів («Перша Хліборобська виставка» у Стрию, 1909). Варто зазначити, що всі зразки музейних колекцій кінця XIX – початку XX ст. виготовлені з якісного, переважно глянцевого паперу яскравих кольорів. Серед них – композиції на зразок хреста, восьмиконечної зірки, квітів, букетів, дерева життя, укладені за схемою сітки чи шахівки тощо.

Про самобутні вирізани «узори», представлені на виставці у Львові (1894), згадує Іван Франко в газеті «Kurjer Lwowski» [14, s. 2]. Згодом завітчані паперовими квітами українські хати в селах Катеринославщини описує Василь Бабенко³⁶: «...впадає в око “покуть”. Уся завішена іконами, рушниками, штучними квітами із паперу чи соломи» [1, с. 26, 63]³⁷. Про оселю у Львівській області, прикрашену подібними виробами, повідомляє Володимир Січинський: «Правий кут великої хати (рахуючи від входу) і лівий кут малої – мають образи й різні кольорові картини, прикрашені паперовими штучними квітами власного виробу в стилі народного орнаменту» [7, с. 17]. Ще студентом помітну увагу хатнім паперовим оздобам приділяв Кость Шероцький – у перші роки XX ст. він збирав витинанки, виготовлені народними майстрами в подільських селах. Мистецтвознавчий аналіз цього явища і фото паперових творів науковець пізніше опублікував у монографії в 1914 році [11, с. 119, 123, 124, 130]. Особливо помітний вклад у вивчення витинанок вніс Володимир Гагенмейстер, підготувавши в 1930 році перший ілюстрований альбом, присвячений паперовим оздобам Поділля [2, с. 3–7, 16 кол. табл.]. Трагедія в тому, що науковця було розстріляно в 1938 році в Києві. Після цього зацікавленість вітчизняних дослідників до витинанок згасає до 1960-х років.

Тим часом серед населення оздобу з паперу не втрачали поширення. Саме в 1920-х роках, після Першої Світової та громадянської воєн, розвиток мистецтва вирізування в Україні серед зuboжілого населення триває, позаяк ця техніка не потребує значних вкладень і передбачає використання найпростіших інструментів (ножиці, ножі). Шкода, що помітне скорочення в той час виробництва вітчизняного паперу

³⁵ Колекція витинанок, представлена на Крайовій виставці в м. Тернополі в 1887 році, зібрана місцевим парохом, священником Софроном Левицьким, оформлена в окремії папці. (МЕХП ІН НАНУ, інв. № ЕП 40809. «взоры внутреннего украшения стѣн въ хатахъ народа руского в Галичинѣ. Зобравъ в селѣ Стриганцѣ и Долге повѣта Товмацкого с. Софрон Левицкій. modèles des ornements et décorations interieures des cabanes rustiques du peuple russe en calicie. Arrancés et Ramassés dans les villages Stryhance et Dolhe du district de Tlumacz par l'abbé, sofron lewicki»).

³⁶ Нині Дніпропетровська область.

³⁷ Пер. з рос. авторки.

призвело до використання найдешевших його видів, іноді навіть обгорткового, нерідко бланків чи обкладинок зі шкільних зошитів.

Після Другої світової війни для вирізування навіть найпростіших оздоб в українських селян часто не знаходилося клаптика паперу. У перші повоєнні десятиліття, у середині ХХ ст., з налагодженням економічного й суспільного життя мистецтво вирізування паперових оздоб народні майстри продовжили, використовуючи газети, які часто фарбували природними доступними барвниками – буряковим, бузиновим та вишневим соками, кольоровими глинами тощо. У ці повоєнні роки часто фото оформляли рукотворними картонними рамками, наклеюючи на них різні вирізані паперові мотиви (ромби, на зразок гілук, листя тощо). У той час декор із паперу активно використовували для імітації полотняних виробів, яких після війни помітно не вистачало. Це насамперед усім відомі серветки на полицях, у буфетах, шафах, на етажерах.

Починаючи з кінця 1960-х років, мистецтво витинанки в Україні помітно відроджується. До кінця ХХ ст., завдячуючи колекційній і виставковій діяльності харківського науковця-ливарника Олексія Петриченка і творчим пошукам талановитих народних майстрів, передусім педагога Олександра Салюка³⁸, а також вчительки Марії Руденко³⁹, поширення мистецтва витинанки набуває нового піднесення. Особливе значення мала творчість професійних художників: Михайла Біласа (м. Трускавець), Леоніли Стебловської (м. Київ) та інших творчих особистостей.

Саме з кінця 1960-х років у тому-таки с. Петриківка народна майстриня декоративного розпису Ганна Гречанова остаточно віддає перевагу паперовим виробам, а в її набутку починають домінувати тематичні роботи, зокрема вже згадані вище витинанки із сюжетом «весілля». Майстриня також любила ілюструвати літературні твори, серед них поему «Катерина» Тараса Шевченка, до якої вона створила цілу серію робіт. Після виставок творів Г. Гречанової українські майстри почали частіше укладати тематичні панно.

Так, із другої половини ХХ ст. в українських паперових оздобах, які до цього були переважно орнаментальними, починають домінувати витинанки із сюжетними зображеннями. Відродженню витинанок значною мірою сприяли публікації наукових і популярних статей, а особливо першої ґрунтовної монографії М. Станкевича «Українські витинанки» [8, с. 1–124]. У дослідженні автор розглянув витонченості українського паперового декору, його виразну самобутність і художню цінність, визначив типологію витинанок, проаналізував твори майстрів різних областей України, зупинився на локальних відмінностях і спільних рисах різних типів оздоб із паперу.

З-поміж професійних художників, чия творчість залишила особливий яскравий слід і мала вплив на розвиток української витинанки уже не як частини декоративного, а як складової образотворчого мистецтва, необхідно назвати Людмилу Мазур (м. Хмельницький). Цю техніку вона перейняла від колеги Леоніли Стебловської; свої перші проби вона створила в традиціях подільських паперових народних оздоб, для яких характерною ознакою є дзеркальна симетрія. Із часом у витинанках художниці починають домінувати авторські мистецькі вирішення і вже в кінці ХХ ст. у них переважають десиметричні й асиметричні композиції, у яких вона максималь-

³⁸ Салюк Олександр (1922–2003) жив з родиною в с. Саїнка Вінницької обл.

³⁹ Руденко Марія (1915–2003) жила в с. Слобода-Яришівська Вінницької обл.

но спрощує форми, представляючи їх лаконічними, стилізуючи й навіть абстрагує загальні зображення та деталі. Виразним самобутнім доробком художника не лише збагатила можливості українських витинанок, а й докорінно змінила сутність художнього мислення та прийомів витинання.

Як бачимо, упродовж XX ст. в Україні цей вид народного мистецтва зазнав помітних змін та перетворився з допоміжного на самостійний вид творчості. Особливою подією, що принципово вирізняла мистецтво витинанки на тлі загальних змін культурного життя України, була зустріч майстрів на Першому Всеукраїнському святі «Українська витинанка» в м. Могилеві-Подільському в 1993 році⁴⁰. З 2002 року ці зустрічі проходять регулярно як трієнале, збираючи для творчого спілкування українських і зарубіжних майстрів. Активно опікується організацією таких фестивалів Оксана Городинська⁴¹, яка сама є провідною майстринею витинанки. Її стараннями за останні десятиліття м. Могилів-Подільський став відомим культурним центром, який заслужено називають «столицею української витинанки». У дні чергового фестивалю у 2021 році тут відкрили перший в Україні Музей витинанки, у якому представили твори майстрів різних країн світу.

Сучасні майстри, які працюють в техніці вирізування з паперу – Марина Ващенко (м. Київ), Юлія Дунаєва (м. Дніпро), Олеся Ішук (м. Луцьк), Дмитро Король (м. Кременчук), Вікторія Нестерова (м. Часів Яр Донецької обл.), Наталя Сташкевич (м. Полтава), Тетяна Ващенко (м. Полтава) та ін. – продовжують традиції українських народних майстрів з виготовлення хатніх паперових оздоб і водночас створюють авторські неповторні твори. У наші дні витинанки нерідко використовують також для ілюстрування книг, ефектних театральних декорацій, створення ексклюзивних екслібрисів, просторових інсталяцій чи імітацій вітражів, що збагачує культурні надбутки не лише України, а і Європи й усього світу.

Помітний внесок у розвиток цього мистецтва Миколи Теліженка (м. Черкаси), твори якого вплинули на зміну стилістики багатьох українських майстрів («Різдво», «Шана Кобзареві», обидві – 2009). Самобутніми художніми вирішеннями вирізняються яскраві роботи Ольги Шинкаренко, які майстриня виконує переважно в техніці вишивання («Про що замріялись волошки», 2016; «Букет мого дитинства», 2017).

Особливо значний доробок серед сучасних митців витинанки створила львів'янка Дарія Альошкіна. Скульптор за фахом⁴², художниця, серед плідного надбутку представила не одну серію новачійних за формою робіт. Водночас у її творах чітко простежуємо естетику саме українського народного мистецтва. Її авторські рукотворні паперові полотна прикрашають інтер'єри приватних помешкань і громадських приміщень, зокрема в Києві – Національну філармонію України, у Львові – вітрини Kredobank⁴³. Вона двічі творчо оформляла національний стенд Паризького книжкового салону Livre Paris у 2018 і 2019 роках, де ефектно представляла паперовий декор просто над головами учасників форуму. Першого разу це були величезні плоскі

⁴⁰ Авторка ідеї – Марія Гоцуляк. У 1993 році була директоркою Будинку народної творчості м. Могилева-Подільського; нині очолює Музей етнографії і народного мистецтва ім. М. Руденка в цьому місті.

⁴¹ Городинська Оксана – директорка Центру народної творчості м. Могилева-Подільського.

⁴² Альошкіна Дарія, 1982 р. н., закінчила Львівську національну академію мистецтв.

⁴³ Kredobank, Львів, вул. Галицька 4.

писанки з ажурною орнаментикою [9], другого – просторова композиція на зразок паперової ажурної призми.

Майстриня регулярно виставляє авторські твори в країнах Європи: Польщі, Німеччині, Франції, Швейцарії, а також у зовсім неблизькій до нас Південній Кореї. З перших днів повномасштабної війни у 2022 році Дарія Альошкіна використовує власну творчість як свідчення про Україну та виклики в її історії. У багатьох містах Європи й світу вона демонструє авторські твори, розповідаючи в такий спосіб про нашу культуру, нашу реальність і власну реакцію на війну. Серед її витинанок на цю тему – «Маріуполь», «Гостомель», «Буча», «Підтримка» (усі – 2022).

Художниця постійно бере активну участь у мистецьких проектах, організованих для збору коштів на ЗСУ, закупівлі нашим захисникам автівок, тепловізорів та інших надважливих речей для воїнів. Це численні виставки й майстер-класи в українських містах, а також у Польщі – у Кракові й Варшаві (2022, 2023, 2024), Любліні (2023, 2024), Гданську (2024), в Австрії (Відень, 2024), Чехії (Брно, 2022), Іспанії (Марбелья, 2022), Республіці Корея (Сеул, 2022), Ірландії (Дублін, 2023), Франції (Париж, 2023), Італії (Венеція, 2023), Швейцарії (Берн, 2022–2023, Цюрих, 2023) та ін.

З-поміж митців, хто в Україні від початку ХХІ ст. активно практикує вирізування єврейських традиційних паперових оздоб, – художник Пінхас (Павло) Фішель (Київ). Майстер створює різні характерні для єврейської культури твори з паперу: мізрахи⁴⁴, ктуби (шлюбні договори)⁴⁵ тощо. У композиційних схемах він використовує поширену біблійну символіку: тварин, птахів, рослинні мотиви, кожен з яких має власне потрактування.

Завершуючи огляд розвитку українських витинанок від ХІХ ст. до наших днів, зазначимо, що з кінця ХІХ до першої третини ХХ ст. пишність, ефектність та розміщення тогочасного вітчизняного хатнього паперового декору має певну схожість з оздобами і схемами їх розміщення в селянському житлі Польщі та Литви. Зокрема, польські та українські майстри подібно декорували розетковими витинанками сволок, стіни, стелю, укладаючи горизонтальні композиції, продиктовані схожими конструктивними лініями будівель. Знаходимо також подібність прийомів техніки виконання окремих осередків, серед яких найбільш відомі польський Лович та українська Петриківка. Тогочасні українські паперові оздоби мають багато спільного також з литовськими прикрасами, виготовленими для оформлення вікон, полицок, дзеркал. Багато спільних мотивів у паперових творах України й Швейцарії, насамперед у витинанках розеткового типу.

З другої половини ХХ ст. й до сьогодні в Україні тематичні витинанки помітно домінують над орнаментальними. Від початку ХХІ ст. вони вже поцінуються як самостійні художні твори на зразок станкових і представляють окремий вид образотворчого мистецтва. Насамкінець з великою повагою до творчості вітчизняних майстрів можемо підсумувати, що обдаровані особистості України в самобутніх творах, виконаних за поширеними місцевими зразками чи з використанням креативних авторських художніх прийомів, на високому рівні продовжують традиції української народної витинанки, виразно демонструючи збагачення культури не лише України, а й усього європейського художнього простору загалом.

⁴⁴ Мізрах – дослівно «схід». У синагогах і домівках мізрахи кріплять на східну стіну для акцентування напрямку в бік Єрусалима, куди потрібно звертати обличчя під час молитви.

⁴⁵ Ктубот, ктуба – шлюбний договір.

Джерела та література

1. Бабенко В. Этнографический очерк народного быта Екатеринославского края: издание Губернского земства к XIII Археологическому съезду. Екатеринослав : Типогр. губернского земства, 1905. 142 с.
2. Гагенмейстер В. Настінні паперові прикраси Кам'янецьчини. Кам'янець-Подільський : Видання Художньо-промислової профшколи, 1930. 7 с., 16 кол. табл.
3. Косицька З. Витинанки. *Історія декоративного мистецтва : в 5 т.* / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. Т. 4. С. 235–256.
4. Косицька З. Історія української витинанки. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2019. 316 с. : іл.
5. Косицька З. Стилистичні паралелі у творчості українських і литовських майстрів витинанки на сучасному етапі. *Сучасне українське декоративне мистецтво: збереження національної своєрідності в умовах глобалізації* [Колективна монографія] / НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2019. С. 146–167.
6. Левкович Н. Образ храму в єврейському декоративно-ужитковому мистецтві Галичини XVIII – першої третини XX ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2015. № 3. С. 15–23.
7. Січинський В. Українська хата в околицях Львова: реферат читаний на зібранню Українського наукового товариства в Празі / Українська архітектура. Обкладинка і кінцівка арт.-мал. Павла Ковжуна. Іл. і поч. літери автора. Львів, 1924. 22 с., 9 с. іл.
8. Станкевич М. Українські витинанки. Київ : Наукова думка, 1986. 124 с. : іл.
9. Україна бере участь у Паризькому книжковому салоні. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2660742-ukraina-bere-ucast-u-parizkomu-knizkovomu-saloni.html>.
10. Фінберг О. Рейзеле. Витинанка, розмальовка, антистрес. Київ : Дух і літера, 2020. 32 с. : іл.
11. Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. Т. 1. Художественное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. Киев : Тип. С. В. Кульженко, 1914. 141 с.
12. II-asis Tarptautinis karpytojų pleneras «ČIUTYTA RŪTALA» Skirta Dainų šventės 100-mečiui. [Katalog]. Kupiškio, 2024. 42 s. URL : <https://etnografijosmuziejus.lt/wp-content/uploads/2024/08/katalogas.pdf>.
13. Dickel-Jonasch K. Däumelinchen Märchen von H. Ch. Andersen. Scherenschnitte von Karin Dickel-Jonasch. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=mw8mhSwpX5o>.
14. Franko I. [Fr. I.] Dział etnograficzny na Wystawie. *Kurjer Lwowski*. Lwów, 1894. N 228. S. 1–3.
15. Gołąb M. Jewish paper-cut. Wycinanka żydowska. Kraków : Hagada, 2006. [37] s.
16. Grabowski J. Polska sztuka ludowa: Wycinanka ludowa. Warszawa : Wydawnictwo Sztuka, 1955. 132 s. il.
17. Marcinkas F. Lietuvos ir pasaulio popieriaus karpinių menas. Monografija. Vilnius : Tautodailė, 2010. 208 c. : il.
18. Metken S. Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute. München : Georg D. W. Callwey, 1978. 335 s.
19. Mudėnienė J. Ar prisiminsi mane. Vilniau? : albumas / Stiklo tiltai. Vilnius : Stiklo titlai, 2016. 68 p. : ilustr.
20. Navickas K. Klaido Navicko. Karpiniai. Utena : Utenos Indra, 2008. 156 p.
21. Pasaulio popieriaus karpiniai'89. Tarptautinė paroda. World's paper-cuts'89. International exhibition / Compiler Marcinkas F. Vilnius : Lietuvos kultūros fondas, 1989. 57 p. : ilustr.
22. Rubi Ch. Papierschnitt. Scherenschnitt. Schablonenschnitt. Ein Anleitungsbuch. Wabern : Bücher-Verlag, 1970. 179 s.
23. Rubi Ch. Scherenschnitte aus hundert Jahren: Johann Jakob Hauswirth, Louis Saugy und Christian Schwizgebel. Bern und Stuttgart : Verlag Hans Huber, 1959. 77 s.
24. Rubi Ch. Liebstes Herz, ich bitte dich!: Liebeszeichen und Verlobungsbräuche im Bernerland. [Wabern] : Büchler, 1969. 111 s.

25. Scherenschnitte – Kontur pur. Schweizerische Scherenschnitt-Ausstellung. Gäste aus der Internationalen Gegenwartskunst, eingeladen vom Museum Bellerive. Zürich : Museum Bellerive, 2010. 91 s.
26. Seweryn T. Polskie wycinanki papierowe XVII i XVIII wieku. *Polska Stuka Ludowa*. 1956. № 2. S. 67–105.
27. Śledziwski A. Wycinanka polska. Polish Paper Cut-outs. Polnische Scherenschnitte. Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 2008. 200 s.
28. Tuménaitė-Bražėnienė O. Mokomės karpyti. Utena : Utenos Indra, 2008. 200 p.
29. Wycinanki ludu polskiego. Łowickie i kurpiowskie. XIV tablic wielobarwnych według oryginałów ze zbiorów tow. Polskiej sztuki stosowanej. Tekst Seweryna Udzieli, Kustosza Muzeum Etnograficznego w Krakowie sekretarza Komisji Antropologicznej Polskiej Akademji umiejętności. Kraków : Wydawnictwo Miejskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie, [1937]. [5] s. XIV tabl.

References

1. BABENKO, Vasily. *Ethnographic Essay of the Folk Life of the Yekaterinoslav Region: Edition of the Governorate Zemstvo on the Occasion of the 13th Archaeological Congress*. Yekaterinoslav: Typography of the Governorate Zemstvo, 1905, 142 pp. [in Russian].
2. HAHENMEISTER, Volodymyr. *Wall Paper Decorations of Kamianets Region*. Kamianets-Podilskyi: Edition of the Art and Industrial Vocational School, 1930, 7 pp., 16 col. tabl. [in Ukrainian].
3. KOSYTSKA, Zinaida. Paper-Cutting Art Pieces. *History of Decorative Art: In Five Volumes*. National Academy of Sciences of Ukraine; M. Rylskyi IASFE. Vol. 4. Kyiv, 2011, pp. 235–256 [in Ukrainian].
4. KOSYTSKA, Zinaida. *History of Ukrainian Paper-Cutting Art Pieces*. Kyiv: IASFE Publishing House, 2019, 316 pp.: ill. [in Ukrainian].
5. KOSYTSKA, Zinaida. Stylistic Parallels in the Works of Ukrainian and Lithuanian Masters of Paper-Cutting Art Pieces at the Current Stage. *Modern Ukrainian Decorative Arts: Preservation of the National Originality in the Conditions of Globalization [A Collective Monograph]*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi IASFE. Kyiv: IASFE Publishing House, 2019, pp. 146 –167 [in Ukrainian].
6. LEVKOVYCH, Nataliia. The Image of the Temple in the Jewish Decorative and Applied Arts of Halychyna of the 18th – First Third of the 20th Century. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*. Kharkiv, 2015, no. 3, pp. 15–23 [in Ukrainian].
7. SICHYNSKYI, Volodymyr. *Ukrainian House in the Outskirts of Lviv: Abstract Read at the Meeting of the Ukrainian Scientific Society in Prague*. Ukrainian Architecture. Cover and endpaper by the artist Pavlo Kovzhun. Ills. and initial letters by the author. Lviv, 1924, 22 pp., 9 pp. ill. [in Ukrainian].
8. STANKEVYCH, Mykhailo. *Ukrainian Paper-Cutting Art Pieces*. Kyiv: Scientific Thought, 1986, 124 pp.: ill. [in Ukrainian].
9. ANON. *Ukraine is Taking Part in the Paris Book Salon* [online]. Available from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2660742-ukraina-bere-ucast-u-parizkomu-knizkovomu-saloni.html> [in Ukrainian].
10. FINBERH, Olena. *Reizele. Paper-Cutting Art Pieces, Coloring, Antistress*. Kyiv: Spirit and Letter, 2020, 32 pp.: ill. [in Ukrainian].
11. SHEROTSKY, Konstantin. *Essays on the History of Decorative Arts of Ukraine*. Vol. 1. Artistic Decoration of the Ukrainian House in the Past and Present. Kyiv: Typography of S. V. Kulzhenko, 1914, 141 pp. [in Russian].
12. II-asis Tarptautinis karpytojų pleneras „ČIUTYTA RŪTALA“ Skirta Dainų šventės 100-mečiui. [Katalog]. Kupiškio. [The Second International Plein Air of Carvers “Feeling of the Rūtala” Devoted

to the 100th Anniversary of the Song Festival [Catalogue]. Kupiškis], 2024, 42 pp. [online]. Available from: <https://etnografijosmuziejus.lt/wp-content/uploads/2024/08/katalogas.pdf> [in Lithuanian].

13. DICKEL-JONASCH, Karin. *Däumelinchen Märchen von H. Ch. Andersen. Cut by Karin Dickel-Jonasch [Thumbelina, a Fairy Tale by H. Ch. Andersen. Cut by Karin Dickel-Jonasch]* [online]. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=mw8mhSwpX5o> [in German].

14. FRANKO, Ivan. [Fr. I.] Dział etnograficzny na Wystawie [Ethnographic Department at the Exhibition]. *Kurjer Lwowski [Lviv Courier]*. Lwów [Lviv], 1894, no. 228, pp. 2 [in Polish].

15. GOŁĄB, Marta. *Jewish Paper-Cut. Wycinanka żydowska [Jewish Paper-Cutting Art Pieces]*. Kraków: Hagada, 2006, [37] pp. [in Polish, in English].

16. GRABOWSKI, Józef. *Polska sztuka ludowa: Wycinanka ludowa [Polish Folk Art: Folk Paper-Cutting Art Pieces]*. Warszawa [Warsaw]: Wydawnictwo Sztuka [Art Publishing House], 1955, 132 pp. ills. [in Polish].

17. MARCINKAS, Feliksas. *Lietuvos ir pasaulio popieriaus karpinių menas. Monografija [Lithuanian and World Paper-Cutting Art. A Monograph]*. Vilnius: Tautodailė [Folk Art], 2010, 208 pp.: ills. [in Lithuanian].

18. METKEN, Sigrid. *Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute [Cutting Paper. A History of Cutting in Europe from 1500 to the Present]*. München [Munich]: Georg D. W. Callwey, 1978, 335 pp. [in German].

19. MUDĖNIENĖ, Juventa. *Ar prisiminsi mane. Vilniau?: albumas / Stiklo tiltai [Will You Remember Me? Vilnius? An Album / Glass Bridges]*. Vilnius Stiklo tiltai [Glass Bridges], 2016, 68 pp.: ills. [in Lithuanian].

20. NAVICKAS, Klaido. *Klaido Navicko. Karpiniai [The Carpathians]*. Utena: Utenos Indra, 2008, 156 pp. [in Lithuanian].

21. MARCINKAS, Feliksas, compiler. *Pasaulio popieriaus karpiniai'89. Tarptautinė paroda. World's paper-cuts'89. International exhibition* Vilnius: Lietuvos kultūros fondas [Lithuanian Cultural Foundation], 1989, 57 pp.: ills. [in Lithuanian].

22. RUBI, Christian. *Papierschnitt. Scherenschnitt. Schablonenschnitt. Ein Anleitungsbuch [Paper-Cutting. Silhouette Cutting. Stencil Cutting. An Instruction Book]*. Wabern: Bücher-Verlag [Book Publisher], 1970, 179 pp. [in German].

23. RUBI, Christian. *Scherenschnitte aus hundert Jahren: Johann Jakob Hauswirth, Louis Saugy und Christian Schwizgebel [Paper-Cutting Art Pieces from One Hundred Years: Johann Jakob Hauswirth, Louis Saugy, and Christian Schwizgebel]*. Bern und Stuttgart: Verlag Hans Huber [Bern and Stuttgart: Publisher Hans Huber], 1959, 77 pp. [in German].

24. RUBI, Christian. *Liebstes Herz, ich bitte dich!: Liebeszeichen und Verlobungsbräuche im Bernerland [Dearest Heart, I Beg You!: Signs of Love and Engagement Customs in the Bernese Region]*. [Wabern]: Büchler, 1969, 111 pp. [in German].

25. ANON. *Scherenschnitte – Kontur pur. Schweizerische Scherenschnitt-Ausstellung. Gäste aus der Internationalen Gegenwartskunst, eingeladen vom Museum Bellerive [Paper-Cutting Art Pieces – Pure Contour. Swiss Paper-Cutting Exhibition. Guests from International Contemporary Art Scene, invited by the Museum Bellerive]*. Zurich: Museum Bellerive, 2010, 91 pp. [in German].

26. SEWERYN, Tadeusz. *Polskie wycinanki papierowe XVII i XVIII wieku [Polish Paper-Cutting Art Pieces of the 17th and 18th Centuries]*. *Polska Sztuka Ludowa [Polish Folk Art]*, 1956, no. 2, pp. 67–105 [in Polish].

27. ŚLEDZIEWSKI, Antoni. *Wycinanka Polska. Polish Paper Cut-Outs. Polnische Scherenschnitte*. Warszawa [Warsaw]: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza [People's Publishing Cooperative], 2008, 200 pp. [in Polish, in English, in German].

28. TUMĖNAITĖ-BRAŽĖNIENĖ, Odeta. *Mokomės karpyti [Learning to Cut]*. Utena: Utenos Indra, 2008, 200 pp. [in Lithuanian].

29. UDZIELA, Seweryn. *Wycinanki ludu polskiego. Łowickie i kurpiowskie [Paper-Cutting Art Pieces of the Polish People. Łowicz and Kurpie Regions]*. XIV tablic wielobarwnych według oryginałów ze zbiorów tow. Polskiej sztuki stosowanej. Tekst Seweryna Udzieli, Kustosza Muzeum



Іл. 1. Анна-Марія Схюрман. «Біле вирізування» (нім. Weißschnitt). Нідерланди. Середина XVII ст. Папір, вирізування. Опубліковано: Metken S. Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute. München : Georg D. W. Callwey, 1978. С. 29



Іл. 2. Йоганн Якоб Хаусвірт. Витинанка з квітами, деревами, тваринами, птахами (нім. Scherenschnitt) Швейцарія. (Кантон Во). 1854 р. Опубліковано: Metken S. Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute. München : Georg D. W. Callwey, 1978. С. 199



Іл. 3. Витинанка.
Околиці Варшави (Польща).
Перша половина ХХ ст.
Папір, вирізування.
Етнографічний музей
ім. Северина Удзелі в Кракові.
Світлину надано Музеєм



Іл. 4. Гражина Гладка. «Кодра» ловицька «Весілля». м. Лович (Польща). 2001 р.
Папір, вирізування. Музей народного мистецтва в Отрембусах (Польща).
Світлина З. Косицької



Іл. 5. Ганна Гречанова. Витинанка «Весілля». Селище Петриківка Дніпропетровської обл.
1981 р. Папір, вирізування. Дніпропетровський національний історичний музей
ім. Д. Яворницького. Світлину надано Музеєм



Іл. 6. «Лист любові» (нім. Liebesbrief). Швейцарія (Кантон Берн). 1820 р. Папір, вирізування, малювання, декоративний шрифт. Оpubліковано: Rubi Ch. Liebste Herz, ich bitte dich! Liebeszeichen und Verlobungsbräuche im Bernerland. [Wabern]: Bächler, 1969. S. 55



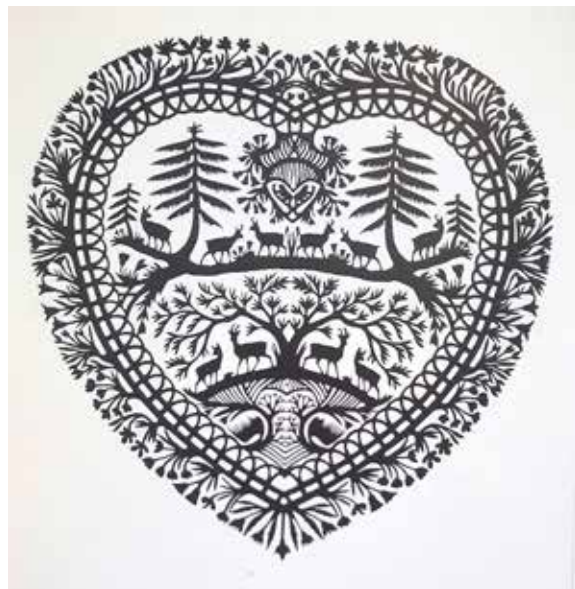
Іл. 7. Павло Фішель. Клуба. Шлюбний договір. м. Київ. 2009 р. Папір, вирізування. Приватна колекція. Світлина П. Фішеля



Іл. 8. Витинанки. Композиція під шпалери. с. Стриганці, с. Довге Івано-Франківської обл. 1887 р. Папір, вирізування. Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, колекція С. Левицького. Світлина З. Косицької



Іл. 9. Анна Вальчак. Витинанка «Страсті Христові. Христос у терновому вінці».
м. Лодзь (Польща). 2025 р.
Папір, вирізування. Приватна колекція.
Світлина З. Косицької



Іл. 10. Християн Швіцґебель. Витинанка з оленями й деревами (нім. Scherenschnitt).
Швейцарія (Кантон Во). Середина – друга половина XX ст. Опубліковано:
Rubi Ch. Papierschnitt. Scherenschnitt. Schablonenschnitt. Ein Anleitungsbuch.
Wabern : Bücher-Verlag, 1970. S. 96



Іл. 11. Одетта Туменайте-Браженене. Витинанка «Ваза з літніми квітами».
м. Утена (Литва). 2015 р.
Світлина О. Туменайте-Браженене



Іл. 12. Раса Слесорюнене. Витинанка «Свято життя». м. Утена (Литва). 2019 р. Папір, вирізування. Приватна колекція. Світлина Р. Слесорюнене

Etnograficznego w Krakowie sekretarza Komisji Antropologicznej Polskiej Akademji umiejętności [Fourteen Multi-Colored Plates Based on Originals from the Collections of the Polish Applied Arts Association. Text by Seweryn Udziela, Curator of the Ethnographic Museum in Krakow, Secretary of the Anthropological Commission of the Polish Academy of Arts]. Kraków: Wydawnictwo Miejskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie [Krakow: Publishing House of the Municipal Industrial Museum in Krakow], [1937], [5] pp., 14 tabl. [in Polish].

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 07.07.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

УДК 78.071.2(477+100):782.1(450)“190/191”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.144>

ЛАМОНОВА ОКСАНА

кандидатка мистецтвознавства, старша 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 senior 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>

Бібліографічний опис:

Ламонова, О. (2025) Крим у графіці Олени Михайлової-Родіної. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 144–159.

Lamonova, O. (2025) The Crimea in the Graphics of Olena Mykhailova-Rodina. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 144–159.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

КРИМ У ГРАФІЦІ ОЛЕНИ МИХАЙЛОВОЇ-РОДІНОЇ

Анотація / Abstract

Київська мисткиня Олена Михайлова-Родіна працює і як живописець, і як графік. Серед її живописних творів – «Новий світ» (1998), «Серпень» (2001), «Біля ріки Снов» (2003), «Сад уночі» (2006), «Сонячний день» (2008), «Літо – 2014» (2015) та ін. Як майстриня книги, художниця ілюструвала дитячу літературу (зокрема китайські, японські та бірманські народні казки), віддаючи перевагу комбінованим технікам мальованої графіки (туш у поєднанні з різними матеріалами – акварель, гуаш, фломастери тощо). Але працюючи над станковою графікою, Олена Михайлова-Родіна звернулася до технік високого друку, незважаючи на те, що протягом 1970–1980-х років їхня популярність з-поміж майстрів, особливо якщо порівняти з «тотальним захопленням ліноритом» у 1960-х роках, суттєво зменшилася, поступаючись офорту та його різновидам, а також літографії. Серія за мотивами «Слова о полку Ігоревім» («Слова про Ігорів похід», 1980–1986) виконана в техніці деревориту. Роботи, присвячені Криму, створено в техніці кольорового лінориту. Це аркуші «Гурзуф. Вечірній пляж», «Гурзуф. Вітер», «Гурзуф. Місячна дорога» (усі – 1987 р.) і серія «Південне місто. Євпаторія» (1992), яка складається з п'яти аркушів. Звернення до «другорядного» жанру пейзажу (а також до натюрморту та інтер'єру) є характерним явищем для вітчизняного мистецтва, зокрема графіки, періоду «тихого протесту» (1970–1980-і). Гурзуфські лінорити визначаються холодним («нічним») колористичним рішенням і неприхованою геометричністю в побудові

композиції, що надає їм певної умовності та подібності до творів абстрактного мистецтва. Це зближує їх з урбаністичними пейзажами відомого українського графіка-шістдесятника Олексія Фіщенко (1920–2010), створеними в цей самий період, такими як «Величний спокій. Київ зростає» (1986), «Звабливі абрис» (1988), «Злам вечірнього світла», «Синій промінь» (обидва – 1990) та ін. Євпаторійські лінорити відображають іншу тенденцію, також характерну для періоду «тихого протесту» – протиставлення понять «місто» і «дім», увага до образів домашнього життя, демонстративне тяжіння до камерного, інтимного, внутрішнього, прихованого. До пейзажу тут додаються виразні персонажі й навіть побутова сцена. Зовнішню простоту та ясність композиції доповнює вишукане колористичне рішення, особливо в аркушах «Південне місто. Євпаторія. II» і «Південне місто. Євпаторія. V». Водночас загальний настрій євпаторійської серії, відчуття загадковості, нереальності того, що відбувається, зближує її з кримськими творами Сергія Пустовіта (1945–1992), стиль яких сам художник визначав як «магічний реалізм». Отже, гурзуфські та євпаторійські лінорити Олени Михайлової-Родіної є характерними та виразними прикладами української графіки кінця ХХ ст., що яскраво відображають і певною мірою зберігають тенденції, типові для вітчизняного мистецтва періоду так званого тихого протесту.

Ключові слова: Олена Михайлова-Родіна, українська графіка 1980–1990-х років, станкова графіка, лінорит, Крим.

A Kyiv-based artist, Olena Mykhailova-Rodina, works both as a painter and as a graphic artist. Among her paintings are *The New World* (1998), *August* (2001), *By the River Snow* (2003), *Garden at Night* (2006), *Sunny Day* (2008), *Summer – 2014* (2015), and others. As a book illustrator, she created artworks for children's literature – in particular, Chinese, Japanese, and Burmese folk tales – favouring mixed-media techniques that combine ink with various materials such as watercolour, gouache, and felt-tip pens. While working on easel graphic art, Mykhailova-Rodina turned to relief printing techniques, despite their declining popularity among artists during the 1970s and 1980s, especially compared to the “total enthusiasm for linocut” characteristic of the 1960s, when etching and its variants, as well as lithography, came to dominate. Her series inspired by *The Tale of Ihor's Campaign* (1980–1986) was executed in woodcut. The works dedicated to Crimea were created in colour linocut: *Gurzuf. Evening Beach*, *Gurzuf. Wind*, *Gurzuf. Moon Road* (all from 1987), and the five-piece series *Southern City. Yevpatoria* (1992). The artist's engagement with the “secondary” genre of landscape (as well as with still life and interior) is characteristic of Ukrainian art – particularly graphic art – of the period of “quiet protest” (1970s–1980s). The Gurzuf linocuts are marked by a cold (“nocturnal”) colour palette and a pronounced geometric structure, which impart to them a degree of stylisation and affinity with abstract art. This brings them closer to the urban landscapes of the well-known Ukrainian graphic artist of the 1960s, Oleksii Fishchenko (1920–2010), such as *Majestic Calm. Kyiv is Growing* (1986), *Seductive Outlines* (1988), *The Break of Evening Light*, and *Blue Flame* (both 1990). The Yevpatorian linocuts reflect another tendency typical of the “quiet protest” period – the opposition between the notions of “city” and “home”, an attention to images of domestic life, and a deliberate focus on the chamber, intimate, and inward. Expressive figures and even elements of everyday scenes are introduced into the landscape. The outward simplicity and clarity of composition are complemented by a refined colour palette, especially in *Southern City. Yevpatoria II* and *Southern City. Yevpatoria V*. At the same time, the general mood of the Yevpatorian series – its sense of mystery and unreality – aligns it with the Crimean works of Serhii Pustovit (1945–1992), whose style the artist himself described as “magical realism”. Thus, the Gurzuf and Yevpatorian linocuts of Olena Mykhailova-Rodina stand as characteristic and expressive examples of Ukrainian graphic art of the late 20th century, vividly reflecting and, to some extent, preserving the tendencies typical of national art during the period of the so-called “quiet protest”.

Keywords: Olena Mykhailova-Rodina, Ukrainian graphic art of the 1980s and 1990s, easel graphics, linocut, Crimea.

Вступ. Постановка проблеми. Олена Михайлова-Родіна – київська мисткиня, чії роботи характеризує час свого створення не лише виразно й цікаво, але й з особливою, суто жіночою, психологічною тонкістю та елегантністю образного вирішення. Насамперед це стосується станкової графіки художниці, зокрема її кримських ліноритів, таких як «Гурзуф. Вечірній пляж», «Гурзуф. Вітер», «Гурзуф. Місячна дорога» (усі – 1987 р.) і серії з п'яти аркушів «Південне місто. Євпаторія» (1992). Однак досі творчість Олени Михайлової-Родіної не привертала уваги дослідників. **Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Фактично бібліографія художниці обмежується каталогом [1], статтю до якого написав син мисткині – художник Іван Михайлов. Авторці статті належать кілька публікацій про графіку Олени Михайлової-Родіної [3; 4]. **Мета статті.** Проаналізувати «кримські» твори Олени Михайлової-Родіної – лінорити «Гурзуф. Вечірній пляж», «Гурзуф. Вітер», «Гурзуф. Місячна дорога» (усі – 1987 р.) і серію з п'яти ліноритів «Південне місто. Євпаторія» (1992).

Виклад основного матеріалу. Олена Михайлова-Родіна¹ – київська мисткиня, живописиця² та графік. Переважна більшість її графічних творів – це ілюстрації до дитячих книжок, де художниця звертається до різних (зазвичай комбінованих) технік мальованої графіки – туш, перо; туш, перо, акварель; туш, еколіни³; гуаш; туш, перо, гуаш; туш, акварель; туш, фломастери; туш, перо, аніліни. «До кожної книги – індивідуальний і неповторний підхід, своя стилістика, своя техніка виконання» [1, с. 3]. Найчастіше Олена Михайлова-Родіна ілюструвала казки: авторські, народні, класичні, сучасні. Серед них – три великі цикли до видань «Веселки» великого формату: казки Китаю, Японії та Бірми. «Натхнення художниця черпає в образотворчому мистецтві тієї країни, казки якої ілюструє. У роботі над <...> “Японськими народними казками” художниця досліджує, переосмислює і майстерно інтерпретує багатовікову спадщину японської гравюри. Такий же підхід використовується в роботі над “Китайськими народними казками”, “Бірманськими народними казками” та ін.» [1, с. 3]. Найнесподіванішим, однак, є те, що можна визначити як природність екзотики. «Звичайно, для маленького (і не лише маленького) українського читача природа і побут далеких азійських країн – вражаюча “іншість”. Але самі герої казок сприймають оточуючий світ і свій спосіб життя в ньому абсолютно природно. І найскладнішим завданням для ілюстраторки було саме віднайти баланс між двома цими складовими» [4, с. 62].

¹ Народилася в Києві в 1955 р. Дочка відомого графіка Миколи Олексійовича Родіна (1919–2017). Навчалася в Республіканській художній середній школі ім. Т. Г. Шевченка та в Інституті живопису, скульптури, архітектури ім. І. Рєпіна (майстерня професора Г. Д. Єпіфанова) в Санкт-Петербурзі (рф). Від 1976 р. – учасниця виставок, зокрема в Україні, Італії, Туреччині, США та ін.; персональна виставка – у 1992 р. (Музей російського мистецтва, нині – Національний музей «Київська картинна галерея»). Від 1980 р. – у Києві. З 1987 р. – членкиня Національної спілки художників України. Роботи зберігаються в Національному музеї «Київська картинна галерея», приватних збірках України, Італії, Німеччини, США.

² Серед живописних робіт художниці – «Новий світ» (1998), «У човні», «Серпень» (обидва – 2001), «Біля ріки Снов» (2003), «Нічний пейзаж», «Літні сни», «Прогулянка в гондолі. Присвячується К. Корнійчук», «Сад уночі» (усі – 2006 р.), «Старий сад», «Шлях до Шамахи», «Баку» (усі – 2007 р.), «Старий кущ», «Сонячний день» (обидва – 2008 р.), «Благовіщення (Помаранчевий вагон)», «Літо – 2014» (обидві – 2015 р.). «Ці картини випромінюють тепле світло, водночас вони символічні й наповнені прихованим змістом» [1, с. 3].

³ Еколін (Ecoline) – рідка акварель, готова для використання.

Утім, станкова графіка Олени Михайлової-Родіної – друкована. Зазначимо, що, на відміну від переважної більшості вітчизняних митців 1970–1980-х років, які віддавали перевагу технікам глибокого (офорт та його різновиди) або, меншою мірою, плаского (літографія) друку, художниця зверталася виключно до друку високого. Наприклад, серія до «Слова о полку Ігоревім» («Слова про Ігорів похід»), над якою мисткиня працювала протягом кількох років (1980–1986), виконана в техніці деревориту. Для аркушів «Ярославна», «Ніч», «Плач», «Половці» тощо «характерні умовність, знаковість, узагальненість і виразність композиції» [1, с. 3]. Поряд з іншими графічними циклами до «Слова», виконаними вітчизняними майстрами протягом 1970–1980-х років, зокрема ліноритами Івана Селіванова (1972)⁴ і Василя Лопати (1982) та офортами Георгія Якутовича (1977), аркуші художниці виглядають оригінально та неповторно, пропонуючи, так би мовити, «жіночий» погляд на героїчну поему, одним із найвідоміших фрагментів якої не випадково є плач Ярославни.

Кольорові лінорити «Гурзуф. Вечірній пляж», «Гурзуф. Вітер», «Гурзуф. Місячна дорога» (усі – 1987 р.) і «Південне місто. Євпаторія. I», «Південне місто. Євпаторія. II», «Південне місто. Євпаторія. III», «Південне місто. Євпаторія. IV», «Південне місто. Євпаторія. V» (усі – 1992 р.) утворюють дві виразні «кримські» серії⁵. Вони стали помітним явищем не лише в різноманітній творчості Олени Михайлової-Родіної, але і в українській графіці кінця 1980-х – початку 1990-х років загалом. «Кримські» лінорити київської художниці яскраво, хоча й із певним запізненням, відображають також важливу тенденцію, характерну для вітчизняного мистецтва 1970–1980-х років – його дещо навіть демонстративне тяжіння до камерного, інтимного, внутрішнього, прихованого. Адже в цей час художники «дедалі менше уваги приділяють зовнішнім проявам життя народу, його зв'язку з землею і більше – психології людської особистості, її складному і суперечливому мікросвіту. <...> Дана тенденція набуває масового характеру, що стимулює розвиток інтелектуального начала в мистецтві» [6, с. 72]. Наступна тенденція, безумовно, пов'язана з попередньою: «Несподівано актуалізуються ті жанри, які до того мали стійке другорядне значення і які, по суті, не були здатні витримувати великих змістових навантажень. Це передусім краєвид і натюрморт. <...> Зосереджуючи увагу на інтимних процесах в людині, художники водночас метафоризують предметний світ, який інколи свідомо будується як певний “комплект метафор”» [6, с. 76–77]. «Зазвичай “кримські враження” передбачають певний “джентельменський набір”: блакитні чи зелені хвилі з мереживом біло-сніжної піни, напівпрозорий проти сонця стиглий виноград, келехи з вином шляхетних кольорів, історичні спогади, романтичні асоціації... Терпка елегантність графіки Олени Михайлової-Родіної – не про це: зовсім, дещо навіть демонстративно»

⁴ Детальніше: Ламонова О. Ілюстрації Івана Селіванова до «Слова про Ігорів похід» (1972). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 1. С. 24–30.

⁵ «Варто підкреслити ту особливу роль, яку відіграв Крим у суспільно-культурній ситуації “застійних десятиліть”. З ним асоціювався не тільки вакаційний “простір свободи” – відпочинок, літо, можливість вільного спілкування, – а й була пов'язана певна міфологія, де такі осередки минулої культури, як, наприклад, Коктебель з будинком-музеєм М. Волошина, ставали на той час своєрідними духовними центрами, що притягували до себе вільно мислячу творчу та наукову інтелігенцію з різних міст Радянського Союзу. Крим з його різноманітними пам'ятками архітектури та історично наповненими пейзажами, на яких залишили свій відбиток різні культури та народи, що населяли його протягом століть, виступав у творчій свідомості місцем збереження

[3, с. 56]⁶. Адже «на ліноритах київської художниці <...> Крим – несподіваний. Інший. Зовсім інший. Інакший» [3, с. 56].

Окремих власних назв серії не мають – умовно їх можна визначити як «гурзуфська» та «євпаторійська». Серії не продовжують одна одну, ніяк між собою не пов'язані, більше того – мають помітні стилістичні відмінності. «І все ж таки дві серії не просто доповнюють одна одну – вони утворюють *ряд*, нюансований у відтінках, але єдиний. І не лише тому, що йдеться про географічно недалеко одна від одної “точки на карті”» [3, с. 56].

Три лінорити «гурзуфської» серії – не триптих, хоча спроби визначити, який саме з них є «центральною частиною», а які – боковими «крилами», не позбавлені певної логіки. Адже композиції всіх трьох пейзажів постійно «перегукуються» одна з одною, «відгукуються» одна на одну, а іноді майже віддзеркалюються, утворюючи разом досить складну й дещо примхливу, але водночас майже музично злагоджену композиційну структуру.

Усі три «гурзуфські» пейзажі – нічні сцени. Саме про ніч – не вечір – свідчить передусім їхня повна безлюдність. Звичайно, доказів присутності «курортників» нібито й безліч – солярії та шезлонг на пляжі, лави й огорожа набережної, нарешті, будинки зі сходами, дверями та вікнами, причому у вікнах є смугасті завіси та, безсумнівно, світло! І все ж таки серед усіх цих «доказів існування» – жодної постаті, навіть жодної тіні! Кримські враження стають схожими на моторошнуватий, але заворожуючий сон.

Умовність «гурзуфських» ліноритів посилює й несподівана, «нереальна» кольорова гама. Звичайно, ідеться знов-таки про нічне (тобто електричне або місячне) освітлення, яке змінює чи навіть нейтралізує звичайні та знайомі «денні» кольори. Але «внутрішньо погодитися» із цим можна тільки щодо лінориту «Гурзуф. Вечірній пляж», де між сліпучо-білими освітленими фрагментами соляріїв і покинутого шезлонгу та глибокою темрявою води вміщується цілком переконлива палітра бузкових, сіро-блакитних і насичено-синіх відтінків. Кольорове вирішення двох інших «гурзуфських» аркушів побудовано дещо інакше. Сіро-бузкова, з різкими акцентами темно-синього, майже чорного, та холодного блідо-лимонного гама «Вітру» та майже контрастне зіставлення великих площин лілового, холодно-жовтого, сіро-блакитного та оливкового в «Місячній дорозі» надають пейзажам навіть не штучності, а майже нереальності. Але водночас курортні краєвиди набувають значущості та урочистості, якщо не магічності: адже тут відбувається дещо важливе, для чого не потрібні свідки.

Несподіваним є і підкреслено «геометричне» вирішення «гурзуфських» аркушів – простір, здавалося б, гір і хвиль виявляється в Олени Михайлової-Родіної майже кресленням, де панують монументальні вертикалі, горизонталі та діагоналі. Навіть місячна дорога тут – грандіозний паралелограм. І лише вітер, ледь помітний завдяки стрічці на опорі солярію («Вечірній пляж») або дещо сильніший, здатний надати смугастим завісам подібності до вітрил («Вітер»), привносить у композицію

“дорадянського” культурного досвіду, тої історичності, що окреслила одну з показових тенденцій в мистецтві 1970–1908-х років» [5, с. 267–268].

⁶ Утім, «якщо придивитися, виникнуть навіть “традиційні” <...> кримські прикмети – чайки, кипариси, місяць, навіть пляж – правда, пляж вечірній і порожній, з останнім самотнім шезлонгом, моторошнуватими велетенськими конструкціями соляріїв і темною безоднею (порожнечею?) між берегом і небом (нескінченністю?)» [3, с. 57].

динаміку – відчуття певного руху. Водночас у «Місячній дорозі» панує повне «безвітря» й, відповідно, повна статика.

Щодо «паралелей», то в українській графіці 1980-х років стилістично найближчими до «гурзуфської» серії Олени Михайлової-Родіної є київські пейзажі Олексія Фіщенка (1920–2010)⁷. Дещо парадоксальне визначення «монументальна лірика», яке отримали роботи відомого «шістдесятника» від мистецтвознавця Г. Островського, цілком можливо застосувати й щодо цих творів мисткині. «Загадкові і безлюдні пейзажі в серіях кольорових ліногравюр набувають символічного характеру. <...> Але при всій суворості і лаконічності зображення, гравюри наповнені повітрям та неповторною ліричною атмосферою міста біля моря» [1, с. 3].

«Євпаторійська» серія, яка виникла на п'ять років пізніше, нібито й продовжує «кримську» тему, але побудована дещо інакше, й акцентування в назвах окремих аркушів місця дії саме як «південного», а не, наприклад, «приморського», міста, звичайно ж, не є випадковим. Гурзуф у графіці Олени Михайлової-Родіної – це насамперед курорт: пляж, набережна, вечірні прогулянки тощо. Море в її Євпаторії ще треба розглядіти. Насправді воно присутнє в трьох аркушах із п'яти (I, II і III): важка маса темної, майже чорної, води під низькою лінією горизонту. Але євпаторійці (з її серії) до моря якось звикли, ось і художниця не повертає до нього надмірної уваги.

Поява «євпаторійців» – деталь виразна й характерна. Адже в Гурзуфі, за всієї його «курортності», художниця перебувала сам на сам зі Всесвітом та Вічністю, і нікого, здатного завадити цьому спілкуванню, її лінорити не зафіксували. А ось Євпаторія – місце залюднене.

Зазначимо, що маленькі людські постаті з'являються і в окремих пейзажах Олексія Фіщенка кінця 1970-х – початку 1980-х років⁸. Але якщо в його «Вулиці Боткіна» (1982) чи «Вулиця Довнар-Запольського взимку» (1979) ці доповнення є виключно стафажними, три «євпаторійці» чи точніше – «євпаторійки» Олени Михайлової-Родіної, незважаючи на свої невеликі (порівняно із загальною композицією твору) розміри, – образи, не позбавлені навіть певної «характерності»: солідна, середніх років

⁷ У 1970–1980-х рр. Олексій Фіщенко «залишився байдужим до офорту <...> і зберіг вірність кольоровій ліногравюрі. Більше того, він продовжував створювати у цій техніці пейзажі, але вже не карпатські, а міські – київські, сюжети й мотиви яких є, мабуть, унікальними в українському мистецтві в силу своєї підкресленої “урбаністичності”. <...> Головними героями нових творів стають все ж таки сучасні споруди. Одночасно художник навіть не знімає, а просто не ставить взагалі питання про красу чи потворність горезвісних багатоповерхівок – для нього це виключно об'єкти суворо геометричної форми, безсумнівно, виразні, а головне, здатні утворювати цікаві ефекти: колористичні, світло-тіньові, просторові, композиційні. <...> Серед ліноритів 70–80-х рр. чимало таких, де немає нічого, крім архітектурної геометрії, і «чистота експерименту» стає абсолютною. До речі, назви цих творів не містять в собі ніякого негативу (“Величний спокій. Київ зростає” (1986), “Звабливі абрисы” (1988), “Синій промінь” (на виставці “Київ. Ритми” у Національному музеї “Київська картинна галерея” (червень 2025 р.) ця робота експонувалася під назвою «Синій промінь»), «Злам вечірнього світла» (обидві – 1990 р.)). Звернемо увагу також на те, що “урбаністичні” пейзажі виникають в творчості Олексія Фіщенка майже паралельно із численними живописними абстракціями <...> – і, безсумнівно, мають з ними тісні внутрішні зв'язки, вирішуючи близькі колористичні та композиційні завдання» [2, с. 76].

⁸ «Іноді художник доповнює ці “конструкції” маленькими людськими постатями <...>, деревами (“Обрисы буття” (1982), “Місто зростає” (1985), “Червоні дерева” (1986)), навіть напівказковими птахами (“Новий будинок. Оболонь” (1979))» [2, с. 76].

господиня, що розвішує білизну («Південне місто. Євпаторія. I»); тоненька мрійлива дівчина, схожа на героїнь Олександра Гріна, мешканка дивного старого будинку («Південне місто. Євпаторія. II»); білява дівчинка з вірним собакою, які трохи задумливо проводжають черговий довгий день нескінченних літніх канікул («Південне місто. Євпаторія. IV»). Навряд чи можна стверджувати, що три героїні різного віку дуже обережно, натяком, але все ж таки продовжують давню мистецьку традицію роздумів (зокрема й образотворчих) над періодами людського життя (дитинство – юність – зрілість – старість), які невпинно та, як може здатися, занадто швидко змінюють один одного, але зовсім відкидати таку можливість, здається, також не варто. Так чи інакше, найстарша з героїнь художниці перебуває лише в порі зрілості, можна сказати – у розквіті літ!

У лінориті «Південне місто. Євпаторія. III» людей немає – лише три чайки, хоча водночас є знов-таки білизна, розвішана на колоритному «східному» балкончику одного з двох зображених будинків. Отже, повністю «безлюдним» є тільки один аркуш («Південне місто. Євпаторія. IV»), але це цілком природно, адже він відтворює глибоку ніч – хоча й при надзвичайно яскравому та майже повному місяці. Настроєм напружено-нерухомої та водночас медитативно-спокійної тиші цей твір нагадує лінорит «Гурзуф. Місячна дорога» з попередньої серії.

З появою лаконічно, але виразно «конкретизованих» мешканців пов'язані також зміни, яких у «євпаторійській» серії набуває архітектура. Адже архітектура Гурзуфа трактувалася у відповідній серії надзвичайно умовно, майже абстрактно. У лінориті «Гурзуф. Місячна дорога» стіна – це фактично просто блідо-блакитна кольорова пляма, яка має врівноважити композицію твору. В аркуші «Гурзуф. Вітер» будівля (імовірно, Будинок відпочинку художників) трактована з більшими подробицями – виникають її вікна, сходи, балюстрада, але їхня виразність полягає саме в умовності, можна навіть сказати – невовимості для сприйняття. Будинки Євпаторії зображено зовсім інакше. Їхні деталі відтворено ретельно й захоплено, і вимагають такого ж ретельного та захопленого споглядання. В аркушах «Південне місто. Євпаторія. II», «Південне місто. Євпаторія. III», «Південне місто. Євпаторія. V» саме архітектура є центральним образом твору, основою його мелодії, його настрою.

За спостереженням Р. Яціва, у вітчизняній графіці, починаючи від 1970-х років, «поступово уявлення про “місто” і про “дім” починають різнитися. Місто – це стрімка нерідко стихія, що пригнічує людину, дім – все більш і більш індивідуальне людське середовище, що залишає людину наодинці з собою і зі всім безпосередньо йому близьким. Образи домашнього життя <...> тепер починають інтенсивно відроджуватися» [6, с. 72]. Але в серії «Південне місто. Євпаторія» місто – це і є сукупність не просто будинків, а саме *домів*: досить давно (іноді, вочевидь, дуже давно) побудованих, так само давно обжитих, водночас загадкових і затишних, а головне – щиро улюблених: як своїми мешканцями, так і тими, хто відвідав Євпаторію та просто фланує її приморськими вуличками. Отже, «архітектура» та «будинки» стосовно ліноритів Олени Михайлово-Родіної – фактично синоніми.

Саме через архітектуру розкривається в «євпаторійській» серії також історія міста. Відбувається це ненав'язливо, можна навіть сказати, приховано, але водночас дуже поетично. Фактично категорія Пам'яті трактується художницею так: враження – натяк – спогад (до того ж зазвичай не конкретний, а навпаки – досить суб'єктивний). Ми не знаємо, які саме історичні події, мелодії або літературні твори пригадала Олена Михайлова-Родіна, крокуючи вуличками Євпаторії і по-

тім, створюючи свої лінорити. Але чарівність і певною мірою таємниця її графіки полягає саме в тому, що глядач отримує можливість побудувати свої «асоціативні ланцюжки» та відчуті від цього не меншу естетичну насолоду. Щоправда, про античну Керкінітиду⁹ в «Північному місті» нагадують хіба що море, небо, світло, місяць, хмари, сосни та чайки (без сумніву, *такі самі*, як і 2500 років тому!). А ось кримськотатарський Кезлев (тур. Гьозлеве) відчувається безумовно! Щоправда, в аркуші «Південне місто. Євпаторія. I» характерні низенькі будиночки, щільно наліплені один на одного, та виразна за силуетом, схожа на маленьку башточку, піч літньої кухні, сприймаються переважно як колоритні, майже «етнографічні» деталі декорації до буденної сценки в затінку грандіозних прадавніх дерев. «Східний мотив» виникає також у лінориті «Південне місто. Євпаторія. III», але тут «татарський» балкончик із характерною маленькою банею на розі будинку є радше еклектичною стилізацією. А ось у творі «Південне місто. Євпаторія. IV» відчуття «східної казки», що розпочнеться буквально за напіввідчиненими дверима до двору низенького будиночку із крихтливими віконцями та драбиною на плаский дах, стає природним продовженням мрій дівчинки – і розпеченого, але вже передвечірнього неба.

Архітектура аркушів «Південне місто. Євпаторія. II», «Південне місто. Євпаторія. III» і «Південне місто. Євпаторія. V» нагадує про іншу епоху й відповідно викликає інший ланцюжок асоціацій. За реальною, «суворо історичною» хронологією, ідеться, імовірно, про будівлі кінця XIX – початку XX ст., невеликі приватні маєтки або навіть дачі, у яких дещо еклектично, але симпатично переплутані деталі та риси попередніх архітектурних стилів (зокрема бароко та класицизму), так званого «історизму», а іноді простежуються і впливи новітнього (на той час) модерну. Однак у ліноритах Олени Михайлової-Родіної ці, якщо вже зовсім чесно, курйозні споруди, освітлені кримським сонцем та обжиті приморськими птахами й навіть рослинами (на фронтоні будинку в «Південному місті. Євпаторії. III» вирости буквально вже цілі кущі!), не кажучи вже безпосередньо про мешканців, набувають краси й загадковості – навіть не казкової, а радше фентезійної, яка нагадує про гринівські Лісс, Зурбаган і Гель-Гью. Не випадково ж із трьох євпаторійок, яких зобразила художниця, дві – дівчинка та дівчина – відтворені замріяними!

Якщо порівняти з «гурзуфською» серією, аркуші якої відрізнялися складною, водночас неспокійною, «несталою» та математично точно врівноваженою композицією, побудованою переважно на поєднанні діагональних ліній, то «євпаторійські» лінорити створюють враження набагато «стабільніших» «систем». Масивний об'єм будинку в лінориті «Північне місто. Євпаторія. II», а тим більше садиба в лінориті «Північне місто. Євпаторія. IV», відносно невисокі споруди якої «розповзлися» на досить солідній ділянці, – образне втілення надійності та усталеності. Дещо «динамічніше» побудовано аркуш «Південне місто. Євпаторія. V», де зорозово панує високий, косо «зрізаний» дім, по формі фактично прямокутний трикутник, гіпотенуза якого зорозово «прямує» в нескінченність, до недосяжної маленької білої плями майже повного місяця. Стрімкому розгону лінії даху «акомпанує» до того ж група з трьох невисоких «стовбурів», які фактично повторюють абрис будинку. Але водночас «трикутник» отримує надзвичайно масивну композиційну «основу» – огорожу

⁹ В античних джерелах сучасна Євпаторія згадується вперше в 497 р. до н. е. під назвою Керкінітида.

з каменів різного розміру та форми, а його «акомпанемент» «впирається» у власну тінь на тій самій огорожі – і припиняє будь-який рух.

Композиції ліноритів «Південне місто. Євпаторія. I», «Південне місто. Євпаторія. III» побудовані інакше й примхливіше. У першому аркуші серії також нібито існує масивна «основа» – берег, скупчення будинків, але насправді вона виявляється «несталою», більше того – такою, що сповзає, зісковзує в темну безодню моря. «Зсув» зорovo посилюють два соснові стовбури, один із яких є просто величезним. Але стовбур третьої сосни, ще більший та ще монументальніший, розташований фактично в середині аркуша й надійно «укорінений» у ґрунті, «тримає» всю композицію: не випадково ж маленька постать господині з білизною опиняється саме під його «захистом» («немов за камінною стіною»). До того ж стовбури, які нахилилися, міцно утримуються краєм аркуша, а отже, вони «ніколи не впадуть».

В аркуші «Південне місто. Євпаторія. III» також присутня сосна, що нахилилася, утворюючи діагональ, але загальну композицію твору визначає не вона, а два об'єми будинків – високого вертикального та довгого горизонтального. Права (горизонтальна) будівля, із високим псевдобароковим фронтоном та численними декоративними деталями на стінах, є не просто досить масивною, але й дуже усталеною. Лівий будинок сильно зрізано краєм аркуша: фактично ми бачимо лише його кут із балкончиком у «східному стилі», дещо важкуватим для нижнього (не обов'язково першого) поверху. Але фактично край аркуша – і не лише вертикальний лівий, але й горизонтальний нижній – міцно «утримують» і цю споруду. У результаті «западина» моря лише розділяє, але не «розриває» частини композиції, більше того – його темна поверхня утворює своєрідний «місток» між двома складовими композиції, які опиняються немов на двох різних «берегах».

Якщо три лінорити «гурзуфської» серії відрізняються досить близькою, «нічною», колористичною гамою, то «євпаторійські» аркуші, за одним винятком («Північне місто. Євпаторія. V»), – це день, у всьому розмаї своїх фарб та їхніх відтінків. Власне, п'ять ліноритів – це єдина, літня, нескінченно довга, південна, кримська доба: ранок («Північне місто. Євпаторія. I»), полудень («Північне місто. Євпаторія. II»), день («Північне місто. Євпаторія. III»), вечір («Північне місто. Євпаторія. IV») і ніч («Північне місто. Євпаторія. V»).

«Тонке кольорове рішення наповнює графічні серії дивовижною мальовничістю» [1, с. 3]. Водночас кожен з аркушів «євпаторійської» серії побудовано у свій, дещо інший, колористичній тональності. У певному значенні можна навіть сказати, що йдеться не про єдину євпаторійську колористичну «мелодію», а про «альбом» із п'яти окремих «п'єс». Найпомітнішим «ключем» до цього є колір неба. Адже тільки в лінориті «Північне місто. Євпаторія. II» воно глибоко-синє, тобто саме таке, яке зазвичай і мається на увазі під словом «кримське». Насправді ж – і художниця чесно це відтворює – кримське небо здатне набувати абсолютно різних, навіть дещо несподіваних кольорів. Так, в аркушах «Північне місто. Євпаторія. I» і «Північне місто. Євпаторія. III» воно темне, «передгрозове» чи навіть «передштормове» – зеленкувато-брунатне («темний золотарник») та шиферно-сіре. Вечірнє небо стає темно-золотим, а нічне (ідеться, нагадаємо, про ніч майже повного місяця) – світло-сірим, прозорим у поєднанні з блідо-рожевим («туманна троянда») кольором освітленої стіни.

Поетичні (хоча й цілком офіційні) назви кольорів у попередньому абзаці навіть самі собою вже допомагають скласти уявлення щодо особливої (підкресленої) ви-

шуканості колориту ліноритів «євпаторійської» серії. Цікаво, що Олена Михайлова-Родіна водночас дуже обережно (набагато обережніше, ніж у «гурзуфській» серії) застосовує прийом суто декоративного використання кольору. Забарвлення її кримських пейзажів залишається абсолютно реалістичним, можна навіть сказати – гіперреалістичним. Але саме цей прийом і надає творам своєрідної нереальності, магічності, «метафізичності», що дозволяє згадати про феррарські пейзажі Джорджо де Кіріко або про пейзажі Сергія Пустовіята¹⁰, до речі, також присвячені Криму (зокрема «Балкон», 1980-і; «Полудень у Коктебелі», 1981; «Будинок Волошина. Балкон», 1992).

Особливою гармонійністю та стрункністю відзначається колористичне рішення аркушів «Північне місто. Євпаторія. II», «Північне місто. Євпаторія. IV» і «Північне місто. Євпаторія. V»: поєднання відповідно глибоко-синього та теракотового з «акомпанементом» сірого та виразним сліпучо-білим акцентом (сукня дівчини); сірого, золотаво-жовтого та червоно-брунатного із чорним і білим; блакитно-сірого із блідо-рожевим. Щодо аркушів «Північне місто. Євпаторія. I» і «Північне місто. Євпаторія. III», то їхнє колористичне рішення є примхливим не менше за композицію. Так, перший із цих двох ліноритів побудовано на зіставленні зеленкувато-брунатного зі сліпучо-білим, золотавим та сіро-бузковим, а другий – на поєднанні шиферно-сірого із золотавим, теракотовим і сіро-зеленим, знов-таки з кількома сліпучо-білими акцентами (чайки, сонячні відблиски на димарях та віконному склі тощо).

«Про що ж кримські лінорити київської художниці? Про красу? Звичайно, але не про ту красу, біля якої – ну, там, гм... роблять селфі. Це – враження, навіть дуже звичайні враження, з тих, що тривали мить, але потім хвилюють десятиліттями, знову й знову з'являючись уві сні. Адже було (і є!) в них щось – чи то магія (такий собі “магічний реалізм” у графіці!), чи то просто таємниця. І це “щось” Олені Михайловій-

¹⁰ Пустовійт (трапляється також написання «Пустовойт») Сергій Гаврилович (1945–1992) – живописець. Закінчив Київський художній інститут (1969; майстерня К. Трохименка). Від 15 років як художник брав участь в археологічних розкопках на Півдні України. Відтоді Крим, його природа, історія та легенди стали важливими темами творчості митця. Стиль своїх творів сам художник визначав як «містичний реалізм». Останні роки жив у Криму, у Бахчисарай та Коктебелі. Серед творів С. Пустовіята на кримську тематику – «Коктебельська затока вночі» (1962), «Бахчисарай. Мечеть» (1963), «Рибалки» (1969), «Старий Бахчисарай» (середині 1960-х рр.), «Двір Ханського палацу в Бахчисарай» (1971), «Кримська обсерваторія» (1972), «Кінозйомка в Коктебелі», «Крим. Гірський пейзаж» (обидва – 1974), «Коктебель у грудні» (1979), «Стіна. Бахчисарай» (1970-і рр.), «Кримський пейзаж з віслюком», «Кримський пейзаж з мечеттю», «Коктебель» (усі – 1980 р.), «Ранок у Коктебелі» (1987), «Вечір у Бахчисарай» (1988), «Вид на Карадаг», «Дельтоплани в Коктебелі», «Будинок Волошина. Веранда», «Діалог. Коктебель», «Караїмське кладовище. Чуфут-Кале» (усі – 1980-і рр.), «Херсонес» (1990), «Коктебель», «Повнолуння в Коктебелі», «Успенський монастир. Бахчисарай», «Карадаг» (усі – 1991 р.), «Вулиця в Бахчисарай», «Дворик Херсонеського музею», «Дім поета» (усі – 1992)). «У картинах Пустовіята, майстерно виконаних із знанням техніки старих майстрів, ідеальний світ втілено в точно вивірену реалістичну форму. Достеменність зображень не перетворюється на описовість, вона корегується піднесеністю загального задуму філософського змісту. Витончені композиції картин, простір, у який вони вміщені, позначені ірреальністю, вони – понад подіями, у них відчувається повільна філософічність погляду на світ, присутня символічна основа, звернена до підсвідомості, що викликає низку асоціацій у глядача» (цит. за: Енциклопедія сучасної України. URL . <https://esu.com.ua/article-883949>).

Родіній вдалося зберегти, більше того – відтворити. І саме тому – ці напружено-яскраві кольори, глибокі тіні, сліпуче, майже штучне світло, абсолютно, до повної розрідженості, прозоре повітря... Втім, принадність простору для життя підтверджують його мешканці. <...> Затишне місце для комфортного відпочинку? Звичайно ж – ні. Радше вже – інша планета. Навіть – інший вимір: для тих, хто бажає (чи має) отримати – обов'язково! – досвід або відповідь» [3, с. 56–57].

Висновки. Лінорити Олени Михайлової-Родіної «Гурзуф. Вечірній пляж», «Гурзуф. Вітер», «Гурзуф. Місячна дорога» (усі – 1987 р.) і серія з п'яти аркушів «Південне місто. Євпаторія» (1992) відрізняються не лише професійністю виконання, майстерністю композиції та вишуканістю колористичного рішення. Вони ще й яскраво відображають і певною мірою зберігають тенденції, типові для вітчизняного мистецтва періоду «тихого протесту» (1970–1980-і), – актуалізація жанрів, які мали досі другорядне значення, зокрема пейзажу, протиставлення понять «місто» і «дім» із подальшою увагою до образів домашнього життя, демонстративне тяжіння до камерного, інтимного, внутрішнього, прихованого. Серед найближчих паралелей до творів київської художниці можна назвати творчість Олексія Фіщенка 1980–1990-х років (зокрема його міські пейзажі) та Сергія Пустовійта. Кримські лінорити Олени Михайлової-Родіної – характерні та виразні приклади української графіки кінця ХХ ст.

Джерела та література

1. Олена Михайлова-Родіна. Живопис. Графіка. Книжкова графіка : каталог. [Київ], 2015. 72 с.
2. Ламонова О. Лінорити і рисунки Олексія Фіщенка в контексті української графіки 1970–1980-х рр. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 2. С. 75–78.
3. Ламонова О. Кримська графіка Олени Михайлової-Родіної. *Наука і суспільство*. 2019. № 7–8. С. 56–57.
4. Ламонова О. Казкові подорожі екзотичними країнами. *Наука і суспільство*. 2024. № 12. С. 62–65.
5. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності : у 2 кн. Кн. 1. Київ : Huss, 2018. 288 с.
6. Яців Р. Львівська графіка. 1945–1990. Традиції та новаторство. Київ : Наукова думка, 1992. 120 с.

References

1. MYKHAILOV, Ivan. Olena Mykhailova-Rodina. Painting. Graphics. Book Illustrations. Catalogue. [Kyiv]: Phoenix, 2015, 72 pp. [in Ukrainian].
2. LAMONOVA, Oksana. Linocuts and Drawings of Oleksii Fishchenko in the Context of Ukrainian Graphics in 1970s–1980s. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 2014, no. 2, pp. 75–78 [in Ukrainian].
3. LAMONOVA, Oksana. Crimean Graphics of Olena Mykhailova-Rodina. *Science and Society*, 2019, no. 7–8, pp. 56–57 [in Ukrainian].



Іл. 1. Олена Михайлова-Родіна.
Гурзуф. Вечірній пляж. 1987 р.
Кольоровий лінорит



Іл. 2. Олена Михайлова-Родіна.
Гурзуф. Вітер. 1987 р.
Кольоровий лінорит

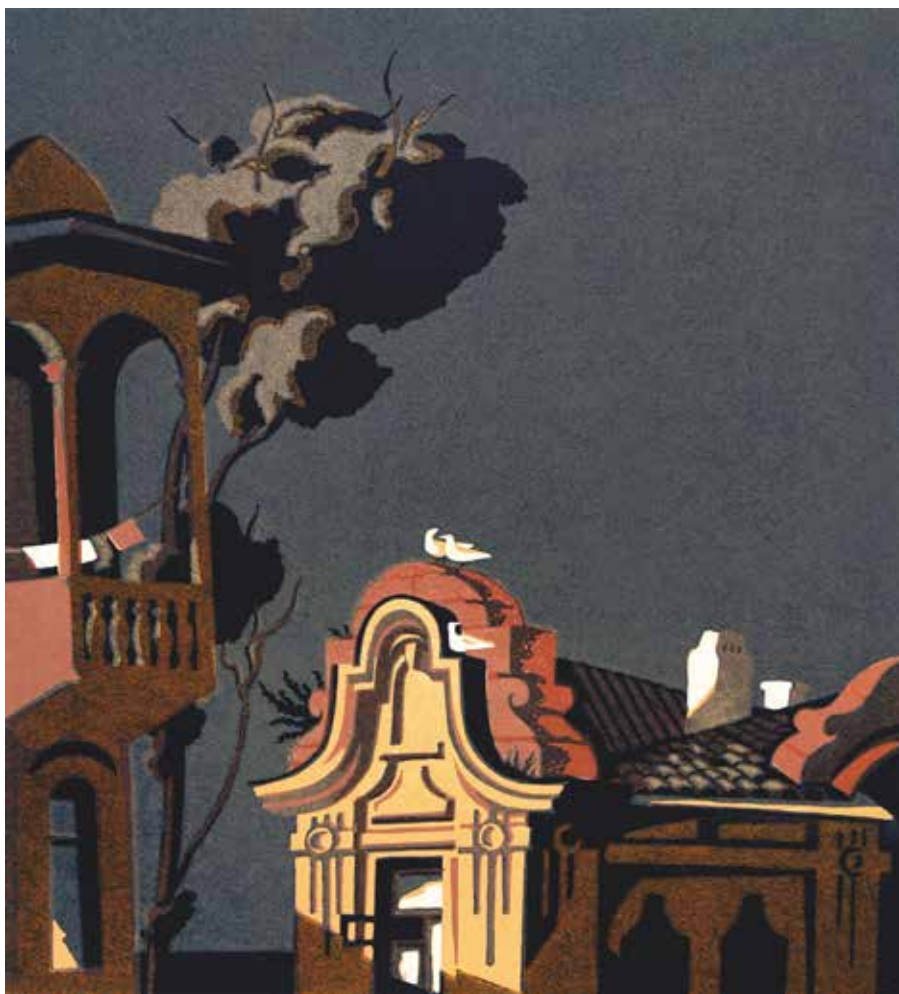
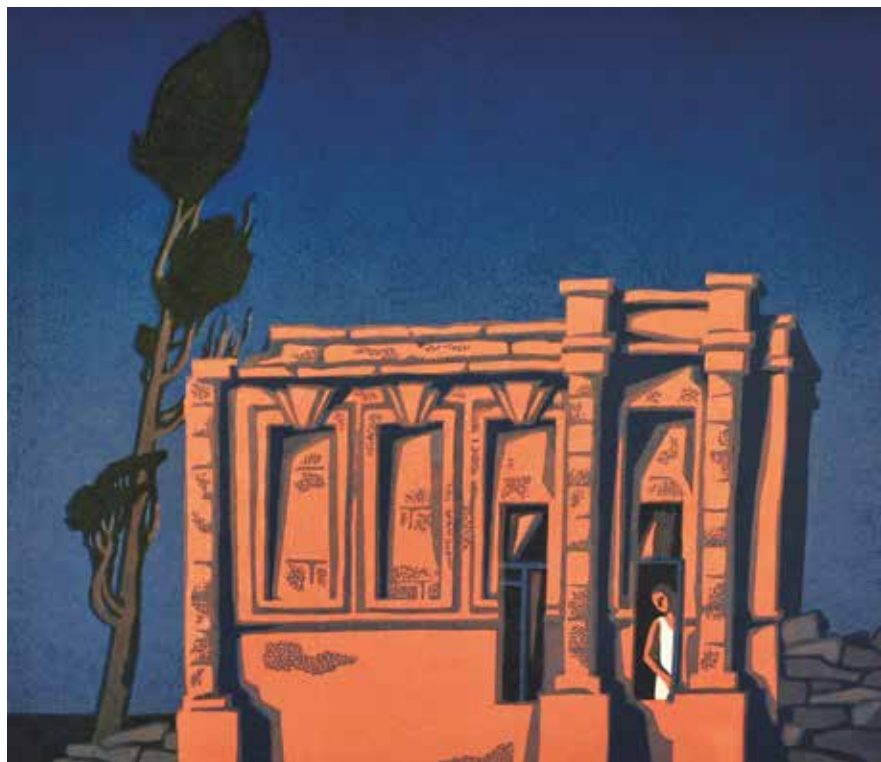


**Іл. 3. Олена Михайлова-Родіна.
Гурзуф. Місячна дорога. 1987 р.
Кольоровий лінорит**



**Іл. 4. Олена Михайлова-Родіна.
Південне місто. Євпаторія. I.
1992 р. Кольоровий лінорит**

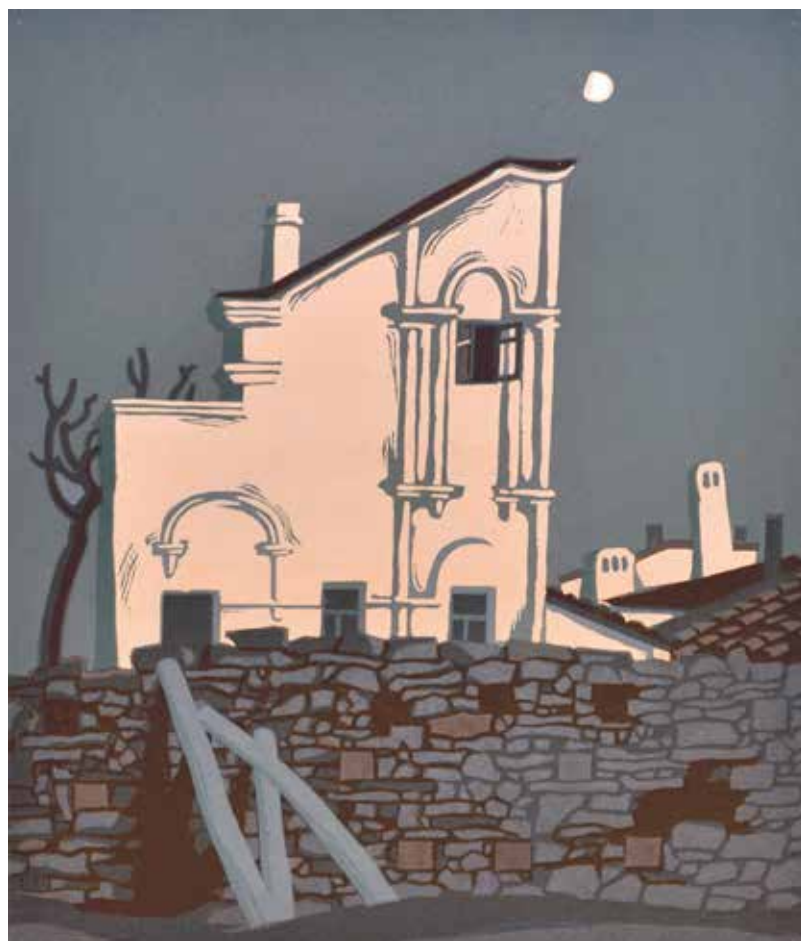
**Іл. 5. Олена
Михайлова-Родіна.
Південне місто.
Євпаторія. II. 1992 р.
Кольоровий лінорит**



**Іл. 6. Олена
Михайлова-Родіна.
Південне місто.
Євпаторія. III. 1992 р.
Кольоровий лінорит**



Іл. 7. Олена Михайлова-Родіна. Південне місто. Євпаторія. IV. 1992 р. Кольоровий лінорит



Іл. 8. Олена Михайлова-Родіна. Південне місто. Євпаторія. V. 1992 р. Кольоровий лінорит

4. LAMONOVA, Oksana. Fairy Travel to Exotic Countries. *Science and Society*, 2024, no. 12, pp. 62, 65 [in Ukrainian].

5. SKLIARENKO, Halyna. *Ukrainian Artists: From the Thaw to Independence: In Two Books*. Book one. Kyiv: Huss, 2018, 288 pp. [in Ukrainian].

6. YATSIV, Roman. Lviv Graphics. 1945–1990. Traditions and Innovations. Kyiv: Scientific Thought, 1992, 120 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 09.09.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

**СТУДІЇ З АУДІОВІЗУАЛЬНОГО
ТА ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ**

**AUDIOVISUAL AND PERFORMING
ARTS STUDIES**



УДК 78.071.2(477+100):782.1(450)“190/191”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.163>

БОГДАНОВА-ДАШАК ІРИНА

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

ORCIDID: <https://orcid.org/0000-0002-9608-0169>

BOHDANOVA-DASHAK IRYNA

a Ph.D. in Art Studies, a 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/0000-0002-9608-0169>

Бібліографічний опис:

Богданова-Дашак, І. (2025) Соломія Крушельницька як виконавиця заголовних партій в операх «Лорелея» та «Валлі» Альфредо Каталані. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 163–173.

Bohdanova-Dashak, I. (2025) Solomiia Krushelnytska as a Performer of the First Subject Group in the “Loreley” and “La Wally” Operas by Alfredo Catalani. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 163–173.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

**СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА
ЯК ВИКОНАВИЦЯ ЗАГОЛОВНИХ ПАРТІЙ В ОПЕРАХ
«ЛОРЕЛЕЯ» ТА «ВАЛЛІ» АЛЬФРЕДО КАТАЛАНІ**

Анотація / Abstract

У статті досліджується історія виконання заголовних партій в операх «Лорелея» та «Валлі» італійського композитора Альфредо Каталані видатною українською співачкою Соломією Крушельницькою, яка була однією з провідних інтерпретаторок опер композиторів «молодої італійської школи» («*Giovane Scuola*»). Визначено, що геніальний співацький та акторський дар С. Крушельницької став запорукою збереження та популяризації оперної спадщини одного з ключових її представників – А. Каталані. Виняткова виконавська майстерність С. Крушельницької цілком відповідала вимогам композитора до вокального та акторського втілення партій в обох операх. За життя Каталані партії Лорелеї та Валлі виконували такі видатні співачки, як Г. Даркле та В. Ферні-Джермано. С. Крушельницька взяла участь у постановках цих опер уже по смерті композитора завдяки зусиллям славетного диригента А. Тосканіні, який був близьким другом і шанувальником творчості А. Каталані.

У статті представлено коротку історію створення «Лорелеї» та «Валлі», окреслено вокальні та драматургічні особливості партій головних героїнь в обох операх. Зазначено, що партії

Лорелеї та Валлі були сталою та винятково успішною частиною репертуару С. Крушельницької під час її гастролей в Аргентині з італійською оперною трупкою в 1906–1913 роках. Завдяки таланту та харизмі С. Крушельницької оперні шедеври А. Каталані отримали друге життя та залишилися частиною світового оперного репертуару.

Ключові слова: італійська опера, «молода школа», постановка, вокальна партія, лібрето, інтерпретація.

The history of Solomiia Krushelnytska's performance of the first subject group in the "Loreley" and "La Wally" operas by Italian composer Alfredo Catalani is studied in the article. S. Krushelnytska is one of the leading performers of operas by composers of the "young Italian school" ("*giovaneskuola*"). It is defined, that S. Krushelnytska's genius for singing and acting has helped to preserve and popularise the operatic heritage of Alfredo Catalani, known as one of the key representatives of the "*giovaneskuola*". S. Krushelnytska's performing skills are exceptional and have met the composer's requirements for the vocal and acting embodiment of the parts in both his operas. During Catalani's lifetime, the roles of Loreley and Wally have been performed by such outstanding singers as H. Darklée and V. Ferni-Germano. S. Krushelnytska has taken part in performances of these operas after the composer's death owing to the efforts of the famous conductor A. Toscanini, who is a close friend and admirer of Catalani's works.

A brief history of the creation of "Loreley" and "La Wally" is submitted. The vocal and dramaturgical features of the parts of the main characters in both operas are described. It is indicated that the roles of Loreley and La Wally have been a constant and exceptionally successful part of S. Krushelnytska's repertoire during her tours to Argentina with the Italian opera company in 1906–1913. Catalani's operatic masterpieces have got the second life and remained a part of the world opera repertoire forever owing to S. Krushelnytska's talent and charisma.

Keywords: Italian opera, "young school", staging, vocal part, libretto, interpretation.

Вступ. Оперна творчість італійського композитора **Альфредо Каталані** (1854–1893) (іл. 1) є визначною сторінкою історії італійської опери останньої третини XIX ст. А. Каталані – автор шести опер («Серп», «Ельда», «Едмея», «Деяніче», «Лорелея» та «Валлі»), ряду симфонічних, камерно-інструментальних та камерно-вокальних творів. Оцінка творчої спадщини митця є доволі неоднозначною: від «невизнаного генія» до забутого композитора «другого ряду», від італійського епігона Р. Вагнера до головного суперника Дж. Пуччіні в боротьбі за місце лідера національного оперного мистецтва. Остання теза на сьогодні вже є усталеним твердженням, що регулярно трапляється на сторінках праць зарубіжних музикознавців (Р. Пеккі¹, М. Полаккі² та ін.). Ім'я А. Каталані дедалі частіше з'являється в репертуарі світових оперних театрів. Зростаючий інтерес до постаті цього композитора з боку дослідників, режисерів та виконавців свідчить на користь необхідності вивчення оперної спадщини Каталані українськими музикознавцями.

З українським музично-театральним простором Альфредо Каталані тісно пов'язує ім'я Соломії Крушельницької (1872–1952) (іл. 2), яка була блискучою виконавицею заголовних партій у його операх «Лорелея» та «Валлі». Тому **метою статті** є визначення особливостей інтерпретації видатною українською оперною дивою

¹ Peccini R. Puccini e Catalani. Il principe reale, il pertichino e l'«eredità del Wagner». Firenze : Leo S. Olschki Editrice, 2013.

² Polacci M. Pedagogical Traditions and Compositional Theory in Late Nineteenth-Century Italy: the Legacy of Italian Teaching Methods for *Giovane Scuola* Composers. PhD Thesis. University of Nottingham, 2018.

партій Лорелеї та Валлі в однойменних операх А. Каталані. Таке дослідження є актуальним, адже дозволяє по-новому оцінити роль С. Крушельницької у світовому оперному театрі: саме геніальний вокальний та акторський дар української співачки став запорукою збереження та популяризації оперної спадщини А. Каталані, яка після передчасної смерті митця від туберкульозу у віці 39 років була під великою загрозою забуття та маргіналізації.

Творчості А. Каталані присвячена значна кількість праць зарубіжних музикознавців, серед яких – монографія італійського дослідника М. Зурлетті «Каталані» (1982)³, біографічні праці сучасників композитора – Д. Л. Пардіні та Дж. Депаніса⁴, статті Дж. Клейна [12], А. Меллача⁵ та ін. Вагомими джерелами інформації є видання архівних матеріалів та епістолярію А. Каталані, представлені в книгах М. Менікіні⁶ (1993) та Р. Берронга [11]. В українському музикознавстві перше і найбільш повне дослідження творчості А. Каталані представлене в дисертації [1] та статтях авторки цієї публікації [2].

Життєпис С. Крушельницької незмінно перебуває в центрі уваги українських музикознавців. Творчості співачки присвячена значна кількість статей, наукових та науково-популярних видань, інтернет-публікацій тощо. Це дослідження засновано на працях М. Зубеяк [5–7], С. Генсірука [3], А. Гуцала [4], М. Головащенко [8; 9], В. Чайки [10].

Виклад основного матеріалу. А. Каталані доводилося співпрацювати з цілим рядом виконавців – як італійських, так і зарубіжних. Творчі й дружні стосунки пов'язували композитора з видатними диригентами К. Педротті, Ф. Фаччо, А. Тосканіні та Е. Маскероні. Співаки, які брали участь у постановках опер Каталані, були важливими учасниками музично-театрального життя Італії останньої третини XIX – початку XX ст. Серед них – італійське сопрано Вірджинія Ферні-Джермано, російський тенор Микола Фігнер та румунська співачка Геріклея Даркле. Партію Едмеї у венеціанській постановці 1887 року виконувала Адріана Бузі – у майбутньому одна з найкращих Мімі в «Богемі» Дж. Пуччіні. Роль Вальтера у прем'єрній виставі «Валлі» виконувала Аделіна Штеле, яка також була першою виконавицею партії Недди в «Паяцах» Р. Леонкавалло (1892) та Нанетти у «Фальстафі» Дж. Верді (1893). Баритон Маріо Анкона (Гельнер у «Валлі» Каталані) став першим Сільвіо в «Паяцах» Р. Леонкавалло. Бас Антоніо Піні-Корсі (Старий солдат у «Валлі») брав участь у прем'єрних виставах «Фальстафа» Дж. Верді (Форд) та «Христофора Колумба» А. Франкетті.

Як і для будь-якого оперного композитора, для А. Каталані великою удачею було знайти виконавців, які могли б найбільш точно втілити його вимоги та уявлення про вокальну й сценічну інтерпретацію його опер. Так, «улюбленою» співачкою та близькою подругою композитора була **Вірджинія Ферні-Джермано** (1849–1934) – блискуча виконавиця заголовних ролей в «Едмеї» та «Лорелеї». Сучасна критика

³ Zurletti Michelangelo. Catalani. Torino : Edizioni di Torino 19, via Alfieri, 1982.

⁴ Pardini D. L. Alfredo Catalani. Composer of Lucca / Translated by Valentina Relton. Edited by David Chandler. Norwich, Norfolk : Durrant Publishing, 2010.

⁵ Mallach A. The Autumn of Italian opera. From verismo to modernism, 1890–1915. Boston : Northeastern University Press, 2007.

⁶ Menichini M. Alfredo Catalani alla luce di documenti inediti. Lucca : Maria Pacini Fazzi editore, 1993.

відзначала такі чесноти співачки, як досконала вокальна школа, прискіпливо точне перевтілення словесного та музичного тексту та непересічні акторські здібності. У листі до співачки А. Каталані визнавав, що «для мене “Едмея” та Ферні настільки злилися в єдине ціле, що я часом плутаюся, називаючи їх», «їй [Ферні] я зобов’язаний успіхом “Едмеї”» [11, с. 31]. Натомість А. Каталані критикує виконання цієї ж партії молодого співачкою Адріаною Бузі і підкреслює «вторинність» її інтерпретації до версії В. Ферні-Джермано (постановка «Едмеї» у Венеції 1887 року)⁷.

Так само критично А. Каталані ставився до виконавських можливостей румунської примадонни **Геріклеї Даркле** (1860–1939), яка стала першою виконавицею партії Валлі⁸: «У мене є деякі побоювання відносно сеньйори Даркле, яка має гігантський голос, однак позбавлена емоційності та акторських здібностей» [11, с. 92]. Через деякий час знову Каталані скаржився, що «головна героїня [Даркле. – І. Б.-Д.] є “desesperante” [безнадійно, франц.] холодною, незважаючи на красивий голос, і не має таланту. Це мене дуже турбує. Боюся, що ми будемо змушені змінити її...» [11, с. 95]. Отже, композитор надавав великого значення не лише вокальній, але й акторській стороні втілення образу Валлі, який є своєрідною «замальовкою» неврівноваженої жіночої психіки.

Можна припустити, що Соломія Крушельницька неодмінно увійшла б до числа «улюблених» співачок А. Каталані завдяки її унікальному творчому обдаруванню та винятковій виконавській і акторській майстерності: «Соломія Крушельницька як артистка виконувала оперні арії з глибоким розумінням задуму композитора. Вона упродовж декількох репетицій могла перевтілитися в будь-який оперний персонаж <...> Про її особливий талант перевтілення свідчить той факт, що ряд відомих композиторів зверталися до неї з проханням уперше виконати роль головної героїні, бо від цього залежала майбутня доля тої чи тої опери» [10, с. 51]. Проте доля завадила утворенню цього чудового творчого союзу: С. Крушельницька вперше приїхала до Мілана навчатися у професорки Фаусти Креспі восени 1893 року, через декілька місяців по смерті А. Каталані 7 серпня того ж року.

Варто зазначити, що значну долю виконавського репертуару С. Крушельницької складали опери композиторів «молодої» італійської школи («Giovane Scuola»)⁹, що постала в 1870–1880-х роках: «Крушельницька була справжньою верховною жрицею

⁷ «Busi дуже кмітлива артистка і добре рухається на сцені. <...> Однак є речі, які вона зовсім не може донести слухачеві, бо її голос є малорухливим та доволі слабким. Перша пісня та тріо першого акту не для неї. У свою чергу вона добре провела сцену божевілья, із натхненням проспівала арію в третьому акті, і так імітуючи, чи навіть копіюючи Ферні, вона отримала значний успіх у малому дуєті» (з листа до В. Ферні від 22 лютого 1887 р.) [11, с. 38].

⁸ Геріклея (Гаріклея) Даркле була також першою виконавицею заголовних ролей у «Ірис» П. Масканьї (1898) та «Тосці» Дж. Пуччіні (1900).

⁹ Дж. Пуччіні, І. Піццетті, П. Масканьї вважали за велику честь та удачу залучення С. Крушельницької до постановок своїх опер. Окрім провідних представників «Giovane Scuola», як-от А. Бойто, А. Каталані та Ф. Чілеа, Крушельницька виконувала партії в операх менш відомих маестро (Луїджі Манчінеллі, Вітторіо Русконе, Лоренцо Філіасі, Томазо Монтефіоре). Співачка дуже відповідально ставилася до виконання нових творів композиторів-сучасників, усвідомлюючи свою наріжну роль у їхній подальшій сценічній долі. Загальновідома історія «порятунку» Крушельницькою «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні. Коли І. Піццетті запросив Крушельницьку виконати роль Федри на прем'єрі у квітні 1915 року в Ла Скала, співачка зазначала: «Я хотіла б якнайкраще допомогти у цій важливій спра-

веризму¹⁰, що принесла на його алтар свою індивідуальність віртуоза. Її рідкісний голос був однаково чарівним як під час виконання суто ліричних партій, так і в передачі драматичних поривань у жорстоких мелодрамах Бойто, Пуччіні або Каталані» [8, с. 172].

«Провідником» між покійним А. Каталані та його майбутньою виконавицею став славетний диригент А. Тосканіні – близький друг¹¹ та палкий шанувальник творчості композитора. У 1886 році композитор виявив блискучу творчу інтуїцію і довірив прем'єру «Едмеї» 19-річному Артуру, з якої фактично почалася його диригентська кар'єра: Тосканіні «більше не був безіменним виконавцем; в одну мить він став блискучим та успішним диригентом» [12, с. 215–216]. А. Тосканіні все життя докладав колосальних зусиль до пропагування творчості Каталані, і саме тому залучив до участі в постановках опер композитора українську примадонну, перед талантом якої схилявся та вважав її «рідкісним винятком» серед співачок.

Серед усієї оперної спадщини А. Каталані найбільш стабільне сценічне життя отримали дві останні опери «Лорелея» та «Валлі». Над «романтичним дійством» («azione romantica») «Лорелея» А. Каталані працював у 1886–1887 роках (прем'єра відбулася в 1890 році в туринському Театро Реджо). Лібрето Карло д'Ормевіллі є оперною версією знаменитої німецької легенди, що знайшла своє поетичне втілення в баладі Г. Гейне. Доволі епатажний як для італійського маестро вибір національного «німецького» сюжету є свідомою даниною А. Каталані своєму захопленню вагнеризмом. Як взірць романтичної опери з її неодмінним конфліктом двох світів (світ людський та світ духів Рейну), «Лорелея» є прямою спадкоємицею опер Е. Гофмана, К. Вебера, Л. Шпора, Г. Маршнера, А. Лорцінга та раннього Р. Вагнера. Водночас ця опера не позбавлена «штампів» та кліше італійської опери-мелодрами.

Для А. Каталані головною «принадою» сюжету став прекрасний образ Лорелеї, яка сама по собі є своєрідною універсальною романтичною метафорою, недосяжним і звабливим ідеалом, втіленням згубної сили почуття та природи, мистецтва й жіночих чар. І в легенді, і в опері Лорелея переживає метаморфозу, перетворюючись із закоханої дівчини на безжальну та могутню чарівницю. У I дії опери Лорелея постає наївним «дитям природи», з'являючись на сцені з невибагливою пісенькою «*Da che tutta mi son data...*» («Все, що дали мені чари кохання...»). Кульмінаційним у процесі образної «трансформації» Лорелеї є епізод перетворення дівчини на русалку наприкінці I дії опери. Ставши ключовою «представницею» сфери фантастичного, головна героїня отримує власний інтонаційний та лейттематичний комплекс, «епіцент-

ві Піццетті, від музики якого я завжди в захопленні. Ви знаєте, що я була першою виконавицею його творів» [9, с. 114].

¹⁰ Прирівнювання понять оперного веризму та «*Giovane Scuola*», як це очевидно із цитованого висловлювання канадського критика А. Г. Росса, вже давно втратило актуальність: на сьогодні остаточно встановлено, що веризм – один зі стильових напрямів у творчості композиторів італійської «молодої» школи, і аж ніяк не може претендувати на роль терміна, що узагальнює означений період в історії італійського музичного театру.

¹¹ Для А. Тосканіні А. Каталані завжди був ідеалом митця, який віддано й чесно служив своєму мистецтву. Диригент високо цінував витончену благородну музику композитора і навіть надавав їй перевагу над музично-театральними шедеврами його конкурента Дж. Пуччіні. Своїх дітей диригент назвав Валлі та Вальтер – на честь героїв останньої опери А. Каталані.

ром» якого є розкішна кантиленна мелодія заклику Лорелеї. Її тема плине вільно й невимушено, оповита скрипковими *tremolo* у високому регістрі, віолончельними *solo* та колоритними *glissando* арфи, охоплює широкий октавний діапазон, поєднуючи чуттєву лірику з просвітленою гімнічністю. Немов магічне заклинання, пісня Лорелеї тричі лунає в «сцені спокуси» з II дії опери, піднесено звучить в останніх тактах опери.

Опера «Валлі», створена на лібрето Л. Ілліки за романом німецької письменниці В. фон Хіллерн «Валлі-Стерв'ятниця», була написана у 1892 році. Головна героїня опери Валлі – бунтівлива дівчина з високогірного Тиролю, яка містичним чином пов'язала своє життя з духами гір, і цей нерозривний зв'язок із природою змушує її зректися як людського суспільства, так і власного кохання. В опері А. Каталані музичний пейзаж є не так колоритним тлом, як органічною частиною музичної характеристики головної героїні та важливою складовою її загального «звукового образу». Валлі – фігура «ірреальна», фантастична з точки зору її зв'язків з могутніми силами природи. Водночас її «людська» іпостась утілює глибокий «феміністичний» психологізм. Ключовим епізодом партії Валлі є знаменитий Романс («*Ebben, n'andrò lontana...*» – «Отже, піду далеко...»), чия благородна, чуттєва і водночас стримана мелодія до сьогодні складає світову славу композиторської творчості А. Каталані.

У вокальній партії Валлі домінує наспівна декламаційність. Пріоритетним завданням для виконавиці є увага до кожного слова, до мовної інтонації з її найтоншими емоційними відтінками. Тип мовлення Валлі в жодному разі не є розмовно-побутовим – для неї притаманний надзвичайно пафосний, «високий», театральньо-афектований стиль. Це зумовлює постійно підвищений емоційний тонус, підсилену експресію музичного висловлювання. Валлі «належить» вокальна мова особливого типу, у якій природність у передачі інтонацій поєднується з вимогою втілення *граничних* душевних станів героїні. Мелодиці притаманні ламаний малюнок, ритмічна свобода, екзальтовані стрибки на широкі інтервали, напружені хроматизми. Тут простежуються риси майбутнього пуччінівського вокального «*Stilo mixto*» («мішаного» стилю), для якого притаманний вільний перехід від вокального речитативу до аріозо в синтезі з оркестровим *solo*, що дозволяє гнучко втілювати мінливість внутрішнього стану героїні.

Отже, в обох операх А. Каталані перед С. Крушельницькою стояла непроста виконавська задача, яка була під силу саме її творчому обдаруванню: «Як правдивий творчий талант, вона живе життям героїнь, яких відтворює <...> Незрівнянна, обдарована величезним голосом з могутнім звуком – то ніжним, то трагічним, пані Крушельницька є безперечно однією з найбільших артисток сучасної доби» [3, с. 4]. Уперше до виконання партії «Лорелеї» Тосканіні запросив С. Крушельницьку в грудні 1904 року, під час підготовки прем'єри опери в туринському Театро Реджо. Загалом мало відбутися чотири вистави, однак репетиції затягнулися, і Крушельницька змушена була поїхати з Туріна до Барселони, тому її замінили іншою співачкою. У листі до примадонни засмучений А. Тосканіні зазначив: «На мій превеликий жаль, після вашого від'їзду розвіялася атмосфера зачарування і весь той дух невимовної поетичності, який Ви створили своєю участю у “Лорелеї”. Бідний і завжди нещасний Каталані: знайти у Вашій особі найкращу виразницю своєї світлої мрії і бачити, як вона несподівано зникла. Чи Ви повернетеся знов?» [8, с. 117]. Збереглися спогади Дж. Тесс-Армані про міланську виставу 1915 року: «Того сезону в “Ла Скала” давали

також *“Лорелею”* – оперу Каталані за постійною участю Соломії Крушельницької. Я прийшла послуhati її і була ще більше вражена досконалістю вокальної техніки, справді божественною красою гри» [8, с. 182].

«Лорелея» була однією з найуспішніших партій С. Крушельницької під час її гастролей у Буенос-Айресі 1906 року. Не випадково Аргентину співачка вважала своєю «третьою Батьківщиною», пов'язуючи з нею визначні артистичні досягнення та народження особистого щастя (одруження з адвокатом Ч. Річчоні 1910 року в Буенос-Айресі). За свідченням очевидців, загальний рівень аргентинської постановки опери залишав бажати кращого: критик газети *«Il Diario»* стверджував, що в цій виставі *«С. Крушельницька єдина відповідала тим мистецьким вимогам, яких від неї очікували. За допомогою характерної манери співу вона надала своїй героїні чарівності містерії та поезії і незвичайної об'ємності образу»* [5, с. 54]. Преса високо оцінила також майстерність А. Тосканіні, який відчував до А. Каталані *«справжню глибоку любов»*, а його оперу *«виконав з безмежною старанністю і домогся такого всебічного злиття сценічних елементів з вокальними та оркестровими, що вчора багато деталей твору, здавалося, були цілком новими для слухачів»* [8, с. 119].

У А. Тосканіні та С. Крушельницької збереглися найприємніші враження про спільну співпрацю над *«Лорелеєю»*. У спогадах Дж. Вентурі згадано прохання Тосканіні надіслати йому фото Крушельницької на пам'ять: знаково, що вибір прийшовся саме на фото в ролі *«Лорелеї»* (іл. 3). Це було виправдано *«по-перше, захопленням Артуро Тосканіні образом Лорелеї у виконанні Крушельницької, по-друге, найкращим почуттям, які завжди виявляв Тосканіні до автора опери “Лорелея” Альфредо Каталані та його пам'яті»*. Одержавши знімок, А. Тосканіні був так схвилюваний, що написав у відповідь *«Найласкавіша синьйоро! Не знаходжу слів, щоб розповісти вам про своє щастя... Дякую, тисячу разів дякую за чудову фотографію нашої незрівнянної подруги. Яка ж велична Лорелея! Якою ж вона була милою і прекрасною!»* [9 с. 134].

У спогадах Жозефіни (Негріти) Кано де П'яцціні знаходимо свідчення особливого ставлення Крушельницької до свого сценічного образу Лорелеї: *«По дорозі з Кельна наш автомобіль під'їхав до знаменитої скелі “Лорелея”». «Незрівнянна і неперевершена Лорелея – як охарактеризував Соломію Крушельницьку великий Артуро Тосканіні, – стала під скелею, і Люїсіто сфотографував її, а вона, схвилювана і зворушена незабутнім моментом, заспівала нам арію з однойменної опери Альфредо Каталані, у якій тріумфально виступала на кращих оперних сценах світу»* [8, с. 151].

Тут ідеться про арію-заклик Лорелеї, що вперше лунає у II дії опери і втілює легендарну чарівно-гіпнотичну пісню рейнської русалки. Важливим є відгук критика газети *«La Prensa»* про виконання цього фрагмента під час вистави 4 серпня 1906 року: *«Варто відзначити також блискуче виконану артисткою низхідну гаму з надзвичайно чистими інтервалами у сцені спокуси (другий акт), що викликало подив у знавців музики, а також окремі, повні глибокого почуття фрази останнього дуету з тенором, – високі зразки художньої експресії»* [8, с. 119]. Отже, С. Крушельницька особливого значення надавала саме цим епізодам, які є ключовими в становленні образу Лорелеї і завжди справляли на слухачів незабутнє враження: *«із затамованим подихом слухають її Лорелею, з напруженням кожного нерву слухають її чудово-гарну пісню»* [7, с. 80]. На жаль, запису «пісні-заклику» Лорелеї не збереглося: натомисть існує запис аріозо Лорелеї під час її виходу в I дії опери, де вона з'являється як

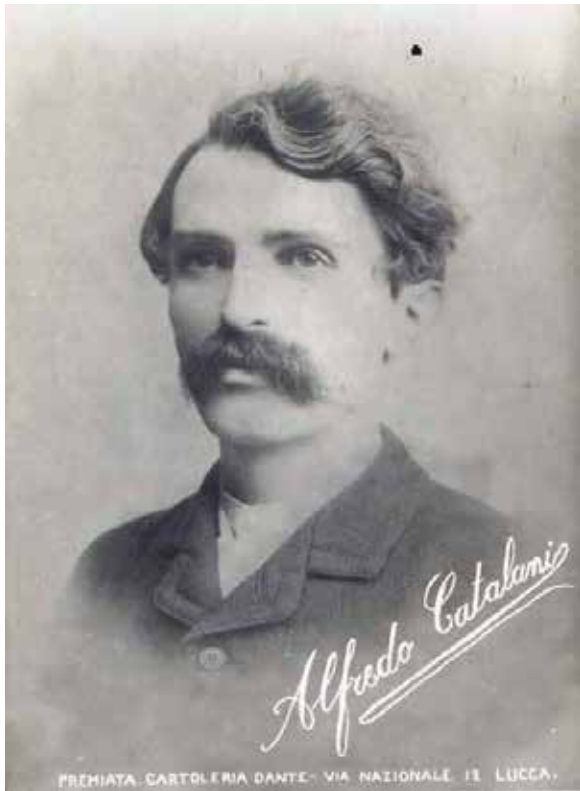
юне закохане дівчисько, наївне «дитя природи». У невибагливій пісеньці-аріозо *«Da che tutta mi son data...»* («Все, що дали мені чари кохання...»)¹² вражає природність інтонування Крушельницької, майже «рубатна» метро-ритмічна свобода та невимушеність.

Заголовну партію в опері А. Каталані «Валлі» С. Крушельницька виконувала одночасно з «Лорелеєю» під час аргентинських гастролей з італійською оперною трупкою в 1906–1913 роках. Саме «Валлі» була першою виставою за участю Крушельницької на сцені оперного театру Буенос-Айреса, і вона так само принесла співачці «небувалий, фантастичний успіх». Як зазначав критик газети «La Prensa» в рецензії від 25 травня 1906 року, *«синьйорина Крушельницька ні на хвилину не забувала про силу-силенну найдрібніших психологічних деталей свого персонажа, а разом з тим і розвитку дії всієї драми. Враження складалося таке, що на сцені ми бачили не Крушельницьку, а саму Валлі»* [7, с. 83]. У «La Revista Teatral de Buenos Aires» зазначалося: *«На сцені з'являється Валлі – Крушельницька <...>. Вся увага слухачів зосереджена на ній – квітучій, чарівній зірці, і всі враз заговорили про синьйору Соломію. Вона в строкатому гірському вбранні; її прекрасна, гнучка постать, впевнені рухи, розумний погляд полонили присутніх... Надзвичайно ніжно і з вражаючим ефектом проспівала з Клясенті на фоні хору романс, після якого, тільки-но опустила завіса, слухачі першою з усіх викликали Крушельницьку»* [7, с. 83]. Важливо, що критик звернув увагу саме на «Романс Валлі», який є найвідомішим епізодом цієї опери та всієї творчої спадщини А. Каталані. На щастя, існує запис «Романсу» у виконанні С. Крушельницької¹³, який дозволяє переконатися у словах критика: *«Вокальну партію артистка <...> не протиставляла драматичній грі <...> співачка вміє надавати голосові бажаного колориту, а слову – сили почуттів. Голос у неї чудовий, звучний, особливо у середньому регістрі»* [8, с. 117].

Висновок. Отже, інтерпретація С. Крушельницькою заголовних партій в операх А. Каталані «Лорелея» та «Валлі» є яскравою сторінкою в історії українського оперного виконавства. Важливо, що українська співачка продовжила традиції, що склалися ще за життя композитора, який дуже уважно ставився до найменших нюансів вокальної та сценічної інтерпретації цих складних та символічних жіночих образів. Постійним партнером С. Крушельницької в постановках опер А. Каталані був видатний диригент А. Тосканіні. С. Крушельницька довершено втілила образи легендарної русалки Лорелеї та бунтівливої горянки Валлі, користуючись безмежними можливостями своєї вокальної майстерності та непересічного таланту драматичної акторки. Історична роль С. Крушельницької полягає в «порятунку» оперної спадщини А. Каталані від можливого забуття та остаточному утвердженні його опусів як невід'ємної частини світового оперного репертуару.

¹² С. Крушельницька. Аріозо Лорелеї *«Da che tutta...»* з I дії опери. URL : <https://youtu.be/5WDYj8xfiCg>. Запис 1909 року, фірма «Fonotipia».

¹³ «Романс Валлі» *«Ebben, n'andrò lontana»* з опери «La Wally» у виконанні С. Крушельницької. URL : <https://youtu.be/qdPMZ57rKyw>. Запис 1906 року, фірма «Fonotipia».



Іл. 1. Альфредо Каталані

Іл. 2. Соломія Крушельницька



**Іл. 3. С. Крушельницька
в ролі Лорелеї**



Джерела та література

1. Богданова І. В. Альфредо Каталані та італійська музична культура останньої третини ХІХ століття : дис. <...> канд. мистецтвозн. Київ : НМАУ імені П. Чайковського, 2015. 279 с.
2. Богданова-Дашак І. В. Соломія Крушельницька та оперна творчість Альфредо Каталані. *Матеріали науково-практичної інтернет-конференції «Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження)»*. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 11–13.
3. Генсірук С. Голос Крушельницької як ліра поета. *Соломія*. 2007. №3 (32). С. 4.
4. Гуцал А. Вокальні паралелі творчості італійських композиторів у репертуарі Соломії Крушельницької. *Матеріали науково-практичної інтернет-конференції «Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження)»*. Київ : КНУКіМ, 2022. С. 78–79.
5. Зубеляк М. Виступи Соломії Крушельницької в Аргентині (за матер. фонд. збірки муз.-меморіал. музею Соломії Крушельницької у Львові). *Соломія Крушельницька та світовий музичний простір*. Тернопіль : Астон, 2007. С. 52–60.
6. Зубеляк М. Соломія Крушельницька в Аргентині. *Соломія*. 2007. Жовтень. № 3 (32). С. 4.
7. Оперний світ Соломії Крушельницької: путівник по операх з репертуару співачки. Муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові / упоряд. М. Зубеляк ; передм. О. Козаренка. Львів : Апріорі, 2018. 184 с.
8. Соломія Крушельницька. Матеріали. Листування / упоряд. і прим. М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2. 445 с.
9. Соломія Крушельницька. Спогади / упоряд. і прим. М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1978. Ч. 1. 395 с.
10. Чайка В. До питання про інтерпретацію вокальних творів Соломією Крушельницькою. *Соломія Крушельницька та світова музична культура. Статті і матеріали*. Тернопіль : Астон, 2002. С. 50–53.
11. Berrong Richard M. The politics of opera in turn-of-the-century Italy. As seen through the letters of Alfredo Catalan. Lewiston ; Queenston ; Lampeter : The Edwin Mellen press, 1992. 147 p.
12. Klein J. W. Toscanini and Catalanì – a unique friendship. *Music & Letters*. Oxford University Press, 1967. XLVIII (3). P. 209–314 (213–228). DOI : <https://doi.org/10.1093/ml/XLVIII.3.213>.

References

1. BOHDANOVA, Iryna. *Alfredo Catalani and Italian Musical Culture of the Last Third of the 19th Century*. Ph.D. thesis in Art Studies. P. Tchaikovskyi National Musical Academy of Ukraine. Kyiv, 2015, 279 pp. [in Ukrainian].
2. BOHDANOVA-DASHAK, Iryna. Solomiia Krushelnytska and the Operatic Works of Alfredo Catalanì. *Materials of the Theoretical and Practical Internet Conference “Solomiia Krushelnytska is the Queen of the World Opera Stage (On the Occasion of the 150th Anniversary of Her Birthday)”*. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, 2022, pp. 11–13 [in Ukrainian].
3. HENSIRUK, S. Krushelnytska's Voice as a Poet's Lyre. *Solomiia*, 2007, no. 3 (32), pp. 4 [in Ukrainian].
4. HUTSAL, Alina. Vocal Parallels of the Works of Italian Composers in the Repertoire of Solomiia Krushelnytska. *Materials of the Theoretical and Practical Internet Conference “Solomiia Krushelnytska is a Queen of the World Opera Stage (On the Occasion of the 150th Anniversary of Her Birthday)”*. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts, 2022, pp. 78–79 [in Ukrainian].
5. ZUBELIAK, Mariana. Solomiia Krushelnytska's Performances in Argentina (After the Materials of the Fund Collection of the Solomiia Krushelnytska Music Memorial Museum in Lviv). *Solomiia Krushelnytska and the World Music Space*. Ternopil: Aston, 2007, pp. 52–60 [in Ukrainian].

6. ZUBELIAK, Mariana. Solomiia Krushelnytska in Argentina. *Solomiia*, 2007, October, no. 3 (32), pp. 4 [in Ukrainian].
7. ZUBELIAK, Mariana, compiler. *The Operatic World of Solomiia Krushelnytska: A Guide to Operas from the Singer's Repertoire*. Prefaced by Oleksandr KOZARENKO. Lviv: Apriori, 2018, 184 pp. [in Ukrainian].
8. HOLOVASHCHENKO, Mykhailo, compiler. *Solomiia Krushelnytska. Materials. Correspondence*. Kyiv: Musical Ukraine, 1979, part 2, 445 pp. [in Ukrainian].
9. HOLOVASHCHENKO, Mykhailo, compiler. *Solomiia Krushelnytska. Memoirs*. Kyiv: Musical Ukraine, 1978, part 1, 395 pp. [in Ukrainian].
10. CHAIKA, V. On the Issue on the Interpretation of the Vocal Works by Solomiia Krushelnytska. *Solomiia Krushelnytska and World Musical Culture. Articles and Materials*. Ternopil: Aston, 2002, pp. 50–53 [in Ukrainian].
11. BERRONG, Richard M. *The Politics of Opera in Turn-of-the-Century Italy. As Seen through the Letters of Alfredo Catalani*. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen press, 1992, 147 pp. [in English].
12. KLEIN, J. W. Toscanini and Catalani – a Unique Friendship. *Music & Letters*. Oxford University Press, 1967, no. 48 (3), pp. 209–314 (213–228). DOI: <https://doi.org/10.1093/ml/XLVIII.3.213> [in English].

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 16.06.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

УДК 793.33“19/20”

DOI <https://doi.org/10.15407/um-etnolog.2025.22.174>

ПАВЛЮК ТЕТЯНА

докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри мистецтв ПВНЗ «Київський університет культури» (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>

PAVLIUK TETIANA

a Doctor of Art Studies, a professor, a professor at the Department of Arts of the Private Higher Education Institution “Kyiv University of Culture” (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>

Бібліографічний опис:

Павлюк, Т. (2025) Вплив медіа на популяризацію бальної хореографії в Україні (друга половина на 90-х років ХХ століття – початок 20-х років ХХІ століття). *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 174–185.

Pavliuk, T. (2025) The Influence of Media on the Popularization of Ballroom Choreography in Ukraine (Mid to Late-1990s – Early 2020s). *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 174–185.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

**ВПЛИВ МЕДІА НА ПОПУЛЯРИЗАЦІЮ
БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В УКРАЇНІ
(друга половина 90-х років ХХ століття –
початок 20-х років ХХІ століття)**

Анотація / Abstract

Мета статті – проаналізувати тенденції популяризації бальної хореографії в Україні 90-х років ХХ ст. – початку 20-х років ХХІ ст.) через призму специфіки існування бального танцю в медійному просторі. **Методологія дослідження** базується на принципах об'єктивності, історизму, системності, багатофакторності, комплексності. **Наукова новизна:** вперше здійснено мистецтвознавчий аналіз впливу медіа на популяризацію бальної хореографії в Україні (другої половини 90-х років ХХ ст. – початку 20-х років ХХІ ст.). **Висновки.** Підсумовуючи, можна зауважити, що загалом популяризація бальної хореографії в Україні відбувається згідно із загальними тенденціями розвитку культури мас-медіа. Можна констатувати активний розвиток комерційної бальної хореографії – створення спеціальних танцювальних постановок для кіноіндустрії, реклами, fashion-шоу, музичних кліпів, відеоформату, різноманітних телевізійних програм, переважно у форматі реаліті-шоу. До цих явищ додається зростаюча популярність бальних заходів – благодійницьких балів та історичних реконструкцій бальної культури. Відтак розширення медіапростору і при-

кладного застосування бальної хореографії сприяє перетворенню бальних танців на вагоме соціокультурне явище.

Ключові слова: сценічний бальний танець, бальна хореографія, бальний танець, європейська програма бальних танців, латиноамериканська програма бальних танців, конкурсний танець.

The article is aimed at analyzing the trends in the popularization of ballroom choreography in Ukraine in the 1990s to the early 2020s) through the lens of the specifics of ballroom dance's existence in the media space. **The research methodology** is based on the principles of objectivity, historicism, systematics, multifactoriality and comprehensiveness. **Scientific novelty:** an art history analysis of the media influence on the popularization of ballroom choreography in Ukraine (from the second half of the 1990s to the early 2020s) has been conducted for the first time. **Conclusions:** It should be noted summarizing that the popularization of ballroom choreography in Ukraine generally follows the overall trends in the development of mass media culture. An active development of commercial ballroom choreography, including the creation of special dance performances for the film industry, advertising, fashion shows, music videos, video formats, and various television programs, mostly in the reality-show format, can be stated. These phenomena are complemented by the growing popularity of ballroom events, such as charity balls and historical reenactments of ballroom culture. Thus, the expansion of the media space and the practical application of ballroom choreography assist the transformation of ballroom dance into a significant socio-cultural phenomenon.

Keywords: stage ballroom dance, ballroom choreography, ballroom dance, European ballroom dance program, Latin American ballroom dance program, competitive dance.

Вступ. Починаючи з другої половини 90-х років ХХ ст., в Україні спостерігається активне зростання інтересу до мистецтва бальної хореографії, свідченням чому є робота великої кількості танцювальних студій і клубів, системи підготовки педагогів-хореографів у закладах вищої освіти, розвиток конкурсного руху, відродження історичної бальної хореографії та водночас новаторське переосмислення традиційних бальних танців. У цьому сенсі вітчизняна культура також залучена до загальносвітових процесів. Серед значущих причин поширення бальної хореографії в Україні та світі є не тільки збереження й стимуляція подальшої роботи соціальних інститутів з розвитку хореографічного мистецтва, а й широка діяльність засобів масової інформації з популяризації бальних танців.

Упродовж тривалого часу багато фахівців (М. В. Бевз, М. В. Богданова, О. М. Вакуленко, Н. О. Горбатова, О. В. Касьянова, М. Є. Кеба, Ю. Ю. Сахневич, Л. В. Шестопал, Д. І. Шариков та ін.) розглядали вищезазначене питання досить побіжно. Але існують публікації, у яких охарактеризовано телевізійні проекти танцювальної тематики: Д. Д. Базела «Танцювальні шоу кінця ХХ – початку ХХІ століття» [1]; О. С. Бойко «Телевізійні танцювальні шоу в Україні: історія і сучасність» [3]; О. В. Наконечна «Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні» [8]. Достатньо ґрунтовно розглянуто сценічну бальну хореографію крізь призму естетичних властивостей кіно- й телевидища в західній масовій культурі у дисертаційній роботі А. І. Крися «Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв» [6].

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю аналізу процесів впливу медіа на популяризацію бальної хореографії в Україні (другої половини 90-х років ХХ ст. – початку 20-х років ХХІ ст.), що є досить важливим для розвитку хореографічної науки і практики.

Виклад основного матеріалу. Існує кілька напрямків взаємодії хореографічного мистецтва (у т. ч. бальної хореографії) та медіа-простору, актуальних і для України, і в глобальному вимірі:

1. Наявність інформації про бальну хореографію в пресі, на телебаченні, стрімінгових каналах, відео-блогів тощо. Через такі види медіа-комунікації широкий загал може побачити концерти із залученням хореографічних номерів, шоу-програми, показові виступи з конкурсного бального танцю, історичні реконструкції балів зі старовинними танцями, постановки бальних танців на театральних майданчиках тощо. Спостерігається присутність бальної хореографії на телебаченні у вигляді прямих трансляцій або записів турнірів і чемпіонатів, створення спецпроектів про видатних хореографів і виконавців бальних танців. Відбувається висвітлення танцювальних фестивалів, конкурсів, змагань також іншими засобами масової інформації (преса, Інтернет, радіо та ін.).

2. Відеокурси з бальних танців – розповсюдження матеріалів з бальної хореографії через виробництво відеоуроків, які поширюються через інтернет-мережу або за допомогою матеріальних носіїв інформації. Така форма роботи набуває дедалі більшої популярності, особливо за умов пандемій та інших обставин сьогодення, коли прямі контакти у великих групах є небажаними або відсутня можливість збиратися колективно за певних причин. Саме тому свої відеокурси нині пропонують не лише великі танцювальні школи, міжнародні хореографічні франшизи, на кшталт академії Альфреда Мюррея, а й менш масштабні танцювальні клуби, дитячі студії, кафедри хореографії ВНЗ, а також танцівники, які працюють поза будь-якими офіційними структурами (наприклад, відеоблогери). За допомогою високих технологій зв'язку доступними стали й тренінги, покази, уроки в режимі онлайн, що можуть бути записаними для подальшого вивчення.

3. Створення груп у соціальних мережах з метою комунікації та згуртування в середовищі професіоналів і аматорів з різних куточків світу. На сьогоднішній день фактично кожна велика танцювальна громада будь-якого формату (клуб, студія, школа, академія) має свої форуми на офіційних сайтах, сторінки у соціальних мережах («Фейсбук», «Інстаграм», «Твіттер»), телеграм-канали тощо. Локальні та глобальні об'єднання професіоналів і аматорів, товариства та федерації бальної хореографії публікують стрічки новин, історичні розвідки, методичні напрацювання, контакти, аносують події, рекламують свої навчальні послуги, товари для заняття бальними танцями і т. ін. На нашу думку, важливим аспектом такої роботи є спеціальне організаційне керування такими спільнотами, обов'язкова верифікація поданої в Інтернеті інформації, популяризаторська та навчальна місії тощо.

4. Відображення бальних танців у гейм-індустрії. Ця тенденція стрімко посилюється останні два десятиліття. За допомогою музичних ігор (наприклад, Dance central, Dance Sensation, Hottest Party, «ПараПа: Місто танців») користувачі комп'ютерів та ігрових гаджетів можуть засвоїти техніку виконання відомих бальних танців. Всесвітньої популярності набула гра Dance Dance Revolution, яка нині стала повноцінним елементом масової культури. Створена японськими розробниками, вона з'явилась на американському ринку на початку XXI ст. і швидко поширилася. Головною перевагою гри був її активний характер, який дозволяв гравцю зміцнювати серцево-судинну систему і спалювати зайві калорії. Через такі можливості гру навіть масово впровадили до американських шкіл у межах програми боротьби з дитячим ожирінням. Медичні дослідження довели, що в любителів танців Dance

Dance Revolution нормалізувалася вага тіла, артеріальний тиск, покращувався загальний рівень фізичної підготовки [9, с. 431].

Іншою надзвичайно популярною в усьому світі, зокрема, в Україні, танцювальною грою є Just Dance («Просто танцюй»). Її розробник, французька компанія Ubisoft, випустила перший реліз у 2009 році і відтоді щороку оновлює її. Серед багатьох танцювальних стилів гравцям пропонують обирати саунд-треки та виконувати бальні танці латиноамериканської програми.

У 2010-х роках користувачам були запропоновані й більш складні танцювальні симулятори. Це ігри, які за допомогою спеціальних контролерів дозволяють керувати зображенням на екрані ПК або іншого гаджета. Головне завдання виконавця – повторення рухів зірок танцполу. Прикладом є музична відеогра Dance Central для Xbox 360, яка використовує датчик руху Kinect (перша версія вийшла 2010 року).

Опосередковано культуру бальної хореографії експлуатують також ігри для дітей, на кшталт «Вбрання для бальних танців», «Денс-баттл королівських пар» та ін. Тут пропонують обрати сукні, костюми, взуття, аксесуари, зачіски, макіяж для принців і принцес, які виконують бальні танці. Хоча діти й не танцюють у процесі гри, вони частково долучаються до бальної культури та мають можливість побачити загальну естетику бально-хореографічного виконавства. Отже, інтерес до бальних танців, який виникає в ході гри, може стати стимулом для відвідування танцювальної школи або клубу.

У 2016 році компанія BBC Worldwide замовила гру Strictly Come Dancing: The Game для мобільних додатків. У грі використовується суміш мальованої анімації та даних технології «захоплення рухів» реальних танцівників. Пари, які здобули популярність на шоу Strictly Come Dancing, стають основою для комп'ютерної обробки, у результаті якої виникає рухливе зображення техніки бальних танців: квікстеп, джайв, танго, сальса, чарльстон, віденський вальс, румба, ча-ча-ча, пасодобль. Гравці мають можливість також «змінювати вбрання» танцівників (доступно понад 150 суконь для партнерки та різні варіанти одягу для партнера). Гра Strictly Come Dancing була випущена в App Store та Google Play на початку 2016 року і відтоді регулярно оновлюється, відповідно до новинок сезонів самого шоу.

Останнім часом з'явилися й розробки у сфері доповненої реальності (AR – augmented reality), які допомагають початківцям оволодіти складними для них кроками та фігурами бальних танців. Додаток Dance Reality для iPhone, створений у 2017 році, не замінить занять з викладачем танців, але є корисним інструментом для домашньої практики. Програма дозволяє краще запам'ятовувати рухи сальси та інших танців, добре тримати ритм. Нею можна послуговуватися як для індивідуального виконання, так і в парі. Гра проста у використанні: треба дивитися через камеру айфона, бачити різнокольорові сліди-підказки, які з'являються в необхідний час у необхідному місці, та робити відповідні кроки [11]. Для вдосконалення методики вивчення бальної хореографії працює також сучасна робототехніка. Зокрема, японські інженери створили людиноподібних роботів-партнерів, які допомагають розучувати бальні танці, замінюючи партнера. Це дуже зручно для індивідуальної практики, а також у ситуації, коли на паркеті не вистачає партнерів [13].

На сьогоднішній день ведуться активні розробки танцювальних симуляцій у віртуальній реальності. Виконавець, за умов застосування спеціальних гаджетів, матиме можливість не лише отримувати підказки від віртуального вчителя танців, а й бачити себе танціником у будь-якому бальному залі світу чи в інших культових

місцях, обирати на власний смак партнера чи партнерку, вечірню сукню, смокінг чи більш екзотичний одяг, змінювати музичний супровід, прискорювати чи уповільнювати темп тощо. Усе це сприятиме індивідуальній практиці з бальної хореографії, зменшить залежність танцівників-любителів від тренувань у великих залах, адже за допомогою віртуальної реальності вправлятися можна в будь-якому місці за будь-яких обставин.

5. Активне залучення та використання пластичних образів бальних танців у сучасному кінематографі. На сьогоднішній день світова кіноіндустрія має чималу фільмографію з ігрового кіно, головною темою якого є бальні танці. Такими є рейтингові кінокартини «Тримай ритм» (2006) режисера Ліз Фрідлендер, «Потанцюймо» (2004) режисера Пітера Челсома, «Тільки в танцювальній залі» (1992) режисера База Лурманна, «Брудні танці» (1987) режисера Еміля Ардоліно, «Урок танго» (1997) режисерки Саллі Поттер та багато інших.

Бальні танці не лише опиняються у фокусі уваги режисерів ігрового кіно, а й цікавими для документалістів. Актуальними для української культури є такі приклади неігрового кіно, як «Бальний король» режисерки Світлани Ліщинської (2019) про видатного хореографа та педагога Петра Горголя; «Виконавець бального танцю» («Ballroom dancer») данських режисерів Крістіана Бонке та Андреаса Кефоеда про Славіка Крикливого – танцівника, який починав свою кар'єру в Києві; «Божевільно гарячий танцпол» («Mad Hot Ballroom») – документальний фільм 2005 року режисерок Мерілін Агрело та Емі Сьюел, присвячений навчальній програмі бальних танців нью-йоркського департаменту освіти. Також важливою для дослідження історії бальної хореографії є відеохроніки, телерепортажі та кінодокументалістика минулих часів, наприклад, документальний фільм «Бурштинова пара» 1968 року.

На окрему увагу заслуговують серіали про життя й діяльність виконавців бальних танців: «Ласкаво просимо на паркет» («Ballroom e Youkoso») – японський анімаційний серіал режисера Йосімі Ітадзу (2017), «Таємне життя бального танцю» («The Secret Life of the Ballroom») – британський проект, який знімається з 2017 по теперішній час, веб-серіал 2020 року каналу HBO під назвою «Легендарний» (Legendary) про реаліти змагань з бального танцю, серіал стрімінгового каналу Netflix «Дитячий бальний зал» («Baby Ballroom») (вихід у 2017 р., продовжено до 2021 р.) тощо.

На нашу думку, для розвитку вітчизняної культури та мистецтва дуже важливим є долучення бальних танців до тематики кіновиробництва, відповідно, актуальним видається пошук замовників, продюсерів і спонсорів, які б сприяли випуску кінокартин, присвячених бальній хореографії.

6. Застосування бальної хореографії в різних видах реклами (насамперед аудіовізуальної). Ефектність і видовищність бальних танців є причиною присутності їх у рекламних сюжетах, що доводить багатолітній досвід роботи піарників. Так, уперше бальні танці з'явилися в телерекламі після Другої світової війни. У роліку для компанії «Coca-Cola» знялися танцюристи Альфа Дейвіс і Джулі Ріббі, переможці Відкритого чемпіонату з бальних танців Великобританії 1956 року: після кружляння у вальсі пара зупинялася біля столика з Coca-Cola, щоб посмакувати освіжаючим напоєм [9, с. 435].

На нашу думку, така різнобічна медіа-присутність бальної хореографії є дуже важливою для популяризації бальних танців. Донесення до широкого загалу художнього потенціалу бальної хореографії сприяє тому, що цей вид мистецтва не перетворюється на вузькопрофільний об'єкт інтересу для обмеженої групи її поцінову-

вачів. Важко не погодитися з А. Бекасовим, який стверджував, що саме завдяки використанню медійного простору бальні танці протягом перших десятиліть XXI ст. набувають неабиякої популярності, оскільки демонстрація різноманітних стилів і напрямів танцювального мистецтва, поширення інформації про діяльність відомих хореографів-постановників, танцюристів та колективів сприяє підвищенню обізнаності суспільства в цій галузі, спонукає широкий загал до занять цим видом мистецтва у дозвіллевій, аматорській та професійній формі [2, с. 226].

З іншого боку, саме наявність бальної хореографії в ЗМІ значно трансформує цей вид мистецтва, що зумовлено насамперед конкурентною боротьбою медійників за увагу публіки. Сучасний бальний танець в умовах медіа-простору орієнтований на ефектність, на те, щоб якомога більше вразити глядача неординарним візуальним планом, складним хореографічним текстом та трюковою технікою. До того ж бажання досягти комерційного успіху хореографічних постановок на медіа-ринку передбачає застосування форм і методів, які гарантують загальну доступність танцювального мистецтва та сприяють розширенню цільової аудиторії. Такими прийомами «демократизації» бальної хореографії є використання відомих музичних композицій як супроводу, популярних візуальних образів, актуальних сюжетів, мемів, елементів пародії та інших численних конотацій.

Технологічні можливості сучасних медіа збагачують і художньо-візуальне оформлення танцювальних програм. Новітні хореографічні проекти характеризуються залученням спецефектів, комп'ютерної графіки, яскравих костюмів, макіяжу, зачісок. Нинішнім медіа-постановкам бальної хореографії притаманна динамічна сценографія, яка через створення унікального сценічного простору, гру з освітленням, використання кінетичних декорацій, проекційної апаратури тримає увагу глядачів, забезпечуючи незабутні враження. Тут бальні танці, за задумом їх постановників і виконавців, відверто набувають максимальної видовищності. Зрештою, вони теж постають одним з механізмів утворення популярних образів, тобто перетворюються на комерційний продукт, орієнтований на масове виробництво та споживання.

У зв'язку з цим варто навести зауваження С. Дункевича: «Сьогодні “елітарні” види мистецтва, до яких відноситься і хореографія, змушені використовувати досвід шоу-бізнесу: щоб явище культури, мистецька подія, твір були помічені публікою і отримали визнання, вони повинні перетворитися на шоу. По мірі комерціалізації культури в цілому, танцювальне видовище набуває характеру товару, який повинен бути конкурентним на ринку інших культурних товарів, розважальних і медіа-програм» [4, с. 72].

Хореографічне мистецтво в медійному просторі охоплює більш велику глядацьку аудиторію, порівняно з концертно-театральним залом або конкурсним танцполом. Зокрема, концептуальна особливість сучасного телебачення полягає в тому, що найчастіше танцювальні програми, представлені на телеекрані, виконують розважальну функцію. Для глядача вони постають пасивною формою дозвіллевої діяльності й тому спрямовані на його максимальний емоційний комфорт і психічну релаксацію. Така ситуація є тенденційною на сьогоднішній день і вона радикально відходить від часів появи телебачення, коли популярними були не лише трансляції виступів танцюристів, а й телеуроки з хореографії, що допомагали мільйонам глядачів вивчити кроки й фігури бальних танців (наприклад, за часів УРСР любителям танців була добре відома передача Київського телебачення «Танцюйте з нами» з її

ведучим Валерієм Корзиніним). Проте формат телевізійного танцкласу, популярний ще у 1970–1980-х роках, відійшов у минуле (частково його замінено навчальними відеороликами в інтернет-мережі).

Аналіз способів залучення хореографічного мистецтва в сучасне телевізійне середовище доводить, що існують різні форми наявності бальних танців на телеекранах: масштабні телевізійні проекти, спрямовані на популяризацію бальної хореографії; заставки між окремими епізодами програм; антуражний танець як окремий номер у музичних концертах і відеокліпах; програми, присвячені відомим танцівникам і балетмейстерам–постановникам; рекламні ролики, у яких бальний танець постає експресивним візуальним елементом тощо.

Одним із вдаливих прикладів залучення бальної хореографії у галузь маскульту через медійний простір є телевізійні танцювальні проекти, які мають стійку популярність серед глядацької аудиторії. Прикладами таких медіа–програм є численні данс-шоу; вони популяризують хореографію різних стилів і технік, перетворюючи її на масовий продукт (наприклад, «Танцюють всі», «Танцюю для тебе», «Танці зірками», «Майданс» та ін.).

Танцювальні телешоу є потужним інструментом формування глядацьких смаків, впливаючи на становлення нових ідеалів краси й поведінки серед широкого загалу. Для максимального впливу на глядачів до проектів залучають «брендові» особистості, які вже отримали кредит довіри й уваги від публіки. Саме через самоідентифікацію з улюбленими зірками відбувається просування пов'язаних із хореографічним мистецтвом ідей, підняття рейтингів і, що значуще для спонсорів і організаторів проектів, нав'язування рекламної продукції.

Іншим важливим аспектом сучасного танцювального шоу є його обов'язкова інтерактивність, тобто безпосередній зв'язок із глядачами. Режисери проектів навмисно створюють ілюзію знищення комунікативних бар'єрів між глядачами та тими, хто перебуває на сцені. Важливим для широкого загалу є також відчуття безпосереднього впливу на розвиток подій у шоу, можливості на власний розсуд змінити його сценарій. Наприклад, глядацьке голосування нарівні з оцінками журі вирішує долю учасників і визначає їхні місця у змаганнях. Окрім того, глядачі в студії, а також у соцмережах, на сайтах і форумах телеканалів, створюють групи підтримки тих чи інших танцівників, і через це висловлюють своє захоплення та вподобання. Режисери у свою чергу уважно вивчають настрої публіки та підлаштовують подальший сценарій під її смаки.

На слушну думку С. Дункевича, «танцювальні телевізійні шоу, незважаючи на видимі недоліки (“припинення” високого мистецтва, орієнтованість на масового глядача, комерціалізація, наслідування західних зразків і стандартизація), виконують і ряд соціально важливих функцій. З одного боку, вони задовольняють не тільки потреби аудиторії у відпочинку, у фізичній та емоційній розрядці, у розвазі, але і в духовному піднесенні, внутрішньої гармонії, залученні до прекрасного. З іншого – привертають увагу телеглядачів до бальних танців і виконують місію популяризації цього виду мистецтва» [4, с. 73].

Одним з показових зарубіжних проектів, що активно використовує пластичну мову бальної хореографії, є шоу «Запали підлогу» («Burn the Floor»), створене в 1997 році за участі Елтона Джона як продюсера. Головною метою, задекларованою на офіційному сайті шоу, є «здійснення революції» у традиційному стилі бальних танців. На думку хореографів, які працюють над цим проектом, саме комбінація відвертої

пристрасної образності та новаторської техніки здатні оновити мистецтво бальної хореографії, додати до класичних взірців «заразливої та бунтівної енергії» [10].

Важливою складовою творчих пошуків компанії є не тільки сучасна сценографія та візуальне оформлення танцювальних виступів, а й еклектична жива музика, що пропонує виконувати вальси, фокстроти, танго, пасодоблі під незвичний акомпанемент. Лексика бального танцю на шоу «Burn the Floor» містить елементи сучасної хореографії, і це робить виступи танцівників більш видовищними. Таким чином, через гру з костюмами, освітленням, музичним супроводом традиційні бальні танці отримують новий ракурс осмислення. На сьогоднішній день директором шоу є Джейсон Гілкисон, за його ініціативи театральна компанія «Burn the Floor» впроваджує нові стратегії популяризації бальних танців. Зокрема, організатори пропонують любителям бальної хореографії інтерактивні онлайн-уроки та перегляди шоу в онлайн-кінотеатрах [10].

Проте найпопулярнішим телепроектом, який активно залучає бальну хореографію до своїх програм, є всесвітньо відоме шоу «Strictly Come Dancing» (за оновленою версією «Come Dancing»). Цей британський телевізійний танцювальний конкурс був створений каналом BBC One у травні 2004 року, і від самого початку бальні танці європейської та латиноамериканської програм посіли тут чільне місце [12, с. 8]. Формат шоу було експортовано в понад 40 країн світу, у тому числі і в Україну!

Залучення селебрітіз є головним принципом підбору учасників програми «Come Dancing». У пару до високофахових професійних танцівників, які здебільшого є невідомими для пересічного глядача, підбирають знайомі «медійні» обличчя акторів, співаків, телеведучих, шоуменів тощо. Участь пар у форматі Pro-Am («professional + amateur», тобто «професіонал + любитель») не лише викликає жвавий інтерес у публіки, а й дозволяє у стислі терміни готувати високоякісні хореографічні номери.

На вітчизняному телебаченні британський формат став відомий під назвою «Танці з зірками». Програма стартувала у вересні 2006 року на телеканалі «1+1». Її першими ведучими стали Тіна Кароль та Юрій Горбунов. У журі телешоу були запрошені такі відомі фахівці з бальної хореографії, як Григорій Чапкіс, Олексій Литвинов, Вадим Єлізаров, а також фахівець із сучасної хореографії, продюсерка та телережисерка Олена Коляденко. Музичний супровід телепрограми було забезпечено естрадно-духовим оркестром «Либідь».

Телепроект «Танці з зірками» сприяв популяризації бальних танців в Україні. Уже після перших ефірів на «1+1» бальна хореографія привернула увагу широких верств населення, відбулося масштабне відкриття танцювальних шкіл, студій, гуртків тощо. З 2006 року почався активний період проведення балів та інших танцювальних заходів, на яких учасники могли продемонструвати свої здібності у виконанні бальних танців. Бальна хореографія почала постійно використовуватися в телевізійних музичних проектах, концертах, шоу, відео-кліпах, рекламі, театральних виставах, різноманітних творчих проектах та заходах, що створювалися в Україні.

Варто звернути увагу, що британське телевізійне шоу «Come Dancing», яке імпортується по всьому світу, на українському телеканалі «1+1» було реалізовано на найвищому професійному рівні саме через потужний розвиток сценічної бальної хореографії в Україні.

У 1994 році рішенням ректорату КНУКіМ було створено першу (і єдину на той час) у Європі кафедру бальної хореографії, ініціаторами якої стали професорка Олена Василівна Касьянова та професор Олег Євгенович Касьянов. На кафедрі розроби-

ли освітню стратегію, яка передбачала навчання фахівців з бальної хореографії з акцентом на її театральну-сценічному аспекті. Підготовка на кафедрі відбувалася через інтеграцію вузькоспеціалізованих навчальних програм із широким спектром загально-хореографічних та мистецтвознавчих дисциплін. Саме тому Україна є лідером серед інших країн світу щодо популяризації бальних танців через театральну-сценічну практику. Випускників і студентів кафедри бальної хореографії КНУКіМ часто запрошують як балетмейстерів та учасників на різноманітні телепроекти. Окремі з них відіграли важливу роль у створенні телевізійного шоу «Танці з зірками». Так, найяскравішими показовими виступами прямих ефірів «Танці з зірками-3» (третій сезон відрізнявся присутністю учасників та суддів з інших країн) були балетмейстерські роботи, представлені шоу-балетом «Міленіум». Саме в діяльності балету «Міленіум», під керівництвом Тетяни Павлюк, було втілено концептуальні засади кафедри бальної хореографії КНУКіМ, її очільниці О. Касьянкової та підготовленого нею молодого покоління педагогів, перший випуск яких відбувся 1999 року. Варто зазначити, що більшість професійних танцюристів телепроекту «Танці з зірками» були випускниками та викладачами саме кафедри бальної хореографії КНУКіМ: Олена Шоптенко, Юлія Окропирідзе, Олексій Базела, Анна Кареліна, Юлія Сахневич та ін.

Програма «Танці з зірками» тричі здобула нагороди премії «Телетріумф»: у номінації «Розважальна програма» (2007 та 2008 рр.), у номінації «Розважальне форматне шоу» (2018). Хореографічні композиції шоу «Танці з зірками» вже на початку його розвитку (2006–2008) базувалися здебільшого на основі лексики бального танцю з незначним використанням елементів інших видів хореографічного мистецтва.

За даними сайту «Телекритика», у шостому сезоні 2019 року бальна хореографія перетворилася на домінуючий компонент проекту. Збільшення долі бальних танців у програмі, з одного боку, є логічним наслідком розвитку «Танців з зірками» в умовах вітчизняної культури, з іншого, – настановою від шоуранерів та організаторів проекту з Великобританії [7]. У 2020 році шоу продовжило роботу, долаючи об'єктивні складнощі в умовах пандемії, і наявність бальної хореографії на танцполі залишається незмінною особливістю цього проекту.

Британський проект «Strictly Come Dancing» має й дочірні відгалуження та постійно пробує себе в нових форматах. Одним з експериментів компанії було проведення танцювального конкурсу під маркою «Євробачення» разом із Європейською мовною спілкою. Організації цього медіа-заходу сприяла й Міжнародна федерація танцювального спорту. Перший «Танцювальний конкурс Євробачення» відбувся 1 вересня 2007 року в Лондоні, у ньому брали участь 16 країн. У 2008 році конкурс було проведено в британському місті Глазго. На ньому виступили танцівники з 14 країн. На жаль, через брак коштів у тих країнах, де мав відбутися наступний танцювальний конкурс Євробачення, проект було зупинено.

Україна брала участь у всіх проведених танцювальних конкурсах Євробачення. У Лондоні 2007 року країну представляли Ілля Сидоренко та Юлія Окропирідзе, на той час студенти Київського національного університету культури і мистецтв. Пару готувала відомий київський тренер Валентина Федорчук. Тоді вітчизняні танцівники посіли друге місце на танцювальному Євробаченні. На конкурсі в Глазго у 2008 році Україну представляли Лілія Подкопаєва та Сергій Костецький, які здобули бронзову нагороду. Хоча цей проект, на жаль, не виявився життєздатним, він став показовим для діагностики рівня вітчизняної бальної хореографії. Українські

танцюристи довели свою конкурентоздатність у змаганнях міжнародного рівня, а Україна стала країною-учасницею, яка входила в трійку переможців усіх проведених конкурсів танцювального Євробачення.

Таким чином, на сучасному етапі розвитку культури актуальним є створення телевізійних танцювальних проектів у форматі реаліті, з домінуванням прямих ефірів, зірковими учасниками, рейтинговою інтерактивною системою та обов'язковою присутністю бальної хореографії як художньої складової.

На нашу думку, стрімке зростання популярності бального танцю в Україні відбувається через його широку наявність у медійному просторі; і тут важливим постає не тільки ефект ідентифікації глядача з виконавцями танцювальних реаліті-шоу, а й загальне посилення інтересу до бального танцю як до художнього явища. Навіть перебираючи на себе деякі аспекти шоу-бізнесу (видовищність, презентативність, інтерактивність, гедоністичність, залучення до участі «зірок» шоу-бізнесу й інших відомих особистостей, присутність інноваційних та еклектичних танцювальних елементів та ін. [4, с. 70–73]), бальна хореографія в телевізійних проектах зберігає властиву жанру самодостатність. Адже історична специфіка, шляхи розвитку та особливості знакової системи бального танцю роблять його одним з найбільш видовищних та водночас зрозумілих, навіть для непідготовленого глядача, видів хореографічного мистецтва (порівняно з деякими напрямками сучасних танців, пластична мова яких виникла недавно й значно суперечить традиційно-масовим уявленням про культуру рухів).

Згідно зі слушною думкою О. Касьянова, популярність бальних танців, створених на фольклорно-національній основі різних країн світу, також безпосередньо пов'язана з розповсюдженням у «мюзиклах або кінофільмах, які пропагували ту чи іншу танцювальну культуру» [5, с. 1]. Продовжуючи його думку, можна стверджувати, що саме медійні засоби поширення сучасного мистецтва сприяють і подальшій інтеграції глобальної танцювальної спільноти, і збереженню тих зразків, що є своєрідною візитівкою танцювальної культури кожної країни, що має свої особливості та спирається на суспільний менталітет.

Медійна присутність бальної хореографії дозволяє також розширити світогляд виконавців і поціновувачів цього виду мистецтва, сприяє формуванню національної самосвідомості особистості. Загалом присутність бальної хореографії в гейм-індустрії, інтернет-просторі та телевізійних медіа-проектах має амбівалентне значення для розвитку цього виду мистецтва. З одного боку, це явище свідчить про актуальність і високу адаптивність бальних танців до реалій сучасного техногенного світу. З іншого боку, зсув бальної хореографії в бік цифрових технологій і медіамистецтва є небезпечним з погляду ідеї живого спілкування в процесі парного та групового виконання бальних танців. Проте можна прогнозувати, що бальна хореографія і в подальшому буде розвиватися як окремий підвид медіамистецтва. Це дозволить за допомогою сучасних технологій комунікації взаємодіяти в режимі реального часу та здійснювати сумісні проекти виконавцям з різних куточків планети, незважаючи на їхню географічну віддаленість.

Висновки. Підсумовуючи, можна зауважити, що загалом популяризація бальної хореографії в Україні відбувається згідно із загальними тенденціями розвитку культури мас-медіа. Можна констатувати активний розвиток комерційної бальної хореографії – створення спеціальних танцювальних постановок для кіноіндустрії, реклами, fashion-шоу, музичних кліпів, відеоформату, різноманітних телевізійних

програм, переважно у форматі реаліті-шоу. До цих явищ додається зростаюча популярність бальних заходів – благодійницьких балів та історичних реконструкцій бальної культури. Відтак розширення медіапростору і прикладного застосування бальної хореографії сприяє перетворенню бальних танців на вагоме соціокультурне явище.

Джерела та література

1. Базела Д. Д. Танцювальні шоу кінця XX – початку XXI століття. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2015. Вип. 16. С. 84–89.
2. Бекасов А. В. Танцювальна культура в системі культіндустрій сьогодення. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2010. Вип. 18. С. 223–228.
3. Бойко О. С. Телевізійні танцювальні шоу в Україні: історія і сучасність. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 36. С. 66–76.
4. Дункевич С. Г. Танцювальне телевізійне шоу як елемент візуальної культури (з прикладу проекту «Танці з зірками»). *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія «Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія»*. 2014. Т. 27 (66). № 1. С. 69–74.
5. Касьянов О. Є. Класифікація сучасної бальної хореографії. *Publishing house Education and Science s.r.o. Архів наукових публікацій : вебсайт*. URL : http://www.rusnauka.com/NTSB_2006/MusicaAndLife/2_kas_janov%20o.je..doc.htm (дата звернення: 03.02.2025).
6. Крись А. І. Сценічна бальна хореографія як явище сучасних видовищних мистецтв : дис. <...> канд. мистецтвозн. : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2023. 230 с.
7. Мандрик П. Більше танцю та пристрасті. Яким буде новий сезон шоу «Танці з зірками». *Телекритика*. 23.08.2019. URL : <https://telekritika.ua/bolshe-tanca-i-strasti-kakim-budet-novuj-sezon-shou-tanci-z-zirkami/> (дата звернення: 05.12.2024).
8. Наконечна О. В. Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 159–163.
9. Павлюк Т. С. Бальна хореографія XX – початку XXI ст.: генезис, соціокультурний контекст, тенденції розвитку : дис. <...> д-ра мистецтвозн. : 26.00.01 – теорія та історія культури / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2021. 560 с.
10. Burn the Floor : official site. URL : <http://www.burnthefloor.com/?lang=ru> (дата звернення 03.02.2025).
11. Capristo B. A. Dance and the use of technology. Ohio : University of Akron, 2012. 48 p.
12. Dance Vision. International Dancers Association: official site. URL : <https://dancevision.com/> (дата звернення 03.02.2025).
13. Kosuge K. and al. Partner Ballroom Dance Robot (PBDR). *Journal of Control, Measurement, and System Integration*. January 2008. Vol. 1. No. 1. P. 74–80. DOI : <https://doi.org/10.9746/jcmsi.1.74>.

References

1. BAZELA, Dmytro. Dance Shows of the Late 20th and Early 21st Century. *Culture and Art in the Contemporary World*, 2015, vol. 16, pp. 84–89 [in Ukrainian].

2. BIEKASOV, A. Dance Culture in the System of Contemporary Cultural Industries. *Art Studies Notes*. Kyiv, 2010, vol. 18, pp. 223–228 [in Ukrainian].
3. BOIKO, Olha. Television Dance Shows in Ukraine: History and Modernity. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Art Studies*, 2017, iss. 36, pp. 66–76 [in Ukrainian].
4. DUNKEVYCH, Svitlana. Dance Television Show as an Element of Visual Culture (Exemplified by the «Dancing with the Stars» Project). *Scientific Notes of V. Vernadskyi Tavrida National University. Series «Philosophy. Culturology. Political Science. Sociology»*, 2014, vol. 27 (66), no. 1, pp. 69–74 [in Ukrainian].
5. KASIANOV, O. Classification of Modern Ballroom Choreography. *Publishing House Education and Science s.r.o. Archive of Scientific Publications: Website* [online] [viewed 03 February 2025]. Available from: http://www.rusnauka.com/NTSB_2006/MusicaAndLife/2_kas_janov%20o.je..doc.htm [in Ukrainian].
6. KRYYS, Andrii. *Stage Ballroom Choreography as a Phenomenon of Modern Performing Arts: A Ph.D. Thesis in Art Studies: 26.00.01*. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, 2023, 230 pp. [in Ukrainian].
7. MANDRYK, Pavlo. More Dance and Passion. What Will the New Season of the “Dancing with the Stars” Show Be Like. *Television Criticism*, 23.08.2019 [online] [viewed 05 December 2024]. Available from: <https://telekritika.ua/bolshe-tanca-i-strasti-kakim-budet-novyj-sezon-shou-tanci-z-zirkami/> [in Ukrainian].
8. NAKONECHNA, Oksana. Problems and Prospects of Dance Show Programs in Ukraine. *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 2017, no. 2, pp. 159–163 [in Ukrainian].
9. PAVLIUK, Tetiana. *Ballroom Choreography of the 20th – Early 21st Century: Genesis, Socio-Cultural Context, Development Trends: A Doctor of Art Studies Thesis: Specialization 26.00.01 – Theory and History of Culture*. National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv, 2021, 560 pp. [in Ukrainian].
10. ANON. *Burn the Floor: Official Site* [online] [viewed 03 February 2025]. Available from: <http://www.burnthefloor.com/?lang=ru> [in English].
11. CAPRISTO, Beth Ann. *Dance and the Use of Technology*. Ohio: University of Akron, 2012, 48 pp. [in English].
12. ANON. *Dance Vision. International Dancers Association: Official Site* [online] [viewed 03 February 2025]. Available from: <https://dancevision.com/> [in English].
13. KOSUGE, Kazuhiro, Takahiro TAKEDA, Yasuhisa HIRATA, et al. Partner Ballroom Dance Robot (PBDR). *Journal of Control, Measurement, and System Integration*, 2008, January, vol. 1, no. 1, pp. 74–80. DOI: <https://doi.org/10.9746/jcmsi.1.74> [in English].

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 16.06.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

РЕЦЕНЗІЇ

REVIEWS



НАЙДЕН ОЛЕКСАНДР

доктор мистецтвознавства, головний науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член-кореспондент Національної академії наук України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (Київ, Україна).

NAIDEN OLEKSANDR

a Doctor of Art Studies, a chief research fellow at Fine and Decorative Arts Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, a corresponding member of the National Academy of Sciences of Ukraine, a laureate of the Shevchenko National Prize (Kyiv, Ukraine).

Бібліографічний опис:

Найден, О. (2025) [Рецензія] : Враження та розмірковування (гортаючи сторінки нової книги Неллі Корнієнко) антитеатрала Олександра Найдена. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 189–194.

Naiden, O. (2025) [Review] : Impressions and Reflections (Turning the Pages of a New Book by Nelli Korniienko) of the Antitheatre Oleksandr Naiden. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 189–194.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ВРАЖЕННЯ ТА РОЗМІРКОВУВАННЯ (гортаючи сторінки нової книги Неллі Корнієнко) АНТИТЕАТРАЛА ОЛЕКСАНДРА НАЙДЕНА

Одержав через Нову пошту книгу Неллі Корнієнко «Театр майбутнього – траекторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості (Театрознавство *інших* вимірів)». Книга солідна, майже 500 сторінок. Пам'ятаю попередні книги пані Неллі. Навіть на одну з них писав рецензію, що була опублікована в одному зі збірників НТШ. Але це було досить давно, коли ми з нею працювали в одному відділі ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України або коли перебували в одній Спецраді того ж Інституту. Тоді, хоч галузі наших наукових розвідок були різними – театрознавчі в неї, образотворчий фольклор у мене, методи, фактори інструментарію, а головне – інтереси нерідко збігалися.

Утім, тепер через певні обставини – буттєві й науково-теоретичні – ці інтереси вже не спільні, а в кожного свої. Відтак тільки прочитати цю книгу для мене нині проблема, а вже щоби писати рецензію – то вже з галузі неймовірного. (Саме нині – підкреслюю). Але є бажання відгукнутися. Мій пієтет до авторки як людини, так і науковиці змушує мене наважитись на швидкий відгук. Щоправда, те, на що я наважуюсь у вигляді відгуку, є певною авантюрою, проте не банальною, а, можна ска-

зати, оригінальною авантюрою. Я хочу просто погортати сторінки книги, вибірково або випадково почитати фрагменти текстів, щоб якось їх прокоментувати у зв'язку з тими враженнями, асоціаціями, алюзіями, які вони викличуть у мене.

Отже, не рецензія, а думки – наслідки першого хаотичного ознайомлення з книгою.

Є книги, які тримають читача в полоні свого нарративу та креативу. Читач на певний час забуває про себе. Навпаки, є книги, які дають читачеві віртуальну змогу спілкуватись із собою, відкривати себе в собі. У книзі Н. Корнієнко, на мою думку, вдало поєднані ці дві властивості. Читається досить легко. Проте легкість ця несподівано обертається складністю, коли починаєш осмислювати розбуджені текстом свої власні, смутні думки та здогадки. Тіні раптом починають опредмечуватися, набувати ваги авторських ідей, головно пов'язаних із проблемою людиноцентризму, яка останнім часом виявилась доволі розмитою, втратила певний сенс. Безустанно й послідовно авторка проводить ідею щодо художньої культури як найвищої цінності людського існування, саме людського, яке має вивищуватися над біологічно-тваринним існуванням. Навіть в епоху гіпертрофованого практицизму й діонісійських еротичних та оргіастичних обрядових ігрищ. Згадаємо ніцшевське «мистецтво важливіше істини», яке свого часу підхопив Ґайдеггер; або є твердження Гете, що вищим досягненням людства є фактор надання назв речам, предметам і поняттям (тобто мова), також народна віра і народна поезія (фольклор, міфологія), все ж інше, навіть Кант і Гегель, – «пояснювальне зниження».

Суб'єктність художньої культури, за Н. Корнієнко, є суб'єктністю, можна сказати, живого життєвого інтересу до сутнісних таємниць буттєвої присутності, вихід якого (інтересу) здійснюється через театр. А в театрі, якщо вільно використати шекспірівський посил, є все у всьому. Якщо поезія змушує звичну річ жити іншим життям в образі, то театр змушує звичне життя жити іншим життям, нерідко в образі свого потойбіччя. Тому й не можна, як попереджали Кант і Гете, йти у розвідках до кінця, докопуватись до витоків коренів, оскільки може виявитись страшна антилюдська потвора.

Про це теж книга Неллі Корнієнко.

Але не тільки про це.

Якби я писав справжню рецензію в сенсі аналітики та концепції, то її назвав би так: «Про театр і не тільки», або «Не тільки про театр». Але це «не тільки», яке мені ближче, ніж театр, змушує думати і про театр, оскільки в книзі на театр орієнтоване і спонукане театром. Тому дещо про мене самого як людину антитеатральну, або мінус-театральну.

За все моє досить довге і не зовсім продуктивне життя в театрі я був два рази.

Давно, ще за Сталіна, коли навчався в сьомому класі, хоча мав би вчитися у восьмому, але довелося двічі ступати у ту ріку, у яку двічі ступати начебто не можна, був прийнятий в учні Черкаського музично-драматичного театру. У перший же день, подивившись спектакль (мелодрама з музичними вставками) був з позором (не наважуюся писати «із ганьбою») вигнаний із театру. Річ у тім, що ми, троє – крім мене, ще Валентин Кукоба і Едик Мартиненко, – щойно прийняті в учні, після спектаклю, не дочекавшись поки глядачі вийдуть із зали, полізли на сцену. Молодий енергійний режисер, прибігши на сцену, почав робити акторам різні зауваження і вказівки, але, побачивши нас, почав топати ногами і волати фальцетом якогось фіолетового кольору, щоб ми йшли геть із театру. Сторожиха одержала наказ «щоб цих трьох зас...ів у театрі ноги не було».

Другий раз потрапив у театр років через двадцять п'ять. Був у відрядженні в Москві. Побачив афішу вистави за п'єсою Теннесі Уільямса «Орфей сходить у пекло». До цього читав п'єсу в «Иностранке». П'єса вражала, хвилювала й викликала бурю емоцій. У театрі втік після першої сцени. Фактор відрепетируваності й завченості тексту, здавалося, усе вбивав...

Ось такий в мене театральний досвід. Хоча п'єс прочитав чимало – від Софокла до Хармса. Навіть сам написав кілька п'єс – винятково для читання.

Проте перший трепетний доторк до театру й ганебне вигнання чомусь і досі за-сіли в мені певною прикрістю, вчепилися, як реп'ях. І фальцет режисера, і тупотіння чомусь асоціативно в мені оживають при життєвих невдачах і поразках. Однак уже пізніше, як сміховий супровід, почали пригадуватися казочка Кіплінга зі збірки «Просто казки» – «Як метелик топнув ніжкою», мотив якої взято в оповіді, яку при-водять два мусульманських містики. Більш ранній Абу аль-Хасан аль-Курейші (по-мер 1074 р.) у знаменитих «Посланнях щодо суфізму». Суть казки-анекдоту в тому, що метелик, вихваляючись перед своєю дружиною, заявив, що варто йому топнути ніжкою, як «увесь палац Сулеймана Ібн Дауда щойно з грохотом провалиться» (див.: Шукуров Ш. Искусство средневекового Ирана. Москва, 1989. С. 146–147).

І тупотіння ногами режисера, і топання ніжкою метелика в мене тепер асоцію-ється з театром. Який відкрив рахунок моїх невдач і поразок.

І досі переконаний, що п'єсу вбиває відрепетируваність і завченість тексту.

Цей екскурс зроблений, щоб підстелити собі соломку при парадоксальній си-туації – аналізі (хоч якому-ніякому) книги відомої театрознавиці-культурологині і філософки Неллі Корнієнко, мною-антитеатралом, невдахою, темним невігласом щодо театру.

Та ось книга, щойно одержана і ще не розкрита зі своїм книжним загадковим мовчанням. На титулі рукою автора написано... Що написано – секрет, але смисл написаного, що я теж щось значу в цьому світі.

Ще раз зазначу, що з Неллі Миколаївною Корнієнко ми багато років працювали в одному відділі Інституту ім. М. Т. Рильського, у спецрадах із захисту дисертацій, навіть у Експертній групі ДАКу (Державної атестаційної комісії). Завжди вражала ерудиція та широта знань пані Неллі, нерідко захоплення викликали її природна чесність, непохитна принциповість та безкомпромісність. І це «у наші підлі і скупі часи», за Миколою Зеровим, до того ж часовий дискрет кожної нової епохи був по-новому підлим і скупим.

Проте я наважився гортати сторінки, вибірково читати фрагменти і висловлювати свої думки щодо прочитаного. Хоча мої думки, які лише опосередковано стосуються театру та змісту прочитаних фрагментів, рівнозначні топання ніжкою метелика.

У Передньому слові читано: «Мистецтво демонструвало розгубленість» і «з про-блематики нелінійних відкритих систем, що працюють на засадах самоорганізації, саморегуляції і саморозвитку».

Щодо розгубленості – це природний, перспективний стан мистецтвознавства, який зобов'язує шукати й набувати нових знань. В інших текстах пані Неллі йдеться про те, що подолання стану розгубленості є творчим актом пошуків істини. «Нелінійні системи, що працюють на засадах саморозвитку» і самозбагачення – це, як я розумію, фактори синергетики, які, зрештою, надають художній творчості якості суб'єктності, можна сказати, – глибину суб'єктності, та роблять її важливою умовою життєтворення. Фактор гайдегґерівського утримання в собі дає змогу на-

близити горизонт ніщо-реалій або феноменологічно-редукційно виокремити початково-кінцеву парадигму есхатології. Ця есхатологія, її відчуттєво-чуттєва присутність спонукає поетичний образ як додатково-подвійний семантично-значеннєвий синкрет звичайної речі. Думається, що і театральні образи мають в основі фактор есхатологічної присутності й семантично-значеннєвої парадигми гри.

Аби ж ви знали із сміття якого
Зростають вірші у своїй цноті –
Як лопухи і лобода з полови,
І як кульбабки золоті
(Ганна Ахматова).

Наявний фактор, припускаю, театрального часопростору – знання чогось такого, що закладене в людині пам'яттю самої матерії. Як зазначав Ніцше, що людина з речей і предметів і навіть із книг (цитую по пам'яті) не може знати того, що вона вже знає. Фактор цього знання і є тим у світі, що є, крім речей і предметів. Наявність цієї присутності й породжує образ гри. Щодо цього можна заперечити Сартру, який у «Бутті і ніщо» пише: «Парадокс не в тому, що у світі існують речі, а у тому, що, крім них, нічого немає». Здається, є утримувана в собі присутність присутності. Здається гра, а людина грає не тільки в театрі, а й у житті – є синкретом розв'язання проблеми цієї присутності. Усе це мною по-своєму (а гортаю вже 23 сторінку) прочитується в текстах Неллі Корнієнко. Також тотемізм у сучасних постфрейдистських тлумаченнях, як, знову, подвійність суб'єкта. Об'єктна подвійність. Як у Гоголя – ніс майора Ковальова у вигляді чиновника роз'їжджає в кареті, молиться в церкві... Так у театрі: особа та індивідуальність – теж предмет, у якому є хтось інший. Іншість іншого, яка тріумфує над звичністю звичного, водночас становить смисл сучасної сценічності, що спонукає (за Максом Імдалем) проблематизацію мнимої очевидності: це теж прочитується в рецензованій книзі, принаймні, коли читаєш її не рядок за рядком, і так усі 500 сторінок, а коли знаючи, пам'ятаючи попередні праці цієї видатної дослідниці, невгамовної пошуковувачки парадоксів у житті театру і у театрі життя, вихоплюєш із кожного розділу один-два випадкових абзаци.

Утім, повертаючись до тотемізму як потенційно предметного фактора подвійності – теофагії (богопізнання), яка (теофагія) у процесі словесної гри набуває смислу самопоїдання. У Гоголя Ніс – чиновник у мундирі, у народній казці вуж – чоловік дівчини. Він приходить, сідає за стіл обідати... Він людина і водночас вуж. Тут фрейдистське «тотем і табу» поступається місцем, або перетворюється у «табу і хотіння» Хартмута Крафта (Hartmut Kraft) – табу тотемізується синкретом хотіння.

Це і є сучасний театр кв текстовому контексті Н. Корнієнко.

Візьмемо фольклор. У відомій колисковій «Ой котку, коточку» (записано на Полтавщині) читаємо:

Одна була хвустина
Та й ту в воду впустила.
А там прачки прали,
Хвустину піймали,
Кукол нарobili
Кота оженили.
(варіант: «Котів подражнили»).

Тотемний шлюб кота і ляльки (кукли) – реалії сучасного життя і передусім – театру.

Це вже я топнув своєю фольклористською ніжкою.

У ході боротьби з повзучим емпіризмом сучасного театрознавства Н. Корнієнко використовує синергію як зброю-синкрет безмежної розкутості й певного самообмеження. Роль художньої культури в життєвому середовищі вона вважає конструктивною, а в художній культурі плідотворним є синкрет життєтворчого хаосу, тобто того, що покликане зрушити з місця спокій звичності, або фактор ритму, що, за Малевичем, є вираженням матеріалізованої присутності збудженої Матерії. Хаос зі знаком плюс у даному разі протистоїть «Хаосмосу» Фелікса Гваттарі (Pierre-Félix Guattari), хаосу зі знаком мінус. Присутність двох хаосів у явищі, речі, людині унормовує стискання і розтискання пружини допущення. Допущення емоційних і депресивних станів. Гра двох хаосів визначає емоційну та депресивну межі допустимості. Роздягнутися догола – не значить розкритися. Роздягання в театрі – акт сокриття сутнісної основи свободи почувань. За межею роздягання – процес самознищення. Клінічний архів театру фіксує перенесення симптомів здоров'я та обмін їх на симптоми хвороби. Здоровий театр нікому не потрібний. Водевіль, який Чехов вважав вищим проявом театральності, теж є проблематизацією «мнимой очевидності».

Через висміювання не в собі чогось, а себе в чомусь.

Може, я мовлю банальні речі, усім давно відомі? Моя причетність слабка і віддалена. Здається, пустощі гри – трагічної або комічної – і є найсерйознішою справою виживання, у якому біологія дедалі відчутніше витісняє людськість совісті та духовності. Віра може бути бездуховною, але не може бути неправдивою. «Правда вмерла, а брехня весь світ пожерла» – слова інваліда-художника (без ноги і з покаліченою рукою), який писав у багатьох варіантах картину «Козак і дівчина біля криниці» (писав «з голови») і «Хлопчики ловлять рибу» (із сірникової коробки).

Такі асоціації, думки та алюзії в мене викликало гортання сторінок і вибіркове читання окремих фрагментів книги. Догортавшись до 90-ї сторінки, зупинився. Ось вихоплені з цієї сторінки абзаци:

«Сучасний театр (художня культура) реалізує і акцентує ще одну зі своїх можливостей – “проговорити” мовою адаптацій класичні сюжети, спростивши спілкування-діалог до просто комунікації (інформаційна домінанта). Смыслотворчою частиною версії стає гра в знаки. Формознаки.

Ця визначальна для цієї доби “нечистота” форм, стилів, явищ, процесів засвідчує: в мові мистецтва, що сама є кодом і визначає набір відповідних наративних функцій, ідуть процеси нової репрезентації».

Попереду були розділки: «Кіносимулятори як механізм містифікації та антропологізації художньої інформації» (с. 77); «Про реаліті-шоу і кризу ідентифікації» (с. 81); «Театралізація як тотальність і як «постнекласична методологія» (с. 84); «До проблем інтерпретацій у постнекласичному середовищі» (с. 86). Розділок, фрагмент якого я цитував, має назву «Перетин поетик – маркер нової репрезентації» (с. 87)...

Людина споконвіку продубльована лялькою. Спочатку палеолітичними вагітними Венерами з кістки йі каменю, потім аграрно-еротичними богинями родючості з глини, потім божествами-жертвами світобудівних обрядів і діонісійських соромицьких ігрищ, також паралельно ляльками помсти і зцілення, містичними ляльками проклять і хвороб; потім бабусиними ляльками з одягу померлих предків і

знову – містичні ляльки проклять; страшні кіноляльки, і ляльки типу Бейло-бебі з натуральним волоссям дівчаток, померлих у притулку, і скляні прозорі ляльки, у череві яких плавають ненароджені діти, і етнографічні ляльки різних народів – образи божеств і духів цих народів, і лялька Барбі – символ вітринного благополуччя і родинної показної вітринності. Лялька, тиражем якої можна шість разів оперезати Земну кулю. Лялька – відчайдушна спроба заради спасіння вхопитися за це благополуччя і якось втриматись... Не вийшло, не вдалося...

Думається, що й театр подібним чином еволюціонував від обрядів-жертв до трагічно-вітринних і містично-вітринних ерзаців благополуччя – мнимих очевидностей. Вийшло чи не вийшло?

Проте і театр, і лялька продовжують залишатися загадковими, принаймні для мене.

Суперзагадковою для мене залишається книга Неллі Корнієнко. Про театр і не тільки.

Цю книгу ще читати й читати... І відкривати те, що не чекаєш, і знаходити те, що не шукаєш, і натрапляти на те, що є твоїм, але по-іншому висловленим, тобто «театрознавством інших вимірів».

Конфлікт інтересів

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

Використання штучного інтелекту

Не використовувався.

Отримано / Received 07.07.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

КУШНІРУК ОЛЬГА

кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу музикознавства та етно-музикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна), запрошена дослідниця Кембриджського університету (Кембридж, Велика Британія).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0766-2555>

KUSHNIRUK OLHA

a Ph.D. in Art Studies, a senior 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), a visiting research fellow at the University of Cambridge (Cambridge, UK).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0766-2555>

Бібліографічний опис:

Кушнірук, О. (2025) [Рецензія] : Два вечори української музики в Лондоні. *Українське мистецтвознавство : Матеріали, дослідження, рецензії*, 22, 195–198.

Kushniruk, O. (2025) [Review] : Two Evenings of Ukrainian Music in London. *Ukrainian Art Studies: Materials, Investigations, Reviews*, 22, 195–198.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

ДВА ВЕЧОРИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ В ЛОНДОНІ

Під егідою Української асоціації культури у Великій Британії (UCA – UK) в Лондоні відбулися два чергові концерти із серії «Дух України» («The Spirit of Ukraine»). Заснована композиторкою і продюсеркою Аллою Сіренко¹ Асоціація від 2020 року активно провадить численні мистецькі проекти для популяризації української культури на міжнародному рівні². З-поміж них – зазначена концертна серія, що привертає увагу світової спільноти до України з моменту широкомасштабного вторгнення на її територію російських військ.

Один з концертів серії «Дух України» відбувся 29 листопада 2024 року в церкві Святої Трійці (Holy Trinity Church) неподалік від площі Sloane Square в центрі

¹ Кушнірук О. Сіренко Алла Павлівна. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2024. Т. 6. С. 405–406.

² Кушнірук О. «Дух України» – концертний проект у Великій Британії. *Тези Міжнародної науково-практичної конференції «Збереження національної спадщини та розвиток культурних практик в умовах суспільних викликів (до 130-річчя від дня народження організатора науки, поета, митця Максима Рильського)» (Київ, 19–20 березня 2025 року) / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*. Київ, 2025. С. 386–388.

Лондона. Вечір відзначився атмосферою магнетичної, вражаючої енергетики дійства. Її витворювала ідея вболівання за долю України та її перемогу у війні, плинучи від кожного музиканта-учасника й щиро сприймаючись переповненою аудиторією, яка в єдності підхопилася, коли зазвучав твір Юрія Шевченка «Ми Є» – аранжування для скрипки і камерного оркестру національного гімну України.

Неповторності події додала цікаво дібрана програма, реалізуючи паритетність естетичного діалогу між позачасовою класикою та українською музикою. Органічним символом-епіграфом цієї класичної досконалості на початку концерту прозвучала Увертюра до опери «Алкід» Дмитра Бортнянського у виконанні Лондонського струнного оркестру ім. С. Людкевича (концертмейстер – Алісон Келлі) під орудою Вікторії Жадько. Властива класичному мистецтву гармонія почуттєвого й раціонального панувала в Концерті для флейти ре мінор К.-Ф.-Е. Баха (друга і третя частини) завдяки солістці Агнес Єві Ліпській, талановитій латвійській студентці Королівської музичної академії.

У «класичному» розділі програми справжню насолоду подарувала своїм співом Розанна Мадулус, мецо-сопрано, англійка з українським корінням, чудово передавши стильову характерність барокових арій генделівської музики «Дай мені плакати» («*Lascia ch'io pianga*») з опери «Рінальдо», «Після темної та згубної ночі» («*Dopo notte atra e funesta*») з опери «Аріодант» та «Плачу Дідони» з опери «Дідона і Еней» Г. Персела.

Кульмінацією концерту стала світова прем'єра нового твору Алли Сіренко «Чаконя спротиву» для скрипки і струнного оркестру. Її підзаголовок «Україна житиме завжди і не помре ніколи» висловлює авторське ставлення до трагічного сьогодення рідного народу в боротьбі за свою землю. Обраний жанр чакони конотується з монументально-трагедійним шедевром Баха для скрипки соло, несучи через українську інтонаційність музичного матеріалу думки автора про нездоланну духовну силу співвітчизників. Це простежувалося в пристрасних злетах-імпровізаціях численних реплік соліста Орфеуса Ліандера, у насиченому «густому» фактурному мереживі композиції, яке цілісно і вправно провела диригентка Вікторія Жадько до просвітленого завершення.

В українській частині програми британські слухачі вперше мали нагоду почути співачку з Києва Оксану Нікітюк. Її тембрально ніжний голос якнайкраще узгоджувався з витонченістю народних зразків – автентичною «Ой там на горі» акапела та «Колисковою» в обробці Євгена Станковича.

Цілісне спрямування імпрези до вищих естетичних цінностей вповні доповнювалося віртуозно-феєричним концертом «Зима» із циклу «Пори року» Антоніо Вівальді та п'єсою «Пішла би на музики» із сюїти «Українські народні пісні» Левка Колодуба, яка через свою лаконічність викликала відчуття недоговореності й бажання почути всю сюїту повністю.

Другий концерт із серії «Дух України» відбувся 21 березня 2025 року в ошатному приміщенні Королівської закордонної ліги (The Royal Over-Seas League) в центральній частині Лондона. Об'єднуючись мистецькою ідеєю-гаслом «Жінка у війні», він репрезентував цілісне наскрізне музично-поетичне дійство з відеодемонстрацією³ мальовничих у довоєнний час краєвидів українських міст, які зазнали значних руйнувань від ворожих атак після початку війни. Розпочинала імпрезу фортепіанна п'єса «Жінка у війні» А. Сіренко, виявляючи плавний перебіг широкої гами настроїв – від стишеної зажуреності до рішучої дієвості.

³ Підготовлена звукорежисером і музичним продюсером Полом Каскаріно.

Роздуми про батьківщину, що зараз перебуває «в огні», про тяжкі переживання матерів, дружин, про їхній неподоланий біль від утрат, надію на зцілення коханням, спогади про мирне життя, віра в Перемогу й незламність українського народу, думки про одвічне протистояння добра і зла у світі – усе це увібрала драматургія дійства. Його було структуровано як камерно-вокальний вечір у двох відділах із вкрапленнями художнього слова у вигляді мелодекламацій – поезії, читаної під супровід фортепіано.

Задум події, як і її безпосереднє художнє втілення, належить Аллі Сіренко, що виступила і як композиторка, і як піаністка – сольна виконавиця й концертмейстер, і як режисерка й продюсерка події, і як ведуча. Саме такий багатогранний прояв характеризує її артистичну особистість, глибоко спрямовану на пошук сенсів, здобуття їх резонансу в суспільстві, власне, до чого покликані митці у своїй праці.

До творчого тандему в події Алла запросила народну артистку України солістку Львівського національного академічного оперного театру ім. С. Крушельницької співачку Любов Качалу (лірико-драматичне сопрано), яка, до речі, у Британії виступала вперше. В Україні вона є зною виконавицею в оперному й оперетовому репертуарі. Свої музичні студії Любов пройшла під керівництвом досвідчених оперних співаків – Василя Дударя у Львівському музичному училищі та Володимира Ігнатенка у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка, де віднедавна викладає і сама. Ще в студентську пору співачка стала переможницею міжнародного конкурсу «Солов'їний ярмарок» ім. А. Солов'яненка в Донецьку, здобувши Гран-Прі (2000). Від 2002 року Л. Качала – солістка Львівського оперного театру, де виконує такі партії, як Наталка («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Оксана, Одарка («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Анна («Украдене щастя» Ю. Мейтуса), Лія («Мойсей» М. Скорика), партія сопрано («Цвіт папороті» Є. Станковича), Евридіка («Орфей та Евридіка» К. В. Глюка), Донна Ельвіра («Дон Жуан» В. А. Моцарта), Мікаела («Кармен» Ж. Бізе), Недда («Паяці» Р. Леонкавалло), партії в пуччінівських шедеврах – Мімі («Богема»), Чіо-Чіо-сан («Мадам Баттерфляй»), Тоска (однойменна опера), Ліу («Турандот»), Матінка Марія («Діалоги кармеліток» Ф. Пуленка), ролі в оперетах – Розалінда («Летюча миша» Й. Штрауса) й Анна Главарі («Весела вдова» Ф. Легара).

Відповідно до задуму концерту вокальна програма складалася переважно з української музики. Прозвучали, зокрема, різнохарактерні оперні арії – бравурна арія Наталки з лисенківської «Наталки Полтавки» та ніжне соло Принцеси з опери «Золотий пінгвін» А. Сіренко. З-поміж авторських творів у виконанні Л. Качали особливо зворушливо прозвучали пісні «Два потоки з Чорногори» А. Кос-Анатольського на слова М. Петренка та «Рідна мати моя» П. Майбороди на слова А. Малишка, у контрастності між собою приємно відтінюючи драматичні й ліричні барви в нюансуванні співачки. Окремо варто відзначити масштабну вокальну поему «Заповіт» А. Сіренко. У створеній 2013 року композиції⁴ авторка своєрідно осмислює шевченківський текст, узятий в англomовному перекладі, тобто зі спрямуванням на зарубіжну аудиторію. Порівняно зі значною кількістю інших композиторських інтерпретацій, увесь твір сповнений волелюбного настрою, рішучого і прямого спонукання до конкретної дії в боротьбі за свободу, схвильованого звернення до слухача, що відображається у рвучкому темпоритмі, гучній шкалі динаміки звучання при наскрізності побудови.

⁴ Прем'єра за участю грецької співачки Джульетти Дімітріадес та Алли Сіренко відбулася у 2014 році в Українському греко-католицькому соборі Лондона.

Справжньою окрасою концерту виявилися обробки народних пісень, запропонованих Л. Качалою у віртуозному супроводі А. Сіренко. Це – «Місяць на небі» в аранжуванні Ф. Надененка, «Чом, чом не прийшов» в обробці О. Чижка, «Нащо мені чорні брови» в опрацюванні Л. Кауфмана, «Ой не світи місяченьку» в обробці М. Лисенка, «Ой я знаю, що гріх маю» в аранжуванні М. Стецюна. Популярні серед нашого народу, вони знайшли захоплену реакцію британської частини слухачів, укотре підтвердивши художню красу й глибoku сутність нашого пісенного фольклору.

Кілька творів зарубіжних композиторів, включених до програми вечора, змальовували героїнь оперних шедеврів, сильних і величних у своїх почуттях, – Дездемону, Тоску, Кармен. Арії з опер «Отелло» Дж. Верді, «Тоска» Дж. Пуччіні, «Кармен» Ж. Бізе яскраво розкрили тембральну привабливість і театральний масштаб лірико-драматичного сопрано Л. Качали, її артистичний талант перевтілення.

Іншою партнеркою в дуеті з А. Сіренко виступила Марселла Ріордан (Marcella Riordan), відома британська актриса, яка працює на БіБіСі Радіо і вже близько десяти років у творчій дружбі та співпраці з Аллою. Свого часу Марселла здобула нагороду за найкращу жіночу роль у серіалі БіБіСі Радіо «The Old Jest», а тривала робота на радіо охоплює виконання п'єс, поезії та оповідань. За її словами, останнім часом улюбленим завданням був запис творів Дж. Джойса, зокрема розділу Моллі Блум в «Уліссі» та розділу Анни Лівії в «Поминках за Фіннеганом» для Naxos Audio Books. Як член Національної театральної компанії Британії, Марселла брала участь у постановках «Ромео і Джульєтти», «Пера Гюнта» в Лондоні та інших містах країни.

Щира прихильниця та популяризаторка української культури, М. Ріордан формувала у вечорі надзвичайно важливий компонент, поглиблюючий смислову ауру дійства, – художнє слово. Артистка натхненно й проникливо декламувала вірші Тараса Шевченка, Лесі Українки, Володимира Сосюри, Ліни Костенко, Вікторії Амеліної, Любові Якимчук, Ірини Вікурчак у перекладах англійською під фортепіанні імпровізації Алли. За словами композиторки, вони належать до жанру мелодекламації, який в українській музиці існує, проте є не надто поширеним (Леонід Лісовський, Віктор Косенко, Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Володимир Губа). Тож на сучасному етапі розвитку української музики можна стверджувати про оновлення мелодекламації саме у творчості А. Сіренко.

Значення створеної Аллою Сіренко концертної серії «Дух України» ще з 2022 року, зокрема висвітлених у цій статті нещодавно проведених імпрез, – непересічне. Вони з великим задоволенням були сприйняті аудиторією, викликавши неабияке зацікавлення слухачів-британців до української музики й бажання пізнавати її і надалі. Фокусуючи увагу на художніх цінностях нашого народу, зазначений проєкт не лише відкриває найкращі здобутки талановитих українських артистів, але й через мистецький контекст, креативність, наснаженість його учасників формує належне визнання України та її нації британською і загалом світовою спільнотою.

Конфлікт інтересів

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

Використання штучного інтелекту

Не використовувався.

Отримано / Received 26.06.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 02.10.2025

Опубліковано / Published 19.12.2025

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ, НАУКОЗНАВЧІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ДОСЛІДЖЕННЯ CULTUROLOGY, SCIENTIFIC PROBLEMS OF ART STUDIES, INTERDISCIPLINARY RESEARCH

Руда Тетяна. Українські літературознавці в документальних фільмах і «кінематографічних монографіях» професора Ігоря Козлика Ruda Tetiana. Ukrainian Literary Critics in the Documentaries and “Cinematic Monographs” by Professor Ihor Kozlyk.....	7
Немкович Олена. Віра Любимова та формування органної культури в Києві в другій половині XX століття (до 100-річчя від дня народження співачки) Nemkovych Olena. Vira Liubymova and the Formation of Organ Culture in Kyiv in the Mid to Late-20th Century (On the Occasion of the Centenary of Singer’s Birthday)	15
Шеремета Ірина. Арсеній Котляревський і київський костел Святого Миколая: штрихи до історії Національного будинку органної та камерної музики Sheremeta Iryna. Arsenii Kotliarevskyi and St. Nicholas Catholic Church in Kyiv: Strokes to the History of the National House of Organ and Chamber Music	33

МУЗИКОЗНАВСТВО ТА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ MUSICOLOGY AND ETHNOMUSICOLOGY

Кушнірук Ольга. Творчість Алли Сіренко періоду війни: конструювання національної ідентичності Kushniruk Olha. The Works by Alla Sirenko of the War Period: Designing the National Identity	45
Мартинюк Тетяна. Романси Віталія Кирейка на вірші Тараса Шевченка (op. 128) в аспекті музично-герменевтичного підходу Martyniuk Tetiana. Romances by Vitalii Kyreiko on Poems by Taras Shevchenko (op. 128) in the Aspect of a Musical-Hermeneutic Approach	66

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО І ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА THEORY AND HISTORY OF FINE, DECORATIVE AND APPLIED ARTS

Кара-Васильєва Тетяна. Польські митці модерну та їх вплив на формування львівської сецесії Kara-Vasylieva Tetiana. Polish Artists of Modern and Their Influence on the Formation of Lviv Secession	95
Соколюк Людмила. Дмитро Гордєєв як учень Федора Шміта і представник харківської школи мистецтвознавства (за новими архівними матеріалами) Sokoliuk Liudmyla. Dmytro Hordieiev as a Student of Fedir Shmit and a Representative of the Kharkiv Art Studies School (After New Archival Materials).....	102
Косицька Зінаїда. Українська витинанка як одна з гілок паперових прикрас країн Європи Kosytska Zinaida. Ukrainian Paper-Cutting Art Pieces as One of the Branches of Paper Decorations in the European Countries	114

Ламонова Оксана. Крим у графіці Олени Михайлової-Родіної	
Lamonova Oksana. The Crimea in the Graphics of Olena Mykhailova-Rodina.	144

СТУДІЇ З АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТА ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ AUDIOVISUAL AND PERFORMING ARTS STUDIES

Богданова-Дашак Ірина. Соломія Крушельницька як виконавиця заголовних партій в операх «Лорелея» та «Валлі» Альфредо Каталані	
Bohdanova-Dashak Iryna. Solomiia Krushelnytska as a Performer of the First Subject Group in the “Loreley” and “La Wally” Operas by Alfredo Catalani.	163
Павлюк Тетяна. Вплив медіа на популяризацію бальної хореографії в Україні (друга половина 90-х років XX століття – початок 20-х років XXI століття)	
Pavliuk Tetiana. The Influence of Media on the Popularization of Ballroom Choreography in Ukraine (Mid to Late-1990s – Early 2020s).	174

РЕЦЕНЗІЇ REVIEWS

Найден Олександр. [Рецензія] : Враження і розмірковування (гортаючи сторінки нової книги Неллі Корнієнко) антитеатрала Олександра Найдена	
Naiden Oleksandr. [Review] : Impressions and Reflections (Turning the Pages of a New Book by Nelli Korniienko) of the Antitheatreger Oleksandr Naiden	189
Кушнірук Ольга. [Рецензія] : Два вечори української музики в Лондоні	
Kushniruk Olha. [Review] : Two Evenings of Ukrainian Music in London	195

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 (світлинні, 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 22, 2025

Випускова редакторка: *Олена Щербак*

Редакторка-координаторка: *Ірина Сквирська*

Редакторки: *Надія Ващенко, Ольга Лузан, Людмила Тарасенко*

Редактори англomовних текстів: *Олексій Дедуш, Олена Калач,
Василь Стішов*

Операторка: *Ірина Матвеева*

Комп'ютерна верстка: *Людмила Настенко*

Технічне забезпечення: *Олександр Головка, Наталія Цибенко*

Підписано до друку 02.10.2025. Формат 60×84¹/₈
Гарнітура Kudriashov Сур. Ум. друк. арк. 27,0
Обл. вид. арк. 27,82

Наклад 50 прим.

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
Серія KB № 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