



NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES UKRAINE
RYLSKY
INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORE AND ETHNOLOGY

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 2 (26)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2009

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

СТУДІЇ

Мистецтвознавчі

Число 2 (26)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2009

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії, методології, історії, сучасного стану вітчизняного та зарубіжного музичного, театрального й кіномистецтва; публікуються результати досліджень творчості окремих мистців, архівні матеріали, дискусії, спогади про колег, бібліографічні огляди та рецензії.

Видання призначене для дослідників-мистецтвознавців, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, музейних працівників.

The issues of the theory, methodology, history and modern condition of a music, theatre and cinema arts are independent in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, discussions, memoirs about the colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

This publication is done for the use of researchers of the History, Theory and an Art Criticism and also for the use of professors and students of Art Studies and museum researchers.

Редакційна колегія:

Г. Скрипник – головний редактор

М. Бевз

В. Гайдабура

С. Грица

І. Дзюба

І. Драч

М. Загайкевич

Т. Кара-Васильєва

О. Клековкін

Н. Корнієнко

Н. Костюк – заступник головного редактора

С. Крижицький

З. Мойсеєнко

О. Найден

О. Немкович

В. Овсійчук

Л. Пархоменко

Р. Пилипчук

В. Рубан

М. Ржевська

Ю. Станішевський

Г. Стельмащук

А. Терещенко

В. Фоменко

О.Щербак – відповідальний секретар

І. Юдкін

Журнальні публікації відображають погляди їхніх авторів, які не завжди збігаються з поглядами редакції; відповідальність за достовірність інформації повністю несуть автори.

Opinions expressed in this journal are not necessarily those of the editors. Authors bear complete and full responsibility for all the information given in their materials.

Зареєстровано Держкомінформом України.

Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 8 від 14.04.2009 р.)

Адреса редакції: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України (редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»), вул. Грушевського, 4. м. Київ – 01001.

**Тел. 278-34-54, www.etnolog.kiev.ua,
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua; imfe@ukr.net**

Зміст

Contents

ІСТОРИЯ

History

- Карп'як Андрій. В. А. Моцарт та середовище флейтистів II пол. XVIII ст.**
Karpyak Andriy. W. A. Mozart and the Flutists' Surroundings in the Second Half of the 18th Century... 7
- Ядловська Зіновія. Кріпацький театр в Україні: здобутки інструментального музикування**
Yadlovska Zinoviya. The Serf Theatre in Ukraine: the Achievements of Instrumentation..... 14
- Сидоренко Вікторія. Галицька гітарна традиція XIX Століття (виконавство та творчість)**
Sydorenko Viktoriya. The Galician Guitar Tradition in the 19th Century (Playing and Creating) 18
- Росляк Роман. Програма з техніки акторської майстерності В. С. Юнаковського у Державному технікумі кінематографії ВУФКу**
Roslyak Roman. V. Yunakovsky's Programm on Techniques of the Actor's Skills in the AUPCA's State's Cinematographical Technical School..... 23
- Козаченко Аліна. Особливості прочитання концертмейстером клавіру опери С. Рахманінова «Алеко»**
Kozachenko Alina. Segey Rachmaninov's Aлеко: the Opera Clavier and the Special Features of Its Reading by a First Violinist. 29

Сучасність

Modernity

- Чуркіна Вікторія. Загальнолюдські цінності в системі навчання кобзарів та лірників Слобожанщини**
Churkina Victoriya. General Human Values in the Instruction System of Kobza and Lyre-Players of Slobozhanshchyna 33
- Барабан Леонід. Драматургія Лесі Українки за рубежом. До проблеми перекладів і сценічної інтерпретації**
Baraban Leonid. Lesya Ukrainka's Dramaturgy Abroad (To the Problem of Translating and Stage Interpretation) 40
- Шегда Лідія. Стилістичні особливості хорових творів для дітей Б. Фільца на канонічні тексти**
Shegda Lidiya. Stylistic Features of the B. Filts' Choral Works for the Children to the Canonical Texts 53
- Супрун-Яремко Надія. Поліфонічні прийоми в духовних творах Ігоря Мацієвського**
Suprun-Jaretko Nadiya. The Polyphonic Methods in the Spiritual Works by Igor Matsiyevsky 60

- Дрозда Петро. Огляди, конкурси та фестивали як вагомий чинник популяризації народноінструментального колективного виконавства**
Drozda Petro. Reviews, Contests and Festivals as a Weighty Factor of Collective Folk-Instrumental Execution's Popularization..... 68
- Чжан Гуй. Роль педагогічного артистизму у формуванні музиканта-педагога**
Zhang Gui. The Role of the Pedagogical Artistic Taste in Moulding of the Musician-Teacher 73

ПОСТАТІ

Prominent Figures

- Грінченко Алла. Спогади про батька Миколу Олексійовича Грінченка**
Grinchenko Alla. Recollections about My Father Mykola Oleksiyovych Grinchenko 77
- Безручко Олександр. Сім етапів життя Володимира Денисенка**
Bezruchko Olexandr. The Seven Stages of the Life Volodymyr Denysenko 85

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

Theory and Methodology

- Ганудельова Надія. Вплив акустико-ергологічних особливостей відкритих і закритих традиційних сопілкових інструментів на формування основного тону звукоряду (на прикладі закарпатських традиційних одноцівкових аерофонів)**
Ganudelyova Nadiya. The Influence of the Acoustic and Ergological Features of the Open and Closed Traditional Pan-Pipes on Forming the Basic Tone of Scale (On Example of the Transcarpathian Traditional One-Pipe Aerophones)..... 96
- Біла Катерина. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система**
Bila Kateryna. The Genre-Style Model as a Universal Analytical System. 107
- Грица Софія. Парадигматичний аналіз думи «Про Олексія Поповича»**
Grytsa Sopiya. The Paradigmatical Analysis of the "About Oleksiy Popovych" Duma 112

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

Surveys. Reviews

- Німчук Василь. Відгук про дослідження Олександри Сергіївни Цалай-Якименко «Київська школа музики XVII століття»**
Nimchuk Vasyl. A Review on the Oleksandra Zalay-Yakymenko's Research "The Kyiv Musical Tradition in the 17th Century" 119
- Хай Михайло. «Співоцтво»: науковий термін чи вербальна еквілібристика?**
Hay Mychailo. "Spivotstvo": a Scientific Concept or a Verbal "Tightrope Walking"? 123

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

Information About Authors

127

Історія History

В. А. МОЦАРТ ТА СЕРЕДОВИЩЕ ФЛЕЙТИСТІВ ДРУГОЇ ПОЛ. XVIII СТ.

Андрій Карп'як

УДК 781.071.1Моцарт + 78.071:788.5“17”

Стаття присвячена видатному австрійському композитору XVIII століття – В.А. Моцарту і його співробітництву з флейтистами. Автор прагне спростувати поширене між музикантами твердження про упереджене ставлення митця до цього інструмента. У цьому зв'язку відкриваються нові грані мистецтва епохи Моцарта, іноді незвичні для сучасного музиканта.

Ключові слова: В.А. Моцарт, флейтисти, упередженість, творча майстерня.

The article is devoted to the outstanding Austrian composer of the 18th century – W. A. Mozart and his cooperation with the flutists. The author tries to refute the affirmation, spreaded amongst the musicians, about the artist's bias against a flute. In this connection, we cognize the new artist skills of Mozart's epoch, perhaps unaccustomed to a modern musician.

Key words: W. A. Mozart, flutists, bias, artist skills.

Вольфганг Амадей Моцарт ніколи не був байдужим до флейти та флейтистів. Нас не повинен бентежити той факт, що більшість зі збережених висловлювань видатного композитора у зв'язку з його ставленням до інструмента сповнені критичних відгуків. Усі вони не лише не відкидають, а, навпаки, наголошують на наявності особливої уваги митця до ретельного шліфування найдрібніших елементів мелодичної тканини партії флейти в сольних, ансамблевих чи оркестрових творах. У своїх безсмертних композиціях Моцарт визнає та по-новому розкриває багатство виразових засобів, акумульованих у флейтовому звучанні та зосереджених у специфіці флейтової техніки, його скарги найчастіше спрямовані на якість відтворення, а не

на провідні в II половині XVIII ст. позиції інструмента в сольній та оркестровій практиці.

Доречно зіставити два цікавих висловлювання. Л. Баренбойм у своїй праці «Як виконувати Моцарта?» стверджує, що бажання вірного стилю виконання не може бути пов'язаним з питанням характеру звучності в творах Моцарта та інших композиторів класицистичної доби. Мотивується це твердження тим, що митці другої половини XVIII ст. зазвичай перекладали свої твори для інших інструментів, і тому звукова фарба на відміну від таких компонентів музики, як мелодія, гармонія, метр, ритм і темп, «не визначає сутності музичного твору». Слід зазначити, що цей погляд є поширеним. Як тоді можна пояснити думки та

ІСТОРІЯ

емоції, що містяться в листі до батька, написаному під час праці над флейтовими композиціями 1778 року: «Звичайно, я міг би займатися базгранням цілий день: але коли якась річ з'являється на світ, я все ж хочу, щоби мені не довелося соромитися, якщо на ній стоїть моє ім'я. До того ж, як Ви знаєте, я тупію, якщо мені необхідно увесь час писати для певного інструмента (який я не терплю)...»¹. Чи не вказує цей, на перший погляд критичний лист, на особливе ставлення Моцарта до флейти. Він змушений був рахуватися не лише з технічними можливостями інструмента, а, насамперед, з його тембром, характером звука, тому й висловлювання – «який я не терплю» – може стосуватися не мелодії, гармонії, метра і т. ін., а саме звука та тембру.

Від ранніх творів до останнього, найяскравішого – опери «Чарівна флейта», відчувається постійний зв'язок композитора з інструментом,

що виконує доповнюючу, орнаментальну, звукозображальну роль тощо, а часом виходить на авансцену як соліст.

Уже одна з перших опер В. А. Моцарта «Король-пастух» на текст Метастазіо (KV208) містила в собі настільки важку та відповідальну флейтову партію (а саме в Арії Олександра, № 9 та № 10), що для виконання твору до Зальцбурга було запрошено флейтиста Мюнхенської капели Йогана Баптиста Бекке, про що залишилася документальна згадка в рахунку Генерального податкового управління від 15 травня 1775 року². Як не намагався композитор уникнути використання флейти в месі c-moll (KV427; виконана 26 серпня 1883 року в Зальцбурзі), він не може дати собі раду без неї в одному з центральних розділів *Et incarnatus est*. Ця сопранова арія в ритмі сициліани зі струнними та солюючими духовими виявляє риси по-справжньому моцартівської грації та принадності.



В. А. Моцарт. Меса c-moll KV 427 (417a) *Et incarnatus est*. Andante. Флейта

Не випадково, на думку Генріха Берта, у Моцарта догматично найбільш глибокі за почуттям та найбільш захоплюючі частини тексту – «*Qui tollis*» чи «*Et incarnatus est*» – у більшості його мес стають кульмінаціями. Вони найбільш драматичні за змістом, і тому музика Моцарта стає тут по-особливому душевною та захоплюючою за силою почуття. Визначально, що саме в цій частині зустрічаємо флейту.

Значні вимоги до інструмента висуває композитор у найяскравіших фортепіанних концертах. У Концерті *Es-dur* (KV482) флейті доводиться іноді на противагу повному оркестру самостійно утверджувати верхній голос. Така ж ситуація виникає і в I частині Концерту *A-dur* (KV488), де флейта вступає в напружені «супе-

речки» з оркестром³. В останній опері «Чарівна флейта» В. А. Моцарт досягає нових невідомих звукових та сценічних ефектів, доручаючи виконавцеві партії Таміно власноручно виконувати на сцені *Andante* з концертуючою флейтою, що зображає захоплення головного героя своїм коханням. Моцарт використав тут флейту як чудову орнаментовану прикрасу ніжної мелодії кохання. Мелодія зі своєю м'якою, томливою хроматикою повністю відповідає сентиментальному характеру епізоду, нагадуючи віденські арієти. Захоплює те, як Моцарт зумів поступово підготувати тут чергування запитань і відповідей з флейтою Папагено, використовуючи тембри інструментів⁴. Схожих прикладів знаходимо безліч.



В. А. Моцарт. Концерт № 22 (*Es-dur*) для ф-но з оркестром. I част. Флейта

АНДРІЙ КАРГ'ЯК. В. А. МОЦАРТ ТА СЕРЕДОВИЩЕ ФЛЕЙТИСТІВ...



В. А. Моцарт. Чарівна флейта. Перша дія. Фінал № 8. Andante. Флейта соло

Цікаво, з чим могла бути пов'язана така відраза Вольфганга до флейти? На нашу думку, існують кілька суб'єктивних та об'єктивних причин різких висловлювань митця про виконавців на такому поширеному в XVIII ст. інструменті.

Якщо бути послідовним, то необхідно насамперед наголосити на тому, що композитор вирізнявся значною безпосередністю, а часом і вульгарністю як у приватних розмовах, так і в листах. Протягом життя Вольфганга ми знаходимо досить багато різких випадів музиканта на адресу багатьох, зокрема, поважних та визнаних професіоналів. Він називав М. Клементі шарлатаном, не витримував гри А. Фоглера, насміхався над голосом видатного співака А. Рафа, обзивав дурнем та вісюком валторніста Й. Льюйтгеба, задля жарту перекручував ім'я свого учня Зюсмайра та ін. Яка кількість листування зі схожими висловами була знищена родичами та знайомими чи зацікавленими особами після смерті композитора, можемо, зокрема, дізнатися з найновіших досліджень⁵. Дійсно, висловлювання Моцарта були щирими та правдивими, але відзначені надмірною емоційністю. Часто композитор змінював свої попередні погляди, і людина, що отримувала від митця убивчо критичну характеристику, могла з часом стати володарем високих схвальних відгуків Вольфганга. Цілком можливо, що Моцарт інакше оформив би свої послання, якби знав, що ще через 250 років його приватне листування винесуть на всезагальний огляд. Сьогодні багато дослідників творчості композитора, захоплені скандальними документами, таврують різні галузі виконавського мистецтва, користуючись вихопленими словами з приватних, побутових записів та листів всесвітньо визнаного генія. Водночас, ці листи дають нам безцінну інформацію про історію та мету, а часом і особливості створення найпопулярніших творів сучасного музичного репертуару. Вони висвітлюють причини того чи іншого ставлення митця, виникнення задуму, навіть настрою, в якому був створений шедевр тощо.

Дитячі спогади та враження, батьківські на-

станови, ідеал сім'ї найчастіше залишають у пам'яті людини найвиразніші спогади, часом вони визначають погляди на речі та явища, прищеплені з раннього дитинства. Вольфганг так і не встиг вийти з аури тяжіння дитинства. До останніх років життя він у листах до сестри, родичів згадує зальцбурзькі пустощі, пригоди. У цей період формувалася його світогляд, початкові і, можливо, найсильніші музичні враження під впливом батька Леопольда. Звичайно, що перші музичні спогади Вольфганга пов'язані з музичним середовищем, капелою в Зальцбурзі. Усім відоме неприхильне ставлення Леопольда й самого Вольфганга до музичної атмосфери їхнього рідного міста. Старший Моцарт у листі від 1763 року фактично відкрито називає музикантів капели негідниками, п'яницями, гравцями тощо. У подальшому й сам Вольфганг висловлювався: «...грубі, розпущені та безладні придворні музиканти – порядна, вихована людина не зуміє з ними ужитися...» Важливо, що однією з найслабших ланок капели була флейтова група, точніше її відсутність. Цікавий парадокс.

У 1770 році в оркестрі Зальцбурга було 10–12 скрипалів та альтистів, 2–3 віолончелісти, така сама кількість контрабасистів, 3 валторністи, 4 фаготисти, тромбоністи, трубачі та літавристи, і, найцікавіше – 2–3 гобоїсти, з яких 2 грали також часом на флейтах (!), за необхідності. Головна вимога під час влаштування на роботу виконавців на духових інструментах полягала в підготовленості претендентів до можливої ролі як скрипалів чи альтистів. У Генріха Берта знаходимо, що гобой, і тим більше флейта, у соборі Зальцбурга не були задіяні або використовувалися дуже рідко. Унаслідок цього музиканти грали в церкві на скрипках⁶. Можна уявити собі, як гобоїсти, що часто змушені були виконувати роль скрипалів, поралися з партіями флейти. Не дивно, що з дитячих років Вольфганг мав підстави ненавидіти звук флейти. Навіть свій перший великий сольний твір для флейти він призначав не для виконання Ферлендіса чи Зандмайра, а для ще одного «багатогранного» музиканта – Й. А. Капселя – контрабасиста зальцбурзької капели, що також

ІСТОРІЯ

грав і на флейті. Концерт для флейти був виконаний 26 липня 1777 року разом із симфонією та скрипичним концертом Вольфганга до дня іменин його сестри. Його близькість за часом до створення гобойного концерту для Джузеппе Ферлендіса видається більш ніж цікавою. Дехто з дослідників вважає навіть, що виконувався один з майбутніх флейтових концертів, як вважалося, створений у січні-лютому 1778 року. Можливо, це була якась пізніше загублена композиція.

Причин негативного ставлення Моцарта до флейти могли послужити дивовижно непослідовні, а часто відверто ворожі стосунки композитора з професіоналами та замовниками флейтової музики. Приводом таких нестабільних відносин були не професійні питання, а скоріше побутові та морально-етичні розбіжності; і звинувачувати в недостойній поведінці тут можна як флейтистів, так і самого композитора. Найбільш важливим та пов'язаним з проблемою відносин варто назвати знайомство з мангеймським музикантом Йоганном Вендлінгом. Ще в 1763 році Леопольд Моцарт був вражений майстерністю флейтиста. 1777 року під час перебування в Мангеймі Вольфганга Амадея, композитор із невластивим та рідкісним для нього захопленням виконавцями розхвалює Вендлінга. Він наголошує на чистоті інтонації, виразності виконання та витонченому музичному смаку музиканта, очевидно, порівнюючи його зі знайомими йому «флейтистами» із Зальцбурга, а, можливо, і з рівнем духової практики в Італії, де йому доводилося раніше працювати⁷. Саме манера та рівень гри Вендлінга стали для Моцарта еталоном якості звучання флейти⁸. З початку знайомства відносини між музикантами були дружніми та по-родинному щирими. Вольфганг навіть присвятив арії дружині та доньці флейтиста, оркестрував один із концертів Й. Вендлінга для флейти з оркестром. Йоган Баптист відіграв досить помітну роль у житті генія, даючи йому можливість залишитися на довгий час у Мангеймі. У скрутному становищі, в яке потрапив Вольфганг, він знаходив щедрого замовника на флейтові концерти та квартети для Моцарта, обіцяв годувати Вольфганга в перші місяці 1778 року. Вендлінг розуміє справжню велич молодого композитора і здійснює усі можливі кроки, щоб поїхати разом із Вольфгангом у вигідну для них концертну поїздку до Франції. Моцарт, який спочатку радісно

погодився на пропозицію та використав, хоча й не зовсім порядно, допомогу музиканта, отримав засоби для існування та можливість залишитися в Мангеймі, раптово та неочікувано зрадив сподівання Вендлінга, відмовляючись виконувати другу частину угоди. Він використовував при цьому негідні методи. Знаючи, що батько дуже чутливо ставиться до питання релігії, Вольфганг звинуватив Вендлінга та його сім'ю в низьких моральних якостях та відсутності віри. І тут ми зустрічаємося ще з однією суттєвою причиною критичних флейтових документальних свідчень Моцарта. Річ у тім, що вони найбільше зосереджені саме в 1778 році в листах до батька. Г. Аберт стверджує, що в цей період втрачається щирість та довіра, що панувала у відносинах між Вольфгангом та Леопольдом. Дійсно, можемо зауважити в листах багато «вислизань», запутувань, відвертих обдурювань батька, що намагався примусити Вольфганга бути відповідальним перед замовниками та виявляв категоричне незадоволення захопленням сина сім'єю Вебер, а зокрема, 15-річною Алоїзією. Закохавшись у молоду співачку, композитор втратив реальний погляд на навколишнє, обмовляв та підводив друзів, не виконував вчасно взяті на себе роботи, обманював батька. Він вишукував будь-які причини, щоб не працювати над великим флейтовим замовленням, а поїхати відпочивати з Веберами. Зручною причиною затягування з написанням флейтових концертів та квартетів стала тут нібито вже й забута, але зручно пригадана жагуха нелюбов до інструмента.

Звичайно, Вольфганг зробив ще одну прикрасу Вендлінгу, ігноруючи прийнятну вигідну пропозицію через музиканта від флейтиста-аматора, голландця де Жана. Роботу, яку він з легкістю зміг би виконати за два тижні, Моцарт не здатний закінчити за два місяці. Виникли проблеми із замовником, що виплатив лише частину суми – 96, замість 200 флоринів за неповну працю. Ще перебуваючи в Парижі, Вольфганг змушений віддавати «мангеймські борги». Отож Вендлінг мав усі підстави, щоби втратити довіру до молодого композитора, і все ж він залишився прихильним та доброзичливим до Вольфганга, готував у Парижі ґрунт для свого нового молодого друга. І Вольфганг, і його мати (прибули в Париж 23 березня 1778 року), які ще недавно не бажали підтримувати стосунки з Вендлінгом,

АНДРІЙ КАРГ'ЯК. В. А. МОЦАРТ ТА СЕРЕДОВИЩЕ ФЛЕЙТИСТІВ...

відразу забули про вільнодумство та моральну нечистоплотність флейтиста. Навіть достатньо впливовий знайомий Л. Моцарта, що взяв під опіку Вольфганга в Парижі, – Фрідріх Грімм просить Вендлінга, який як музикант користується більшою довірою, зробити все можливе, щоб Вольфганг зміг розкрити свої здібності у столиці Франції⁹. Завдяки Вендлінгу та його друзям у квітні 1778 року виникла Концертна симфонія Es-dur для флейти (Вендлінг), гобоя (Рамм), валторни (Пунто) та фагота (Ріттер), яка, на жаль, втрачена.

В. А. Моцарт був досить близько знайомий також з іншим професійним флейтистом, учнем Вендлінга Йоганом Баптистом Бекке, що працював у Мюнхені. Але тут уже в самого Вольфганга були причини для недовіри чи настороженого ставлення до музиканта. Хоча на загал відносини між Бекке та сім'єю Моцарів були привітними, флейтист, вірогідно, підтримував більше позицію Леопольда. Наприклад, під час паризької мандрівки Бекке недобррозичливо інформує Л. Моцарта про поведінку Вольфганга в Мюнхені. 25 грудня 1778 року, коли композитор з важким серцем змушений повернутися у ненависний йому Зальцбург, Бекке своїми «порадами» ще більше засмучує Вольфганга. Варто тут також навести ще один випадок, що характеризує небезпечний характер Бекке.

У 1780 році композитору замовили написати оперу-серію для мюнхенського двору «Ідоме-ней». Це було серйозне випробування для молодого Моцарта. Незважаючи на загалом непогані відгуки про ще незавершений твір, були, звичайно, і недобррозичливі висловлювання. Цікаво, що Бекке був серед тих, хто прислухався та рознісив неприємні прогнози. Він навіть устиг повідомити про них у листі Леопольда, що хвилювався в Зальцбурзі. Між іншим, мова стосувалася того, що арії в опері написані наперекір тексту. Вольфганг розгнівався за це на музиканта. «Так мені сказали, – відповів Бекке, – а сам я занадто мало розумію по-італійськи». «Шкода, що Ви раніше не спитали мене перед тим, як писати листа» – спалахнув Вольфганг¹⁰.

У травні 1778 року Вольфганга Амадея познайомили в Парижі з герцогом де Гіном. Герцог був надзвичайним любителем музики та, за словами Моцарта, «незрівнянно» грав на флейті, а його донька – на арфі. Захоплення композитора грою де Гіна не зовсім підтверджується аж над-

то полегшеною партією флейти в Концерті для флейти та арфи, що був замовлений митцю вельможею. Вірогідно, Моцарт скоріше був приємно здивований чемним, люб'язним і зацікавленим ставленням до себе у цій багатій сім'ї в місті, де він уже в перший місяць перебування відчув себе покинутим, уперше по-справжньому самотійним у несприятливому, байдужому до талановитих особистостей середовищі. Де Гін не лише пропонує молодому композитору замовлення на написання твору, він просить Вольфганга стати вчителем композиції для його доньки. Але надія на добрий заробіток зраджує музиканта. Уроки неочікувано припинилися у зв'язку з одруженням нової учениці Моцарта. З'явившись на одну з чергових зустрічей, Вольфганг Амадей не був прийнятий господарями дому. Гувернантка за дорученням герцога передала йому вдвічі меншу за передбачену домовленістю суму. Створений Моцартом на замовлення де Гіна Концерт узагалі не був оплаченим. Від'їжджаючи з Парижа, Вольфганг мав претензії щодо гонорару герцога де Гіна, про що говорить у листах до батька¹¹.

Розповідь про дивні фатальні неприємності Моцарта у стосунках з флейтистами можна продовжувати й далі. 30 березня 1784 року композитор написав фортепіанний квінтет за участі духових інструментів. За спогадами дружини митця, під час одного з недільних концертів у їхній квартирі, з'явився польський граф. Після гучного захоплення виконанням чудового ансамблевого твору, високий гість флейтист-аматор попросив Вольфганга написати для нього тріо з облігатною флейтою. Моцарт дав згоду. Щойно повернувшись у свої апартаменти, задоволений граф передав митцю півтори сотні суверенсдорів із хвалебним листом, у якому він повторював у пишномовних тирадах подяку за насолоду, щойно відчуту. Через рік граф знову звернувся до Моцарта для отримання замовлення. Композитор вибачився за невиконання прохання графа. Тоді amator примусив Вольфганга повернути йому внесену суму.

Флейтисти «супроводжували» Вольфганга до останніх днів його життя. Граф Франц фон Вальзег цу Штуппах – чудовий флейтист, «композитор», який любив видавати чужі твори за власні, через посередника замовив Моцарту написання Реквієму (липень 1791р.) для урочистого відзначення річниці пам'яті своєї померлої дружини. Бенедикт Шак доводить, що

ІСТОРІЯ

«Чарівна флейта» – це не лише символічна назва для казкової опери, а твір, у центрі якого перебуває солююча флейта. Справжнім шанувальником творчості геніального композитора, чи не єдиним, хто достеменно знав місце поховання В. А. Моцарта, невідоме навіть дружині митця, був віденський флейтист Карл Шоль¹².

Ознайомившись із документальними даними, що висвітлюють «флейтові» стосунки В. А. Моцарта, переконуємося в їхньому суто суб'єктивному характері. Кожен із документів досить мало розповідає нам про стан флейтового мистецтва моцартівської доби, зате дає багато відомостей про самого композитора. Звично вважати, що геніальні особистості володіють глибокою ерудицією та філософським, узагальнюючим і конструктивно-систематизуючим складом розуму, усвідомлюючи свою особливу роль в історії. До Вольфганга Амадея в жодному разі не варто застосовувати схожі схеми. Миттєве враження, яскрава, навіть поверхова ефектність, емоційне сприйняття, що висвітлюють предмет з незвичної сторони, не викривляють, а швидше виділяють у ньому особливі, неповторні риси, важать для композитора значно більше, ніж нудний, позбавлений блиску, імпульсивності, індіферентний, сухий, але близький до об'єктивності аналіз. Водночас, об'єднавши велику кількість інформативних зразків з даного питання, можемо зробити кілька суттєвих висновків. По-перше, у другій половині XVIII ст. суттєво активізувався у різноманітних, особливо аристократичних, колах аматорський флейтовий рух. Він випереджав за своєю ефективністю схожі тенденції в інших галузях виконавського мистецтва. По-друге, лише зростала вже достатньо поширена мода опановувати гру на флейті для використання її як другого чи третього фаху. Звичайно, така популярність інструмента не може не захоплювати, але, з іншого боку, вона не дає сьогодні реально оцінити рівень професійного флейтового мистецтва класицистичної епохи за умов переповнення середовища музикантів напівпрофесіоналами та аматорами, що породжує хибні або перебільшені судження про недосконалість інструмента, або слабкість виконавських шкіл. В. А. Моцарт писав про неякісну гру, відсутність обдарування, неточну інтонацію при грі на флейті, але кого він мав на увазі, ми вже спробували з'ясувати. Рідше згадується те, що так

само з уст митця ми отримуємо високу оцінку талановитим музикантам, що присвятили своє життя флейті, навіть похвалу справді відданим флейтистам-аматорам (Й. Вендлінг, герцог де Гін). Не почуємо жодного професійного зауваження на адресу Й. Б. Бекке чи музикантів оркестрів Відня або Праги.

Наступне питання, що стосується сприйняття, звуковідчуття та ставлення Моцарта до флейтового тембру, значно складніше. Воно не може мати однозначної відповіді, тому що згадується в листах композитора лише окремими фразами, часом невдоволеними короткими реакціями. Усі вони наголошують на тому, що композитор змушений шукати цілком інший, відмінний підхід та методи викладу музичного матеріалу від тих, що він звик застосовувати при написанні творів для універсальних інструментів – фортепіано, оркестру чи рідної йому скрипки. Тут буде цікавим навести кілька оригінальних висловів самого майстра. 20 липня 1782 року композитор писав: «Ви не повірите, наскільки важко робити переклади для духовиків так, щоби це було своєрідним для духового інструмента і при цьому все-таки нічого не втрачалось в ефектності». Композитор нервувався, коли розумів, що природа інструмента повстає проти нього, не підпорядковується повністю йому – він чудово чув, усвідомлював, що кожен з духових інструментів примхливий, потребував значно більше часу для знаходження необхідного звучання не лише в мелодичній горизонталі, але й у творенні у часовому процесі гармонічних та тембрових перспектив-шлейфів. Праця з флейтою була своєрідним викликом майстерності митця, Вольфганг свідомо приймав цей виклик і працював до того часу, поки міг бути спокійним за майбутнє твору.

1790 року композитор перебував у Франк-фурті-на-Майні, де створив *Adagio* для годинникаря (*Andante F-dur KV616*). «Ось якщо би це був великий годинник і апарат звучав би, як орган, тоді б я радів, – писав він, – а так інструмент складається лише з маленьких трубок, які звучать високо і для мене надто по-дитячому». Не варто, звичайно, безпосередньо порівнювати завдання, що виникали перед Моцартом у флейтовому концерті та у творі для годинника, і все ж очевидними є паралелі – діапазон, принцип звучання. Тому Г. Аберт вказує на глибину та серйозність твору, звукові та гармонічні знахідки:

АНДРІЙ КАРП'ЯК. В. А. МОЦАРТ ТА СЕРЕДОВИЩЕ ФЛЕЙТИСТІВ...

«за багатством та різноманіттям ця п'єса заслуговує на значно більш широке розповсюдження, ніж те, яке випало на її долю»¹³.

¹Лист В. А. Моцарта до Л. Моцарта від 14 лютого 1778 року.

²Аберт Г. В. А. Моцарт. – М., 1987. – Ч. 1 – Кн. 1, 1756-1774. – С. 289.

³Бадюра-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. – М., 1972. – С. 220.

⁴В одному з листів у зв'язку з постановкою опери «Ідоменей» В. А. Моцарт пише: «...ми відчуваємо тремтіння, невпевненість, видно, як б'ється переповнене серце, відчутні шепіт та зітхання, тому я передаю ці риси у перших скрипок зі сурдинами та флейтою в унісон.» (26.09.1781).

⁵Дальхов Й., Дуда Г., Кернер Д., Риттер В. В. А. Моцарт. Хроника последних лет жизни и смерти. Так был ли он убит? – М., 1991.

⁶Аберт Г. В. А. Моцарт. – С. 302. У листі Леопольда від 1777 року вказується, що при виконанні однієї з мес у Зальцбурзі було задіяно шість гобоїстів: Ферлендіс та Зандмайр – солюючі гобої; Лодрона, якийсь студент, Dürnermeister (старшина охорони вежі) і людина з верхньої церкви – оркестрові гобої.

⁷Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. – М., 1988. – Вып. 3. – С. 369.

У 1725 році видатний неаполітанський композитор А. Скарлатті зустрівшись із Й. Квантцем вигукнув: «Сину мій, ви знаєте про мою антипатію до духових: вони ніколи не строять». У 1771 році В. А. Моцарт сповіщає, що для великого свята в Болоні змушені були запросити духовиків із Лукки, і вони «виглядали» жахливо. Лише у Венеції духовна школа була трошки сильніша.

⁸Йоган Баптист Вендлінг (1723-1797) уродженець Ельзасу, автор 4 (14) концертів для флейти, викладач Й. С. Бекке, артист оркестру у Мангеймі, що виступав з великим успіхом у Берліні (1749), не визнавав збагачення флейти новими клапанами. Для нього залишилася ідеалом 4 (1)-клапанна флейта, і він застерігав своїх учнів від застосування 8-клапанного інструмента, що стає поширеним в останні десятиліття XVIII століття.

⁹Аберт Г. В. А. Моцарт. – С. 203.

¹⁰Лист В. А. Моцарта Л. Моцарту від 27 грудня 1780 року.

¹¹Черная Е. Моцарт. Жизнь и творчество. – М., 1966. – С. 161 – 162.

¹²Відомо також, що разом з Моцартом в одному з концертів для курфюрстини Амалії в Дрездені (квітень 1789 р.) виступав флейтист Йоган Фрідріх Принц, а ще 19 травня 1764 року вундеркінд супроводжував виступ флейтиста в музичному вечорі для коронованих осіб Англії.

¹³Аберт Г. Зазн. праця. – С. 229.

Статья освещает аспекты сотрудничества выдающегося австрийского композитора XVIII столетия В.А. Моцарта с флейтистами. Автор опровергает распространённое среди музыкантов представление о его предвзятом отношении к этому инструменту. В связи с этим открываются новые грани искусства эпохи Моцарта, иногда необычные для современного музыканта.

Ключевые слова: В.А. Моцарт, флейтисты, предубеждение, творческая мастерская.

КРІПАЦЬКИЙ ТЕАТР В УКРАЇНІ: ЗДОБУТКИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИКУВАННЯ

Зіновія Ядловська

УДК 792.9-058.224(477) + 785

Стаття присвячена розвитку кріпацького музичного театру та традиціям інструментального виконавства.

Ключові слова: театр, кріпацький, традиції, інструментальне виконавство.

The article deals with the development of the serf musical theatre and the traditions of instrumentation.

Key words: theatre, the serf, traditions, instrumentation.

У мистецькій скарбниці українського народу інструментальна музика завжди посідала одне з чільних місць. Помітних успіхів українська професійна музична культура досягла в XVIII ст. Осередком музичного життя стала Київська академія, де вивчали нотну грамоту та були поширені хоровий спів, гра на музичних інструментах. В Академії існував симфонічний оркестр. Великий внесок у розвиток національної музичної культури зробили вихованці Академії, композитори В. Пікулицький, І. Рачинський, М. Березовський, А. Ведель. Значний вплив на розвиток української музичної культури мала творчість композитора Д. Бортнянського, якому належить багато творів духовної і світської музики. Хори існували при Переяславській, Чернігівській, Харківській колегіях.

Як відомо, класичний тип інструментального виконавства склався в XV–XVI ст. одночасно в Італії та Франції. В Україні ж провідну роль в музичному житті тривалий час традиційно відігравала троїста музика; перші згадки про такі ансамблі належать до кінця XVII – початку XVIII ст. Зазвичай їхній репертуар складався з народних танцювальних й пісенних мелодій, а самі троїсті музики були бажаними гостями на різних святах, весіллях, ярмарках тощо. Осередками музичної культури невдовзі стали кріпацькі театри й оркестри, що діяли в маєтках українських поміщиків (XVIII – перша половина XIX ст.).

Представники вітчизняного музикознавства все частіше звертаються до проблем історії музичної культури, зокрема функціонування музичних кріпацьких театрів та їх ролі у формуванні сучасної інструментальної музики в Україні. Ґрунтовним внеском у дослідження закономірностей розвитку музичної культури є монографія

Ю. Станішевського «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність»¹, в якій автор розглядає історію виникнення кріпацьких театрів в Україні, аналізує закономірності їх становлення, творчі пошуки й досягнення майстрів українського кріпацького музичного театру. Натомість, простежуючи генезу духового та ударного музичного мистецтва в Україні, П. Круль аналізує етапи історичного становлення та розвитку духових та ударних інструментів у кріпацьких капелах. Музичний інструментарій він розглядає на прикладі одного з перших і найкращих в Україні оркестрів, який належав Розумовським. Високий рівень професіоналізму, сфера застосування, становище музикантів, зрештою, тривалість існування і розквіту капел – все це характерне для розвитку кріпацьких музичних театрів XVIII ст., у «великопанську» добу².

Певну інформацію про слов'янську інструментальну музику містить праця німецького дослідника Я. Штеліна «Музика і балет в Росії XVIII століття»³, де відображено тогочасний стан музичної культури, у контексті якої розглянуті окремі епізоди музичного життя на прикладі оркестру К. Розумовського. Описує меценатську діяльність таких відомих магнатів, як А. Будлянський, поблизу Стародуба, П. Рум'янцев-Задунайський у Вишеньках на Чернігівщині, Г. Потьомкін на Півдні України, Лопухін з Києва, П. Галаган із Сокиринців, К. Розумовський в Глухові, А. Іллінський в Романові, які створювали інструментальні оркестри, що призначалися для урочистих зустрічей високих осіб, гри на бенкетах, балах, сімейних святах і багатьох інших побутових потреб та забав. Найвідомішими на Правобережжі дослідник називає оркестри А. Іллінського з

ЗІНОВІЯ ЯДЛОВСЬКА. КРІПАЦЬКИЙ ТЕАТР В УКРАЇНІ...

Романова та Станіслава Щенського-Потоцького з Тульчина. А. Іллінський мав струнно-духовий і роговий оркестри у складі ста музик.

Нотозбиральну діяльність О. Розумовського досліджувала Л. Івченко. Нотна бібліотека Розумовських – одна з небагатьох музичних приватних збірок XVIII ст., що збереглися до наших часів. Як окреме історико-культурологічне явище зібрання Розумовських відбиває об'єктивні і суб'єктивні процеси, пов'язані з розвитком музичної культури в Україні, Росії та Західній Європі в другій половині XVIII ст. За допомогою нотних видань і рукописів, які вчена залучила до свого дослідження, уможливився об'єктивний аналіз та реконструкція реального репертуару вільних і кріпацьких капел XVIII ст., уподобань тогочасної інтелектуальної еліти суспільства, виконавських традицій тощо⁴. Ю. Рудчук, аналізуючи духову музику України XVIII–XIX ст., вважає, що існувала також сольна та ансамблева гра на духових та інших інструментах. Приклади домашнього музикування, які широко практикувалися в панських маєтках, демонструють продовження розвитку традицій сольної, ансамблевої, оркестрової гри, сольного та ансамблевого співу, які широко побутували в Україні з давніх часів у іншому соціальному середовищі⁵.

Знайомство з науковою літературою із зазначеної проблеми засвідчує, що історія становлення та розвитку кріпацького музичного театру потребує подальших досліджень. Тому метою даної статті є поглиблення наукової інформації щодо кріпацького музичного театру.

Слід зазначити, що особливістю призначення українських музичних інструментів було не стільки виконання інструментальних композицій, скільки акомпанування співу. Окремо вирізнялися інструменти, призначені для виконання танцювальної музики: гуслі, запозичені з Італії скрипка, басоль і бубон – т. зв. «троїста музика». З другої половини XVII в. в Україні поширюються музикантські організації – «музикантські цехи» (статут київського музикантського цеху з 1677 р.). «Скрипичний цех», що існував під кінець XVII і на початку XVIII ст., є доказом поширення інструментальної музики. Справжні музичні цехи, що об'єднували передусім інструменталістів, розвинулися в Україні в добу рококо. До деяких цехів належали майстри музичних інструментів (так, у Кам'янці-Подільському існував цех, майстри якого виробляли скрипки).

До об'єднань лише музикантів-виконавців належав, зокрема, київський цех. За історичними джерелами, його статут було складено ще в добу бароко (у 1677 р.). До середини XVIII ст. цех отримав достатній вплив, аби бути монополістом у наданні музичних послуг київській знаті та магістрату. Тільки члени цього цеху мали право виконувати музику на різних приватних урочистих заходах. У такий спосіб вони усували конкурентів в особі мандрівних музик. Вони, як і київські музиканти, що не належали до цехового братства й не платили податки, не мали права грати перед заможною аудиторією⁶.

Інструментальний склад музичних цехів залежав від побутування того чи іншого інструментарію в регіонах України. Так, у Кам'янці-Подільському та Острозі діяли цехи скрипників. До ніжинського цеху входили дударі, скрипники, а на чолі стояв цимбаліст Грицько Іляшенко. До музичного цеху Стародуба входили скрипалі, цимбалісти, дударі. Найповніші відомості маємо про львівський музичний цех, в якому було велике розмаїття музичного інструментарію: пузони, пищавки, труби, лютні, бубни, шаламаї, скрипки, органи. Про поширення музичних інструментів в Україні свідчать численні українські прізвища; деякі з них зустрічаються в документах Львівського братства XVI–XVII ст.: Григорій Дуда, Михайло Дудка, Юрій Скрипка, Василь Скрипець. Музичні назви відображені і в українській топоніміці: Дударі, Гуслівка, Бубнівка (Бубнове, Бубнів), Скрипалі і Скрипки, Музики, Свистильники, Кобзарі, Трубачівка, Цимбали та ін.

Цехові музиканти супроводжували музикою розмаїті ігри й розваги, музично оформлювали родинно-побутові свята, беручи активну участь також у народних театральних «дійствах». Не без їхнього впливу інструментальна музика запроваджена у вертепну драму, що набула широкої популярності в різних верствах міського й сільського населення. Цехові музиканти брали участь у домашніх святах, вони були зобов'язані грати під час урочистих церемоній, зустрічей і проводів почесних гостей. У містах і великих поміщицьких маєтках в другій половині XVIII і в першій половині XIX ст. розвивалася світська музика, і багаті поміщики утримували капели, оркестри, оперні та балетні трупи. Наприкінці XVIII ст. «своя» музика побутувала не тільки в заможних поміщиків, а й у тих, хто мав середній достаток. Магнати, кріпосники охоче витра-

ІСТОРИЯ

чали частину прибутків на навчання кріпаків гри на музичних інструментах, щоб мати власний оркестр і помножувати утіху в домашніх святкуваннях. Згадки про оркестри наявні в багатьох спогадах того часу. На жаль, часто в них знаходимо відомості лише про існування різноманітних за складом оркестрів, зрідка про репертуар, і майже ніколи в них не називаються музиканти, серед яких були не тільки першокласні виконавці, а й справжні творці музики.

Інструментальні й вокальні «кріпацькі капели» відіграли велику роль у розвитку професійного музичного мистецтва, з часом стаючи типовим явищем національної музичної культури. Кріпацька капела в с. Заньки Чернігівської губернії, якою керував батько Марії Заньковецької – поміщик Костянтин Адосовський, була кращою на всю губернію. Один із найбільших польських магнатів на Поділлі з кінця XVIII в. – Потоцький – мав не тільки свою капелу, а й музичну школу. На Лівобережній Україні була відома родина Розумовських. Олексій Розумовський в період правління цариці Єлизавети мав великий вплив на тодішній стан музики при царському дворі. Діяльність оркестру Розумовські започаткували в 30-х роках XVIII ст., коли син реєстрового козака з хутора Лемеші (Козелецького повіту Чернігівської губернії), півчий придворної співацької капели в Петербурзі Олексій Розум, став графом Розумовським. Його молодший брат гетьман Кирило Розумовський володів численними маєтками в Україні – в Батурині, Козельці, Почері, Яготині тощо, мав у Батурині свою капелу, а його син Андрій, посол у Відні, був великим меценатом і прихильником музики⁷. Згадки про музичну капелу при дворі К. Розумовського з'являються з 1751 року. Її диригентами були Карл фон Лау – відомий зарубіжний валторніст, удосконалювач музичних інструментів, чех за походженням, та українець Андрій Рачинський.

Кріпацький театр у с. Спиридонова Буда на Чернігівщині (тепер Брянської обл.) заснував поміщик Д. Ширай. Понад 200 кріпаків виступали в оперній та балетній трупах, хорі й оркестрі. Серед вистав театру – комічна опера «Школа ревнивих» К. Маццали (музика А. Сальєрі), перша балетна вистава кріпацького театру в Україні «Венера і Адоніс» Лефевра (була показана в травні 1801 року у виконанні 40 танцюристів-кріпаків і кріпацького оркестру). Для Ширая театр був комерційною справою, тому для поста-

новки балетних вистав він запрошував відомих іноземних хореографів-педагогів, художників-декораторів і балетмейстерів з імперських театрів Москви й Санкт-Петербурга, надаючи фахову освіту найкращим кріпосним артистам⁸.

На початку XIX ст. розпочалося формування оперно-режисерської культури в Україні. І тут ініціатива також належала приватним особам. Так, київський поміщик Д. Ширай організував постановки, що відзначалися професійним виконанням, вишуканою грою оркестрів. Власник кріпацького оркестру й хору, він запрошував закордонних капелмейстерів та вчителів співу для солістів. 1808 року його трупа виконала опери «Два дні» Л. Керубіні, «Аптекарь» Й. Гайдна, а також зінгшпіль В. А. Моцарта «Бастьєн і Бастьєнна». Знаючою на той час була трупа поміщика Гавриленка, який у с. Озерках Кобиляцького повіту збудував театральний зал. Акторів поміщицького театру в селі Качанівці на Чернігівщині знав Т. Шевченко, який під враженням про їхнє життя написав повість «Музикант». Відомий також театр у с. Кибінцях Полтавської губернії, що належав поміщикові Трощанському (режисером був Василь Гоголь-Яновський). Серед акторів тих часів вирізнялися талантом Михайло Щепкін та Карпо Соленик. М. Щепкін став основоположником сценічного реалізму не тільки в українському, а й у російському театральному мистецтві.

Таким чином, у кріпацьких оркестрах і капелах з'явилися численні талановиті актори й музиканти-кріпаки. Репертуар цих капел і оркестрів, переважно лірико-побутовий з галантною манерою виконання, становили народні пісні і твори на основі народних мелодій, написані російськими та українськими композиторами, які часто були вихідцями з кріпацького середовища. У колах дворянсько-кріпосницької інтелігенції поширюється народне кобзарське мистецтво, виникає зацікавлення народною піснею, виходять друком перші збірки обробок російських та українських народних пісень В. Трутовського, І. Прача.

Незважаючи на те, що кріпацькі оркестри виростили на ґрунті примусової панської забави, вони стали не тільки поширювачами інструментального виконавства, а й осередками безіменних творчих спроб, особливо у всіх жанрах музичного мистецтва. Так, наприклад, з огляду на особливості побутування скрипкових традицій, вітчизняні майстри стали відомими вже в XIX ст. Першим з них здобув визнання крі-

ЗІНОВІЯ ЯДЛОВСЬКА. КРІПАЦЬКИЙ ТЕАТР В УКРАЇНІ...

пак Іван Андрійович Батов, на початку ХХ ст. користувалися доброю славою інструменти А. І. Лемана. Засновником радянської школи скрипкового майстрування можна вважати Є. Ф. Вітачека, який створив понад 400 смичкових інструментів (зокрема, власної конструкції скрипки, альти й віолончелі), які є видатними зразками скрипкового мистецтва, виробив свої принципи гармонійного настроювання дек. Чех за національністю, Євген Францович народився в родині інструментального майстра. Із 1895 року мешкав у Києві, з 1898 – у Москві. У 1918 він став організатором першої Державної школи скрипкових майстрів.

До нашого часу дійшли сповнені щирого захоплення висловлювання сучасників І. Є. Хандошкіна (родове прізвище Хандошко), видатного віртуоза-скрипаля, автора одностайної Сонати для скрипки й баса В-dur (кінець ХVIII ст.). Його батька, Остапа Лук'яновича Хандошко (народився в с. Перевоз Миргородського полку) 1730 року родич гетьмана Данила Апостола, прапорщик Преображенського полку Павло Іванович Апостол привіз його до Петербурга. Остап навчався гри на валторні, пізніше служив в оркестрі графа П. Шереметьєва. Музичні здібності його сина виявилися ще в ранньому дитинстві. З шести років Іван навчався мистецтва гри на скрипці в італійського скрипаля-віртуоза Тіто Порта. У липні 1762 року Івана Хандошкіна зараховували скрипалем придворного театру, а з 15 березня 1764 року він уже викладав гру на скрипці в Академії мистецтв. Саме в цей період розпочалася його інтенсивна виконавська й композиторська діяльність і саме в ці роки він створив свої знамениті сонати для скрипки⁹.

Музичне мистецтво у тодішніх панських маєтках свідчить, що творчість кріпацьких інструментальних і вокальних капел, театрів, долаючи станові бар'єри, благотратно впливала на музичні смаки «вищих» верств населення. Постійне звучання народної музики, пісні в побуті створювала ту атмосферу, в якій зародилося й потім розвивалося національне професійне музичне

мистецтво. Крім того, музика з панських покоїв, хоч і дуже обмежено, усе ж проникала в «нижчі» верстви населення й засвоювалася ними. З розвитком професійної музичної діяльності значення кріпацьких оркестрів, інструментальних капел, хорів, театрів поступово зростає. Особливо це стало помітним у 30–40-і роки ХІХ ст. На зміну кріпосним музикантам усе частіше з'являлися «вільні» артисти. Спочатку в концертах і в театрах одночасно виступали як перші, так і другі. Поміщикам вигідніше було менше платити вільнонайманим музикантам, аніж утримувати постійний оркестр. Склад «двірської музики» збіднювався, немало колективів розпадалося, найбільш кваліфіковані виконавці йшли до міст, стаючи після скасування кріпосного права «вільними» професіоналами.

Отже, кріпацький театр в Україні, став одним з важливих джерел розвитку української інструментальної музики. У його масовості, у насиченості його вистав національними стильовими засадами крилася одна з плідних передумов майбутнього інтенсивного розвитку української професійної інструментальної музики. Інструментальне виконавство артистів-кріпаків широко побутувало в балетних та оперних виставах, що сприяло утвердженню інструментально-виконавського мистецтва й піднесенню музичної й театральної культури України.

¹ Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність. – К., 2002.

² Круль П. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України: автореф. дис... д-ра мист. – К., 2001.

³ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – С.Пб., 2002.

⁴ Івченко Л. Нотна колекція О. К. Розумовського як об'єкт музичного джерелознавства: автореф. дис... канд. мист.: – К., 2000.

⁵ Рудчук Ю. А. Духова музика України у ХVIII–ХІХ століттях: автореф. дис... канд. Мист. – К., 2001.

⁶ Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. – К., 1993. – С. 426.

⁷ Барвінський В. Огляд історії української музики // Історія української культури. – К., 1993. – С. 691–718.

⁸ Міллер Х. Сто років тому. Перші українські балети в Києві // Музика. – Січ. – лют. – 1 / 94. – С. 8–11

⁹ Степаненко М. Три дороги // Дзеркало тижня. – 2008. – № 29 (708). – 9–15 серпня.

Стаття посвящена розвитку крепостнического музыкального театра и традициям инструментального исполнительства.

Ключевые слова: театр, крепостнический, традиции, инструментальное исполнительство.

ГАЛИЦЬКА ГІТАРНА ТРАДИЦІЯ ХІХ СТОЛІТТЯ (ВИКОНАВСТВО ТА ТВОРЧІСТЬ)

Вікторія Сидоренко

УДК 78.071:787.61(477.83/.86)“18”

У статті досліджуються особливості жанрів музики для гітари епохи галицького бідермаєру, діяльності провідних представників гітарного виконавства і доробок композиторів, які писали для гітари в Галичині у другій половині ХІХ – на початку ХХ століть.

Ключові слова: бідермаєр, гітара, Галичина, гітарне виконавство, провідні представники.

The article examines the features of the musical genres for a Galician Biedermeier guitar, the activities of the guilding representatives of the guitar playing, and the composers' works, written for a guitar in Galychyna in the second half of the 19th – at the beginning of the 20th century

Key words: Biedermeier, guitar, Galychyna, guitar playing, guilding representatives.

У дослідженнях нашого часу все частіше спостерігаємо перегляд і уточнення визначень стильових тенденцій минулих епох, які вирізняють культурно-мистецьку традицію в окремих регіонах України. На особливу увагу заслуговують ці процеси саме на західних землях, де, завдяки географічному положенню та історично-політичним умовам, виник сприятливий ґрунт для особливо активного взаємовпливу різнонаціональних тенденцій. Прикладом цього є явище галицького бідермаєру, в якому важлива роль відведена музичному мистецтву гітари.

Ознаки цього стильового напрямку в різних видах мистецтва розглядають І. Глозман, Л. Ільницька, Т. Комаринець, проблематика особливостей музичного бідермаєру в Галичині досліджена в працях Б. Кудрика, З. Лиська, Л. Мазепи, традиції аматорського музичування на окремих інструментах (фортепіано, скрипці, цитрі) та в контексті творчості певних композиторів студіюються в дослідженнях В. Витвицького, О. Антоновича, П. Медведика, Л. Кияновської, Л. Мельник. Однак ці праці майже не висвітлюють засади та характерні риси гітарного виконавства та творчості галицьких композиторів для цього інструменту.

З точки зору мети дослідження найяскра-

вішими представниками гітарного мистецтва Австро-Угорщини були виконавці Алоїз Вольф, Вільгельм Клінгенбрунер, Франц Тандлер, композитори і педагоги Венцель (Вацлав) Матейка, Антон Діабеллі, Леонард фон Каль, Йоганн Падовец, та, зокрема, Мауро Джуліані, а також його учні Фелікс Горецький, Ян Непомуцен Бобровіч та Станіслав Щепановський, які відіграли особливу роль у плеканні гітарного виконавства, педагогіки, творчості та музично-видавничої справи в Галичині¹. Саме завдяки М. Джуліані та його послідовникам гітара стає невід'ємною частиною суспільного життя австрійської столиці. З 1909 р. у Віденській королівській академії музики та драматичного мистецтва введено курс гри на гітарі (викладач Ріхард Батка), а в 1924 р. Якоба Ортнера – викладача класу гітари цього закладу удостоєно звання професора².

Більшість композиторів, які творили в добу бідермаєра, були вчителями музики в гімназіях, інститутах шляхетних дівчат, у приватних пансіонах і аристократичних родин, їх композиторська творчість поєднувалася в одній особі з виконавською, педагогічною та організаторською діяльністю. У часи панування Габсбурзької імперії в Галичині розвиток форм світського

ВІКТОРІЯ СИДОРЕНКО. ГАЛИЦЬКА ГІТАРНА ТРАДИЦІЯ ХІХ СТОЛІТТЯ...

музикування, заснування та функціонування численних громадсько-культурних організацій відбувається за участі австрійських, німецьких та чеських музикантів, нерідко професійних музикантів-виконавців запрошували для музикування в домашньому колі, для навчання дітей. Усе це стає підставою для формування нової культури, щільно пов'язаної з міським побутом. Українська музична традиція доповнює це коло занять представниками родин священиків, у яких найбільш послідовно плекалося домашнє музикування в різних формах. Водночас, напіваматорський характер виконавської практики та музичної освіти зумовили певну обмеженість, приземленість потенціалу самореалізації. «Загальноєвропейська бідермаєрівська струя, що на загал жахалася надто драматичних настроїв, на західноукраїнському терені, де ідея народного відродження крилася в мурах тихих парафій, ця струя найшла, особливо в творах Вербицького, ідеальну форму компромісу між ідеєю цього- й тогосвітнього», – писав Б. Кудрик³. Поєднання виховної, релігійної та мистецької доміант з демократизмом, близькістю до потреб повсякдення, побуту робить стилістику галицького бідермаєру органічною та національно окресленою.

Світська творчість галицьких композиторів ХІХ ст. охоплює провідні жанри австрійського бідермаєру. Це сольна пісня, малі хорові форми Liedertafel, співогра та інструментальна мініатюра. Гітара, поряд з цитрою та мандоліною, стає популярною в побутовому музикуванні як у якості сольного, так і акомпануючого інструмента. Характерними рисами тогочасного побутового інструментального репертуару слід вважати тяжіння до вжиткових форм: каприси, рондо, віртуозні фантазії, в яких переважають стани сентиментальної чуттєвості, лірико-елегійний тон, інтимність, грація, елегантність, втілені через певні різновиди технічних засобів – легкість фігурацій, вишукана віртуозна фактура, салонний віртуозний стиль brilliant. Серед представників музичного мистецтва, які своєю творчістю та громадською й педагогічною діяльністю заклали підвалини цієї стильової течії в Галичині були Медеріч детто Галлюс, Йозеф Башни, Жан Рукгабер, Юзеф Ельснер, Франц Ксавер Моцарт, Йозеф Христоф Кесслер.

Характеризуючи естетико-стильові засади музичної творчості багатонаціональної

культури Галичини другої половини ХІХ ст., Л. Кияновська окреслює їх як «регіональний вид романтизму», похідний від віденського, і орієнтований на Ф. Шуберта та менш значних музикантів – його сучасників. Його типовими ознаками є поетизація побутових сцен, салонне лірико-сентиментальне виконавство, народно-пісенність у тематизмі, втілення фантастичних образів, які виростають із фольклорних легенд⁴, у галузі інструментального виконавства йому притаманне плекання камерних форм побутової музики. Такими є жанри обробок народних пісень, баркароли, пісні без слів, ноктюрни, варіації, шумки та думки, фантазії на оперні теми, танскрипції, парафрази, численні танці: кадрили, мазурки, вальси, полонези, марші, які відігравали важливу роль у мистецькому оформленні балів, раутів, салонних мистецьких вечорів, сфери домашнього музикування. З. Лисько зазначав, що для вихованців Львівської греко-католицької семінарії невід'ємною ознакою естетичного вишколу було добре володіння гітарним виконавством: «Належало до доброго тону заспівати сентиментально з супроводом гітари, або заграти варіації на популярну тоді тему «Не ходи, Грицю», або «Їхав козак за Дунай»⁵.

Про популярність у колах музикантів-аматорів найрізноманітніших струнно-щипкових інструментів красномовно свідчить статистика численних музичних гуртків товариств та об'єднань цитристів, мандоліністів, тамбуристів у Львові кінця ХІХ – початку ХХ ст.⁶.

Про діяльність гітаристів-виконавців та митців Галичини відомостей значно менше. Зі знаменитих гастролерів, які виступали на сценах Львова та інших міст Галичини, преса зберегла згадки про концерти відомого італійського гітариста Андріо в 1824 р.⁷. Кількома роками пізніше львівська періодика відзначила як помітну мистецьку подію концертні виступи юного, але вже широковідомого гітариста Юліуса Плейснера (1828 р., мистецький часопис «Mnemosyne») ⁸. У наступні десятиліття особливо значимими явищами в галузі гітарного виконавства у Львові стали гастрольні програми краків'ян Станіслава Щепановського, Яна Непомуцена Бобровіча⁹. Аналіз надбань галицького гітарного виконавства та творчості був би неповним поза розглядом діяльності цих визначних музикантів, доля яких опосередковано пов'язана з Галичиною та зі Львовом.

ІСТОРІЯ

Станіслав Щепановський (1812¹⁰–1877), виконавець і композитор, який народився поблизу Кракова, музичну освіту здобув у Единбургу у Фелікса Гурецького (Горецького), а згодом – у Фернандо Сора в Парижі. Окрім сольних концертів та численних гастрольних подорожей (переважно Польща та Росія; перший гітарист, який відвідав Туреччину), здійснив концертний тур в Іспанію разом з Ф. Лістом та Л. Моро-Готтшалком. Був близько знайомий з Шопеном, Габенеком, Калькбреннером. 1852-го, разом із дружиною Джуліаною Скотт, переїхав до Львова, де і працював до кінця життя (1877). Серед відомих нам творів митця – «Інтродукція і блискучі варіації» на тему гімну «Jeszcze Polska Niezginęła» та гітарна транскрипція п'єси для фортепіано та віолончелі «Une Larme»¹¹.

Інший яскравий музикант – **Ян Непомуцен Бобровіч** (1805–1881), якого сучасники називали одним із кращих гітаристів епохи, блискучим інтерпретатором, а Ф. Ліст – «Шопеном гітари»¹², теж уродженець Кракова, учень знаменитого неаполітанського гітариста-віртуоза та педагога Мауро Джуліані¹³. Його публічні виступи відбувалися на концертах Краківського музичного товариства, до якого він належав, та на численних благодійних концертах. Ці акції (в т. ч. й виконання квінтету Ніколо Паганіні разом з Каролем Ліпінським у Кракові, гітарні програми в залі Гевандхаузу в Лейпцигу) супроводжувалися винятковим успіхом. Митець є автором більш як 40 композицій, виданих у Лейпцигу, Дрездені, Відні, Лондоні, Варшаві та Львові. 1826-го у Львові вийшов друком його перший твір для гітари, опублікований видавництвом Ф. Піллера. У його доробку переклад фортепіанного концерту Кларі Вік, транскрипція чотирьох мазурок Фридеріка Шопена для двох гітар, «Великі варіації» за дуєтом з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан» та численні варіаційні цикли на популярні оперні теми, польські та українські народні мелодії, низка програмних п'єс¹⁴.

Зі Львовом пов'язана творчість і **Савина Абрисовського** (1874–1900) – композитора-аматора і художника, вихідця зі священницької родини з Тернопільщини. Він здобув освіту в Краківській академії красних мистецтв, товаришував з О. Кобилянською, ставши прототипом персонажа її повісті «Через кладку». Його музична творчість охоплює різноманітні жанри

для гітари та фортепіано, а композиції також виходили друком у львівських видавництвах: «Vogue la galere»: Будь що будь! Вальс для гітари-соло (Л., 1899), «Sous reciprocite»: У взаємність. Вальс для гітари (Л., 1899), «Вальс» (Л., 1899)¹⁵.

Однак найвизначнішим представником галицького гітарного мистецтва, позначеного стилістикою романтизму і бідермаєру, є **Михайло Вербицький** (1815–1870), видатний діяч української культури, основоположник «перемиської» композиторської школи. Випускник Львівської духовної семінарії, він опанував гітарне мистецтво під керівництвом І. Сінкевича. Фонди бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України містять його рукописну збірку «Guitarre № 16», яка на сьогодні є єдиним збереженим свідченням камерного (зокрема, гітарного) стилю композитора.

Серед творів гітарного репертуару другої половини ХІХ – початку ХХ ст. у збірках ЦДІА УРСР у Львові наявні рукописні та друковані ноти, які належали до приватних колекцій та бібліотек кількох музичних товариств («Театральне Товариство «Українська бесіда», Галицьке Музичне Товариство у Львові). Вони містять оригінальні гітарні композиції та перекладення для гітари Ярослава Лопатинського, Ісидора Воробкевича, Михайла Глінки, Франца Шуберта, Вінченцо Белліні, Людвіга ван Бетховена, Фердинандо Каруллі, Йоганна Каспара Мертца¹⁶ та ін.

Серед гітарних композицій з архіву бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка переважають **сольні пісні для голосу в супроводі гітари** переважно з невизначеним авторством: «Повелініє», «Ох, Гриць Мазниця» (в даному випадку її авторство окреслене наступним чином: «Спів: Вербицького, Гитара: Сінкевича»¹⁷), «Прибіжище миле», «Заспівай ми, солов'ю», «Погоулянка», «Шумить, гуде дубровонька», «Нащо мене зачіпаєш» (дві різні варіанти гармонізації, один із них підписаний – Головацький)¹⁸, «Зажурилась дівчинонька», «Сумно марно по долине», «Ця доля покинула», «Ох я нещастний, що маю діяти? Думка з Подоля» (Головацький), «Ой зійди, зійди, ти зіронько вечірняя. Думка з України» (Хонощенко), «Садовниця. Народна пісня», «Не брани мене, родная. Циганская песня», «Цветочик. Романс» (дві версії, одна – неповна). Це рукописні копії, деякі з них з неза-

ВІКТОРІЯ СИДОРЕНКО. ГАЛИЦЬКА ГІТАРНА ТРАДИЦІЯ ХІХ СТОЛІТТЯ...

кінченими чи ледь наміченими ескізами гітарного супроводу.

У цьому переліку є багато творів (без зазначення авторства), які знаходимо у вищезгаданому гітарному рукописному збірнику «Guitarre № 16» **Михайла Вербицького**. В архівних фондах бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка є низка рукописних копій із вищезазначеної збірки: «Повелініє», «Прибіжище миле» (переклад номеру з опери «Гриць Мазниця»), «Погулянка» та вокальна партія «Серенади» Ф. Шуберта із транскрипції М. Вербицького для голосу та гітари. Фонди музичної академії містять також рукописні **інструментальні твори для гітари-соло**. Нечисленні твори серед них можуть бути визначені за авторством. Такими є декілька опусів визначного австрійського композитора, педагога, науковця та концертуючого гітариста **Йоганна Каспара Мертца**¹⁹: два «Полонези», «Козак» та дві «Мазурки»; ціла група п'єс **Фердинандо Каруллі** (Garuli, Carulli): «Ballet», п'єси «Andante» (два різних твори), «Andantino», «Allegretto», «Рондо», «Козак» з варіаціями, парафраз «Молитви дівчини» («Gebet von Jungfrau»); «Думка Українська»²⁰ (**Сінкевича**); «Коломийка» **П. Леонтовця** (P. Leontowec), «Попурі» для гітари **Теодозії Папарі** (mademoiselle Theodosie de Papara)²¹.

Згідно традицій ХІХ ст. серед творів, розрахованих на потреби аматорського музикування, чимало зразків **перекладів** відомих оперних номерів, популярних пісень, романсів, арій тощо. В їхніх рукописних копіях іноді зафіксовано ім'я автора оригіналу, а ким здійснено аранжування, як правило, не вказувалося. Такими є «Молитва Отеліо» – парафраз фрагменту романсу Дездемони з опери Дж. Россіні «Отелло» (під хибним записом про авторство Моцарта)²², транскрипція «Хор циганський» (з опери «Preciosa»), «Гимн Російській», «Дума російська», переклад «Траурного маршу» Л. ван Бетховена, транскрипція хору Теодора Леонтовича на сл. о. І. Гушалевича «Мир вам, браття», переклад номера з опери «Норма» В. Белліні, гітарна обробка пісні «Поможит ми май».

В аматорській музично-виконавській практиці ХІХ ст. існував величезний попит на **танцювальну музику** традиційного тогочасного бального циклу, а також на танці відповідного місцевого етнічного забарвлення. Тому в Галичині, поряд із вальсами, мазурками, поло-

незами та маршами, нерідко трапляються п'єси в жанрі «Думки», «Козака», «Коломийки» та їхніх різновидів. Так, у нотних архівах для гітари фондів бібліотеки Львівської Національної музичної академії ім. М. В. Лисенка знаходимо «Operette Ballet», «Ballet», «Мазур», чотири різних «Козаки», дві «Думки», парний цикл «Коломейка. Думка», «Коломийка e-moll», дві «Коломийки», «Турецький марш», «Марш коломийковий».

Поряд із мініатюрами, серед гітарних композицій є **твори й більшого масштабу**, призначені для камерно-салонного концертного виконання. Серед них: програмно-живописна п'єса «Война под Лейпцигом» з великою кількістю зображальних засобів та прийомів звуконаслідування; варіації на тему пісні «У сусіда хата біла» (у австрійській версії «Schöne Minka ich muss scheden»); варіації на тему пісні «Не ходи Грицю»; програмна п'єса «Ромео і Юлія» невстановленого авторства.

Поряд із сольними композиціями, є й низка **гітарних ансамблів** – «Коломейки» (два твори) і переклад романсу «Цветочик» для дуету та «Коломейки» для тріо гітар.

Особливу групу становлять **камерно-вокальні ансамблі для голосу, гітари та фортепіано**, друківані примірники, зразки з однієї видавничої серії: романси французької композиторки Л. Пуже (m-lle L. Puget) «Видіння Марії» та «Le val béni», «Ракель і Нефталі» Дж. Мейербера на слова Каміля Дешампса з німецьким перекладом Й. Антона. Це паризькі видання, придбані у львівській музичній бібліотеці-крамниці Шарля Вільда (Charles Wild)²³, оздоблені гравюрами, типовими для мистецтва бідермаєрівської стилістики.

З вищенаведеного можна зробити висновки, що зразки гітарного бідермаєру, які збереглися в архівах львівських нотозбірень, мають досить представницьку персоналію мистецьких постатей (оригінальні твори та перекладення В. Белліні, Л. ван Бетховена, Ф. Каруллі, Й. Мертца, Дж. Мейербера, М. Глінки, Я. Лопатинського, І. Воробкевича, М. Вербицького, О. (або І.) Сінкевича, С. Абрисовського, С. Щепановського, Я. Бобровіча). Окремо звернемо увагу на жінок-композиторів, які писали та публікували твори для гітари-соло та гітари і голосу – Т. Папару та Л. Пуже, що було рідкісним явищем у той час.

ІСТОРІЯ

Гітарна музика представлена різноманітними складами: гітара-соло, вокал і гітара, ансамблі гітар, фортепіано та гітара в поєднанні з голосом. Для неї притаманна обширна та характерна палітра жанрів: пісенно-танцювальні побутові композиції, нерідко з фольклорним орієнтиром – козаки, марші, вальси, мазури, думки, коломийки, обробки народних пісень, переклади творів відомих композиторів; більш розгорнуті форми з ознаками циклічності – фантазія, попури, варіації на теми опер чи народних пісень, віртуозна транскрипція, концертний парфраз, програмно-живописна п'єса-картина тощо. Отже, музика галицького гітарного бідермаєру є невід'ємною складовою загальнокультурного процесу і втілює всі сутнісні світоглядні та естетичні засади стильового напрямку певної епохи.

¹ Вітошинський Л. Гітара в Австрії. Писати для гітари // Про мистецтво гри на гітарі / Пер. з нім. Л. Мельник. – Л., 2006. – С. 19.

² Там само. – С. 27

³ Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Упорядник, автор передмови і коментарів Ю. Ясіновський. – Л., 1995. – Серія: Історія Української музики. Дослідження. – Вип. 1. – С. 101.

⁴ Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст.: Навчальний посібник. – Чернівці, 2007. – С. 38.

⁵ Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Л.; Нью-Йорк, 1994. – С. 235.

⁶ Мазела Л., Мазела Т. Шлях до музичної Академії у Львові. – Л.; 2003. – Т. 1. – С. 82

⁷ Мельник Л. Музичне життя Львова 1824 р. у дзеркалі часопису «Mnemosyne» // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Л., 1996. – Т. ССXXXII. – С. 219.

⁸ Mnemosyne. – 1828. – № 44. – 15. IV. – S. 76.

⁹ Див.: Orphee M. Introduction // Bobrowicz J. N. Grandes variations On a Theme by Mozart. Op. 6: for guitar solo. – Boston; Massachusetts, 1984; Кияновська Л. Зазн. праця; Orphee M. Stanisław Szczepanowski. Introduction et variations brillantes sur un Air National. Une Larme, Morceau Expressif: for guitar. – Columbus, 2001; Медведик П. Діячі музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Л., 1993. – Т. ССXXVI.

¹⁰ Різні джерела вказують дати народження 1811 (Suchiecki R. Wiolonczelia od A do Z. – Kraków, 1982. – S. 218) та 1814 роки, а також дату смерті – 1875 р. (Zduniak M. Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu. – Wrocław, 1984. – S. 39).

¹¹ Orphee M. Stanisław Szczepanowski... – С. 7.

¹² Orphee M. Introduction...

¹³ М. Джуліані (1781–1829) – автор низки концертних творів для гітари та методичного посібника «Методика для гітари», концертував з Дж. Россіні та Н. Паганіні, для нього писав гітарні композиції Л. ван Бетховен.

¹⁴ Orphee M. Introduction... – С. 3.

¹⁵ Медведик П. Зазнач. праця. – С. 373.

¹⁶ Центральний державний історичний архів Львова, ф. 514, оп. 1, спр. 174, арк. 26.

¹⁷ У рукописі ініціали відсутні. Орест Сінкевич – митець-аматор, представник «перемиської» композиторської школи, учень М. Вербицького, Іоан Хризостон Сінкевич – старший колега і перший учитель гітарної гри М. Вербицького в Перемишлі.

¹⁸ Тут і далі у дужках надписи на нотах, явно більш пізнього походження, можуть вказувати не стільки автора музики чи тексту, але й власника нотної копії.

¹⁹ Представника високого, віртуозного бідермаєру, вихідця з Братислави.

²⁰ Тут і далі збережено орфографію оригіналу.

²¹ Примірник цього твору має штампель ГМТ (Галицького Товариства Музичного у Львові).

²² Рукописну копію цього ж твору з колекції Модеста Менцінського у фонді «Руської Бесіди» ЦДІА м. Львова описує Дмитро Колбін, опротестовуючи вказане авторство як В. А. Моцарта, так і Ф. Моцарта (Див.: Колбін Д. Під ім'ям Вольфганга-Амадея Моцарта // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Л., 1996. – Т. ССXXXII. – С. 91, 97).

²³ На це вказує екслібрис закладу.

Эта статья исследует особенности жанров музыки для гитары эпохи галицийского бидермаера, деятельности ведущих представителей игры гитары и творчества композиторов, которые сочиняли для гитары в Галиции во второй половине XIX – начале XX столетий.

Ключевые слова: бидермаер, гитара, Галиция, гитарное исполнительство, ведущие представители.

ПРОГРАМА З ТЕХНІКИ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В. С. ЮНАКОВСЬКОГО У ДЕРЖАВНОМУ ТЕХНІКУМІ КІНЕМАТОГРАФІЇ ВУФКУ

Роман Росляк
УДК 791.44.071“192”

У статті оприлюднено програму з техніки акторської майстерності, що зберігається у фондах Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України і є прикладом експериментаторських пошуків у одній із панівних систем виховання актора кіно 1920-х років.

Ключові слова: програма, Центральний державний архів вищих органів влади і управління України, домінуюча система, освіта, актор.

The article is about a program on techniques of the actor's skills, which is the files of the State's Central Archives of the Government Bodies of Ukraine and is an example of the experimental searches in one of the dominating film actor's educational systems in 1920s.

Key words: program, State's Central Archives of the Government Bodies of Ukraine, dominating system, education, actor.

Програма з техніки акторської майстерності¹ була створена Юнаковським (Івановим) Вадимом Семеновичем (1898–1978) для студентів екранного (акторського) відділу Державного технікуму кінематографії ВУФКУ в Одесі. Сам актор потрапив на викладацьку роботу до цього навчального закладу після закінчення у 1927 році кінотехнікуму в Москві, де він навчався в майстерні Л. Кулешова.

В українському кінематографі значну популярність В. Юнаковський здобув завдяки стрічці «Димок над кручею» («Млин на узліссі») в шести частинах, знятої ним 1928 року за власним сценарієм разом зі студентами кінотехнікуму, які входили до складу експериментальної групи. Оператором фільму був випускник технічного (операторського) відділу згаданого технікуму Ю. Тамарський, а ролі виконували студенти екранного (акторського) відділу Г. Заржицька, А. Інулін, Є. Маслюков, О. Углицька.

Стрічка розповідала про боротьбу в роки непу трудової артілі з приватником за право отримати в оренду занедбаний млин. Сюжет фільму наступний. Лісник (приватник) усілякими шляхами намагається взяти в оренду млин, а щоб це не зробив хтось інший – викрадає частину двигуна та руйнує греблю. Але це йому не допомагає – млин орендує селянський коо-

ператив і посилає для проведення ремонтних робіт інженера, який, зрозуміло, не знаходить частини двигуна. Та на допомогу приходять «свідомі» діти лісника, котрі, попри погрози батька, допомагають молодому інженерові відновити млин².

Стрічка демонструвалася не лише в Україні, але й у Росії. Цікавий факт: принаймні в радянській Росії фільм призначався не для селян та дітей, віком до 16 років.

Після переміщення у 1930 р. технікуму з Одеси до Києва та утворення на його базі Київського державного інституту кінематографії В. Юнаковський продовжив свою педагогічну діяльність в Україні. Окрім викладання в Київському ДІКові, він разом з Г. Авенаріусом в середині 1930-х років очолював школу кіноакторів на Київській кінофабриці.

Виступав із публікаціями в журналі «Радянське кіно» (Про відчуження кінематографа. –1935. – № 1/2). Автор книг: «Построение сценария» (М.: Госкиноиздат, 1940), «Изучение жизни и сбор материала для сценария» (М.: 1957), «Сценарна майстерність» (К.: Мистецтво, 1964), «Сценарное мастерство» (М.: 1974).

Повернувшись до Всесоюзного державного інституту кінематографії в Москві, В. Юнаковський став одним із організаторів

ІСТОРИЯ

сценарного факультету, пов'язавши своє подальше життя з цим кінонавчальним закладом. У 1968 році він захистив докторську дисертацію з мистецтвознавства.

1920-ті роки, як відомо, були періодом найбільшого злету «німого» кінематографу. У той же час кінець десятиліття позначився приходом звуку, на що не могли не звернути уваги провідні діячі радянського кінематографа С. Ейзенштейн, В. Пудовкін, Г. Александров, опублікувавши в 1928 р. свій маніфест «Будущее звуковой фильмы. – Заявка».

Аналізуючи програму В. Юнаковського, необхідно відразу відзначити, що він не випадково використав систему виховання актора, якої навчився у свого вчителя Л. Кулешова. Один із головних її елементів – навчання пластиці актора, що базується на теорії Дельсарта (її адептом і був Л. Кулешів). А також прив'язка згаданої програми виховання акторів до принципів «залізного» сценарію³.

На першому курсі В. Юнаковський розділив принципи виховання акторів для театру та кіно (що зумовлено видовою специфікою цих видів мистецтва); при цьому акцентував увагу на формуванні у студентів пластичних навичок – невідповідно ці навички мають формуватися на основі музичного ритму. Важливе місце на I курсі також займало оволодіння рухами та пластикою з подальшою взаємодією учня з предметним середовищем. Юнаковський навчав актора «органічному перебуванню» в часово-просторовому континуумі. Після оволодіння учнями певних навичок курування тілом, Юнаковський вводив поняття емоційного стану та переходив до міміки обличчя.

Другий курс програми присвячений підготовці актора до роботи з кінопростором – «місцем перебування актора в кінокомпозиції». Основна увага на цьому курсі зосереджена на формуванні в актора відчуття «включеності» в загальну композицію. Подальший розвиток отримало «формування емоційних станів». Окрім усього іншого, «положення актора у кадрі» тут зі статичного змінювалося на динамічне.

На третьому курсі відбувалася апробація отриманих психофізичних навичок у роботі відповідно до загальної концепції ролі. Окрема увага при цьому приділялася монтажному принципу побудови кіно матеріалу та, відповідно, його впливові на акторську майстерність.

Зважаючи на той факт, що В. Юнаковський був прихильником системи підготовки акторів Л.Кулешова, його навчальна програма відповідно й характеризувалася раціоналістичним підходом до виховання акторських кадрів: значна увага в програмі приділялася формуванню відповідних фізичних та емоційних станів на основі органічного «перебування в кінопросторі». Програма також враховувала головну атрибутивну ознаку кінематографа – монтаж. І, відповідно до його принципів, навчала учнів будувати образ персонажа.

I курс

1) *Вводная лекция. Кино и театр, их различие, сущность, сходство. Воспитание кинематографического актера, воспитание театрального актера. Значение школы.*

2) *Основы четкости (Пояснение. Умение выявить основное исключением лишнего. Пауза. Фиксация жеста. Схема.)*

3) *Оформление в движении 4/4 музыкального такта (Поясн.: этот и последующий ритмоэтюды имеют целью развязать связанность тела, развить сочленения, приучить к расчленению движений, четкости, учету времени и пространства. Подготовить их к партитуре. (см. 19).*

4) *Легатирование стокатированных движений 2/4 музыкального такта (Легатирование проводится после каждого ритмоэтюда, чтобы избежать опасности выработки марионеточных движений).*

5) *Оформление в движении 3/4 музыкального такта (см. № 2).*

6) *Легатирование стокатированных движений 3/4 (см. № 3).*

7) *Внешний объект (Сущность внешнего объекта. Направление взгляда, перевод объекта, его усиление. Два параллельных объекта. Нелепость как крайняя форма усиления объекта. Смешанная форма внутреннего и внешнего объекта. Вынужденность перевода, случайный перевод).*

8) *Выработка понятия о ритмическом и пластическом рисунке действия (Учет площади, экономия времени, места, разнообразие, перебои ритма расчленения).*

9) *Удлиненный ритм (Жест пространственно небольшой и пространственно большой, будучи построен разно во времен-*

РОМАН РОСЛЯК. ПРОГРАМА З ТЕХНІКИ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ...

ном отношении, имеют различное значение. Ритмический акцент).

10) Воспроизведение в движении 4/4 музыкального такта (см. № 2).

11) Легатирование в движении 4/4 музыкальных такта в трех различных схемах (см. № 3).

12) Внутренний объект (Сущность, отличие от внешнего, особый характер движений, особое направление взгляда, усиленная нелепость, смешанная форма, нарастание и понижение, концентрация и эксцентрация).

13) Расчленение движений не в схеме (Внешние и внутренние раздражители, куски действия, разная реакция).

14) Принципы расчленения движения при работе вдвоем (Ответственные места партнера и умение не отвлекать зрителя).

15) Разница работы в классе от работы перед аппаратом. Кадр-сценарный монтажный классный.

16) Общие понятия о формах и планах подачи действия в кино. Зависимость актера от точки стояния, аппарата, метража. (Умение работать на разных планах).

17) Дельсартова теория о центре и окружности. (Корпус, ноги. Руки, голова по системе только как исходная точка).

18) Проработка выразительности ног и походки. (Вес тела, повороты, перекачки, ритм и формы походки. Концентрация и эксцентрация).

19) Партитура первой степени. (Каждое движение найденное или эмоционально, или технически должно быть особым знаком записано на бумаге. Цель – уметь строить особо трудные места действия и выработка внутреннего ритма).

20) Стилизация рабочих движений (Умение настроить рабочий процесс так, чтобы он мог вызвать в зрителе эмоции бодрости).

21) Партитура 1-й степени вдвоем (См. зад. № 19, исп. № 14.).

22) Образец работы на разных планах и особенно на среднем вдвоем (Более длительная проработка начал построения ритмического и пластического рисунка действия и использование приемов по технике актерского мастерства).

23) Обрыв движения (Общее понятие о тормозах. Движение или состояние, возник-

шее у нас под влиянием внешних или внутренних причин, встречается препятствие во внешнем или внутреннем мире. Разные виды тормозов. Обрыв жеста и подчеркивание перевода объекта. Переход от обрыва к продолжению).

24) Эмоциональные акценты (Общие понятия о повышении или понижении эмоций. Разные виды. Понятие об акцентах. Акцент повышающийся и понижающийся. Акцент разряд энергии. Графически выраженная линия повышения и понижения эмоции и сила акцента).

25) Лейтмотив (Общее понятие о непрерывности движения. Легато-стокатто. Лейтмотив как привычный жест, как случайно возникший. Лейтмотив через вещь. Умение вмонтировать лейтмотив в фильме, литературе, жизни и речи).

26) Маски лица (Общее понятие о маске. Экранный образ. Развитие мышц лица, строение масок. Основные положения по основным чувствам. Лицо от нутра).

II курс

1) Плоскость, вещь, установка (Задание, внедряющее в сознание учащихся роль обстановки, плоскости, вещи в деле выражения своих внутренних чувств своими внешними признаками).

Отношение актера к объекту внешнему или внутреннему отражается на вещах, обстановке, плоскости.

Принципы уменьшения и расширения точки опоры. Вещи-враги и вещи-друзья. Рабочая обстановка, обыгрывание площадки. Вещь как замена куска действия.

2) Повышение и понижение энергии (Энергия и эмоциональность. Резкое падение энергии и повышение. Переход, приемы перехода от повышения к понижению).

3) Гордость, смирение, страх, нежность, рассматривание, презрение и др. (Основные положения тела по этим чувствам и оттенки. Умение не только выразить внешний признак чувства, но и делать что-либо на этих чувствах).

4) Линия направления движения (Диагональ, параллель, круг, зигзаг, полукруг, круг. Каждое из направлений и соответствующее ему чувство или состояние. Отправная точка и

ІСТОРІЯ

смысловое назначение).

5) *Партитура II и III степени (Постепенный отход от письменной фиксации движения до полного исключения письменной фиксации).*

6) *Принцип неожиданности (Неожиданность через вещь и через плоскость. Ритмическая неожиданность. Фальшивая маска. Фальшивые отношения. Отличие неожиданности от интриги сходства).*

7) *Тормоза (Общие понятия о взаимоотношении внешнего и внутреннего мира. Необходимость скрыть тормоз. Двойной тормоз см. 22).*

8) *Контрасты типизации (Контраст в монтаже. Ритмический контраст. Разность ритма персонажей. Типизация, контраст положения. Типовой контраст. Контраст жеста. Контраст результата реакции. Ослабление и повышение как контраст).*

9) *Драка, погоня, поединок (Сумбурное действие, трудно поддающееся расчету. Не сила удара, а реакция на удар. Ноль вещи и обстановки. Взаимоотношение дерущихся. Упадок, подъем и др.).*

10) *Ускорение и замедление действия:*

а) *обыкновенное ускорение и замедление темпа;*

б) *посредством расчленения движения на одном и том же куске действия с изменением ритма движения;*

в) *с помощью вещей для ускорения действия;*

г) *через повторный жест;*

д) *через увеличение и уменьшение площади при одном и том же куске действия;*

е) *комбинирование.*

11) *Начала композиции (Взаимоотношение действующих лиц. Главное и второстепенное в кадре. Куски и связь кусков, обоснование поступков движения).*

12) *Полное развитие правил композиции и действия (Среда, обстановка. Типизация, использование вещи, обстановка площадки и исключение всего лишнего, перегрузка, недогрузка, равновесие, пропорциональность. Разнообразие, переходы, заполнение пространства. Использование пройденного по технике мастерства).*

13) *Оживление картины (Проработка начал композиции по картинам и оживление их).*

14) *Принцип художественной экономии (отрывок съёмка). (Единство места и времени, равная нагрузка на персонажи. Внутренняя линия действия, детали. Минимум персонажей, нарастание и понижение. Партитурные курсы. Диалог. Использование пройденного по композиции действия и технике мастерства актера).*

III курс

А. *Общий план*

1) *Проработка суммарная всего пройденного по технике мастерства и композиции действия.*

2) *Работа над сценарием для постановки:*

– *выявление сюжетной линии;*

– *основной сюжет и дополнительный;*

– *тема, количество материала, выявляющего тему;*

– *недогрузка, перегрузка, нахождение нормы;*

– *распределение материала по частям;*

– *общественная значимость идеологии;*

– *выяснение общих недостатков и их исправление;*

– *выпрямление сюжетной линии и равномерное распределение материала;*

– *длинноты и их устранение;*

– *линия нарастания и ослабление действия;*

– *выяснение ударных мест и необходимость их опартитурования;*

– *общий стиль сценария;*

– *интрига и ее закругление;*

– *несколько приемов построения режиссерского сценария;*

– *монтаж применительно к материалу;*

– *трактовка ролей (костюм, ритмически отрицательный и положительный);*

– *построение «железного» сценария:*

а) *точнейшая разбивка на планы;*

б) *точка аппарата;*

в) *экспозиция;*

г) *точный монтаж;*

д) *партитура словесная;*

е) *партитура письменная;*

ж) *учет роли каждого;*

з) *трюк;*

и) *технические приемы и пр.*

– *работа над кадром «железного» сценария и его схемы.*

РОМАН РОСЛЯК. ПРОГРАМА З ТЕХНІКИ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ...

Б. Уточнение к общему плану

1) Режиссерская разработка сценария:

– тема, количество и характер материала, определяющего тему (живой, мертвый, этнографический, сюжетный и пр.);

– общественная значимость сценария;

– основной сюжет или дополнительный. Недогрузка и перегрузка материала;

– выправление сюжетной линии, равномерное распределение материала;

– нарастание и положение действия. Количество эпизодов и их монтаж. Количество сцен в эпизодах. Необходимость определенного процентного соотношения проходов и насыщенной статике. Выявление моментов, определяющих взаимоотношение и характер действующих лиц и выявление их через пластический материал. Ударные места сценария. Начало, середина и конец, их темп и значение. Интрига и ее закругление. Стилль и манера разработки. Применение принципа художественной экономии в разработке сценария;

– экспозиция сцен, эпизодов, части фильма. Округленность построения (прорыв в сценах, эпизодах, в фильме), их исправление, выяснение других недостатков и их исправление, подчеркивание места и времени действия. Общие положения о чувстве, разуме зрителя кино и необходимость иметь это в виду при разработке сценария;

– техническая разработка, когда техническая разработка может быть приближена к «железному» сценарию, как и при каких условиях может быть построен «железный» сценарий.

2) Композиция действия в кадре:

– живой материал и средство его выявления (ритм, пластический рисунок, подчеркивание мертвым материалом: свет, обстановка, фон и т. д.);

– монтаж движения актера. Чувство, настроение, моменты их художественной передачи не по линии наименьшего сопротивления;

– время и пространство. Их учет как в плоскости кадра в плане, так и наполнение кадра суммой определенных движений. Правило построения ритма пластического рисунка. Работа вдвоем, втроем, группой, массовой;

– Мизансцена. Линия направленности дви-

жения. Использование приемов, их развитие, уточнение, комбинирование, переделка и т. д.;

– разнообразие построения и чувство меры – вкус. Ритм в кадре. Темп в кадре. Независимость от ритма и темпа в фильме. Почему надо загодя учитывать монтаж сцены кадра;

– монтаж кусков действия и округленность действия в кадре. Полное применение пройденного по технике актерского мастерства. В части относящейся к композиции действия (все, кроме тренажа, ритмических заданий) для работы уже не в плане усвоения приема, закона или правил, а использования для выяснения содержания кадра. Независимость построения от точки аппарата. Помощь партитуре при построении трудных мест кадра.

3) Монтаж:

– концентрация сюжетных положений и освещение материала до нормы экспозиции фильма;

– отдельные элементы монтажного построения кадра. Внутренний ритм кадра. Параллели между монтажными построениями кадра – внутренний ритм кадра и монтажным построением фильма. Ритм внешний. Соотношение элементов внешнего ритма и внутреннего ритма. Создание монтажного образа;

– монтаж эпизода. Умение монтировать эпизод, создавая волнующий ритм. Неожиданность в построении действия. Монтажный лейтмотив;

– единство времени, способы достижения единства в монтаже;

– прием усиления кадра. Контрастный монтаж. Рваный монтаж. Искажение кадра. Динамика и статистика в монтаже. Монтажное ускорение. Повествовательный монтаж. Монтажная округленность. Параллельные действия. Соотношение монтажных планов;

– временное и пространственное значение кадров. Монтажный акцент. Ритмосхемы монтажа. Значение технических приемов (диафрагма), затемнение и т. д. Надпись в монтаже, перемена места. Точка съемки. Детали и монтаж. Вещь и замена действия. Монтажное дробление сценарной сцены.

ІСТОРІЯ

Воспоминания, мечты. Показалось. Стилль монтажа. Повествовательный монтаж. Неровный монтаж. Монтажные ассоциации. Природа в монтаже. Комбинированные кадры, их место и назначение в фильме. Умение находить новые монтажные приемы.

¹ Друкується за документом: Програма актерського мастерства В. С. Юнаковського в Государственном тех-

никуме кинематографии ВУФКУ. – Центральный державний архів вищих органів влади та управління України. – Ф. 166. – Оп. 8. – Спр. 139. – Акр. 66–71.

² Либретто фильма «Мельница на опушке». – М.: Театропечать, Б. д. – 4 с.

³ «Залізний» або «номерний» сценарій містив конкретний опис подій, що мали відбутися перед камерою з перерахуванням кадрів. У кінці 1920-х рр. набула поширення теорія «емоційного» сценарію, який мав зняти ці обмеження, дати волю для режисерської фантазії.

В статье опубликована программа по технике актёрского мастерства, которая хранится у фондах Центрального государственного архива высших органов власти и управления Украины и является примером экспериментальных поисков в одной из господствующих систем воспитания актера кино 1920-х годов.

Ключевые слова: программа, Центральный государственный архив высших органов власти и управления Украины, доминирующая система, образование, актер.

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ КЛАВІРУ ОПЕРИ С. В. РАХМАНІНОВА «АЛЕКО»

Аліна Козаченко

УДК 78.071 (470): 78.089.7

У статті розкриваються особливості прочитання концертмейстером клавіру опери С. В. Рахманінова «Алеко». Узагальнені авторкою проблеми прочитання клавіру дадуть можливість детального осягнення авторського задуму.

Ключові слова: опера, оперний стиль, концертмейстерська робота, клавір.

The article displays the particular aspects of working with the opera score and coaching the singers during staging S. Rachmaninov's Aleko. By summarizing the tasks and contemplating various challenges of the clavier's interpretation, the author promotes more thorough conveyance of the composer's concept.

Key words: opera, opera's style, coaching, accompanist.

«...В опері все диктує партитура, в окремих рядках кожної партії прописано, як інтонується, скільки тримається кожна нота, кожне слово, кожний склад. Це все потрібно знати, вивчити з граничною точністю. І саме після цього розкриваються широкі творчі простори»

Б. Хайкин. "Беседы о дирижерском ремесле".

1892 рік ознаменувався в музичному житті Росії появою опери С. Рахманінова «Алеко» (уперше поставлена у Великому театрі 27 квітня наступного року). Сюжетна фабула – інтимна трагедія сильних пристрастей – максимально відображає творчі пріоритети молодого С. Рахманінова, найяскравішими рисами якого завжди були лірика і драматизм. **Мета даної статті** – надати виконавські поради концертмейстерам, які приступають до роботи над клавіром цього оперного полотна.

Починаючи роботу над оперою «Алеко», концертмейстеру необхідно спочатку грамотно прочитати оперний клавір і бодай побіжно ознайомитися із дослідженнями творчості С. Рахманінова, літературою з питань оперної драматургії¹. Перший період роботи полягає в уточненні разом з диригентом темпових особливостей – жест (схема), метроритм, ферма-

ти (оркестрові та в партіях вокалістів), виноски тощо, йдучи за висловом самого композитора про велике значення грамотного музиканта за оперним пультом: «Хороші диригенти явище більш рідкісне, ніж хороші співаки, а важливість їх для композиторів у незліченній безлічі випадків... велика і незамінна»².

На наступному етапі необхідно осмислити оркестрове педалювання, особливості фактури, пауз, сольних підголосків різних інструментів, яких може не бути виписано у клавірі. Вирішивши ці завдання, а також – проаналізувавши особливості інструментування й інтонаційності опери, виконавець зможе усвідомити основні риси оркестрового стилю композитора, серед яких:

– схильність до чистих тембрів, частого використання соло духових і струнних інструментів, чіткого розмежування функцій груп. Натомість

ІСТОРИЯ

оркестровий колорит у музиці раннього періоду творчості С. Рахманінова виконує другорядну роль;

– специфічність динамічних градацій, які наче «пульсують» деталізуються. Короткі *crescendo* і *diminuendo*, раптові *ff* і *pp* допомагають відобразити психологічні переживання героя – імпульсивної й поривчастої людини;

– вишукана аріозність, широта поєднуються у мелодиці твору з патетичною декламаційністю та психологічною виразністю;

– гармонічна мова підпорядковується логіці функціонального розвитку, але навіть у цих строгих рамках отримує широкий простір для багатоманітних перетворень.

Загалом, «Алеко», не зважаючи на стислість форми, спирається на широке жанрове коло, що вносить певні труднощі при освоєнні клавиру. Тому потрібно висвітлити деякі особливості роботи над оперою із солістами, у хоровому й балетному класах і безпосередньо в мізансценічній підготовці спектаклю. Так, *інтродукція*, що побудована на основних лейтмотивах опери (зокрема, теми Алеко, циганів та Земфіри), виконується концертмейстером за наявності мізансцени. У хорі «Як вільність, веселий наш нічліг»³ важливо підтримувати заданий диригентом метроритм, контролювати функціональну вертикаль (гармонійну основу) і особливу увагу приділяти лінії басу. Так, у *цифрі 7 (Piu vivo)* партитури мелодичний матеріал викладено у фаготів та валторн, а у струнного квінтету музична тканина носить акомпануючий характер. Тому необхідно звертати увагу не на пульсацію восьмих тривалостей, а на контрапункт духових і максимально наблизити звучання до оркестрового масштабу, оскільки при сценічному виконанні хору хористи орієнтуються на репліки окремих інструментів. У *цифрі 9 (Tempo I)* варто активно реагувати на зміну типів фактури, оскільки функцію акомпанементу надано всьому оркестру (на тлі педалі валторн і басів у струнних з'являється пульсація тріолями; у фаготів, кларнетів і альтів – поперемінні синкопи).

В юнацьких пошуках композитора спостерігається тяжіння до монологів, написаних для партії баса (серед них – монолог Арбеніна з музики до драми М. Лермонтова «Маскарад», і монолог Пімена до «Бориса Годунова»). В «Алеко» виразним прикладом цього є фрагмент «Розповідь Старого». І хоча за музично-

тематичними характеристиками простежується значний вплив М. Мусоргського, оригінальний драматургічний образ, сповнений мудрості, спокою, знання істини та неминучості злої долі, уже був цілком сформований у драматургічних пошуках юного генія. Так само й інші персонажі – Алеко, Циган, Земфіра – це не стільки художні типи, скільки філософські символи гордості, упокорювання й волі.

Розвиток цієї музики зумовлений відтворенням картини душевних переживань героя. У речитативному епізоді на початку номера концертмейстер повинен використовувати прозору «педаль», відтворюючи звучання струнних (з виразним *піццікато*) й арфи. Тому в цьому епізоді бажано застосовувати часту (на кожному частку) зміну педалі. Надалі композитор застосовує часті зміни типу фактурного викладу (витримані акорди духових, виразні підголоски у гобоїв і кларнетів змінюються схвильованою пульсацією тріолями, і, на кульмінації (*tutti*) – дуольним викладом). Тому концертмейстеру в епізоді *con moto*, при виконанні тріольних формул, доцільно застосовувати «скупу» педаль. Від п'ятого такту, оскільки в партитурі написана туба й тромбон, можна подовжити педальовання по півтакту. Від слів «Цигане те, свої шатри разбив» педаль може бути ще тривалішою. Концертмейстер також повинен звернути увагу на звучання тридцять других (текст «Ищу, зову»), які раптово обриваються на *sff* і повноцінність наступної паузи.

Наступна «Сцена і хор», продовжуючи музичний розвиток образів, побудована на контрасті повного консонансу любовного дуету Земфіри й Молодого Цигана та теми ревності і жадання помсти Алеко (у його партії превалюють тритонами речитативні інтонації). Щоб посилити виразність цих характеристик, концертмейстеру в четвертому й п'ятому тактах замість тридцять других тривалостей доцільно грати шістнадцяті, а з одинадцятого такту й далі можна відмовитися від октав у правій руці. Балетні номери «Танець жінок», «Танець чоловіків», як і наступний хор, дещо сповільнюють сюжетно-драматургічний плин. Специфіка їх виконання полягає в необхідності розподілу музичного матеріалу на розділи відповідно до кількості й черговості балетних епізодів, зміни танцювальних рухів. Важливо, що для посилення автентичного колориту (за поміркованого ставлення до

безпосереднього цитування фольклорного матеріалу⁴) С. Рахманінов в епізоді *Meno mosso alla zingana* «Танцю чоловіків» використав циганську пісню «Перстенець».

Своєрідною спробою «образотворчого» мислення є невеликий, камерний за стилем хор «Вогні погашені», де прозоре акапельне звучання хорових груп перемежоване оркестровими «інтермедіями». Тут важливим завданням є відтворення витриманих педалей валторн і м'якого звучання струнних. Натомість, у «Дуеттіно» концертмейстеру потрібно вибудувати більш рельєфну ансамблеву лінію, слідкуючи за точним нюансуванням, динамічним співвідношенням голосів і партитурною метроритмікою⁵. Висока теситура тенорової та насичений середній регістр сопранової партії посилюють враження контрастності музичних характеристик героїв – пристрасного Молодого Цигана та схвильованої Земфіри. Для вирішення інтонаційних проблем при вивченні партій з вокалістами, концертмейстер покликаний зосередити слухову увагу співака не на звуковисотності, а на ладовому відчутті. У клавірі основне навантаження покладене на групу струнних (дублює вокальну партію) з крапленням акордів у духових інструментів. Отже, фортепіанна педаль у фортепіано повинна бути досить делікатною, прозорою, що у даному випадку можна досягти за допомогою якомога більшого *legato*. При цьому концертмейстер повинен постійно контролювати «горизонтальне» звуковедення всіх голосів.

Одна із найважливіших драматичних кульмінацій опери – «Сцена біля колиски»⁶, де відбувається зіткнення конфліктних сил, і увиразнюються характеристичність Земфіри⁷, образу якої в опері не надано «окремого номера». Інтонаційні складнощі починаються від першої фрази: композитор використовує тут тритони, різноспрямовані стрибки на широкі інтервали, вводить речитативний епізод з *tenuto* на незручних для сопрано нотах середньої теситури («Ты сердиться волен»). Особливою вокальною складністю позначений наступний епізод (піаніссімо), де в партії Земфіри використано ноту ля другої октави. Тут від концертмейстера вимагається особливе відчуття «розосередженого» дихання й сили звучання.

На відміну від внутрішньої цілісності цього фрагменту, ніби позбавлена музичної симетрії «Каватина Алеко» – шедевр світового барито-

нового репертуару. Цей ліричний центр опери є закінченою сценою, що складається з двох розділів. Основний з них – власне каватина – написаний в тричастинній формі з кодою, що має величезне драматургічне значення. Тут оркестр поглиблює змістовність поетичної основи, підкреслюючи драматургічну функцію каватини. Мелодія вокальної партії⁸ постає з інтонаційного зерна, що секвенційно розробляється в діапазоні квінти. Як і у багатьох інших пісенних мелодіях С. Рахманінова, початкова поступеневість із наростанням хвилювання змінюється ходами на широкі інтервали. Та чим більш схвильованим стає характер вокальної партії, тим уважніше концертмейстер повинен контролювати рівність регістрів і виразну колористичність відтворення партій окремих інструментів. Так, у епізоді *Allegro ma non troppo* (такти 17–20) повинен звернути увагу на мелодичну лінію в правій руці; у тактах 19–22 – на тематичний матеріал флейти та валторн, а в 28–35 тактах – флейти та кларнета; у розділі *Meno mosso* – застосувати делікатну педалізацію для посилення прозорості фактури. Остання частина каватини – динамічна реприза із симфонічним проведнням початкової мелодії. Голос «вторує» їй співучо-декламаційними репліками («А она вся негой, страстию полна»). Поєднання двох самостійних, але близьких за образним змістом мелодій, створює ефект полімелодизму, який у подальшому композитор використовуватиме досить часто (зокрема, у романсі «В молчанье ночи тайной»). Тут бажано виконувати тему в октавному викладі, оскільки флейта та кларнет грають в унісон.

Наступне оркестрове інтермецо відтворює картину раннього ранку, яка створює важливий контраст до подальших подій. Враження безтурботної краси світанкової природи виразно підкреслює тембр англійського ріжка, що звучить лише в цьому номері. Ще один важливий колористичний ефект виникає при виконанні «Романсу» молодого цигана, що звучить за сценою в супроводі арфи. Відповідно концертмейстер повинен уважно стежити за помірністю динамічної шкали й «мелодизацією» гармонічної вертикалі *quasi* арфа.

«Дует і Фінал» – наймасштабніший фрагмент опери, що охоплює декілька різних епізодів (дует, терцет, монологи, хор). Елементи репризності виникають у зв'язку з наявністю

ІСТОРИЯ

хору, поверненням тональності *ре-мінор*⁹, яка домінувала в інтродукції. Після оркестрового вступу початок дуету позначений звучанням арфи й дерев'яних духових інструментів (шістнадцять тактів з характерною тріольною ритмікою). Педалізація в концертмейстера має бути досить строгою (пряма гармонічна). У драматичному епізоді вбивства Молодого Цигана концертмейстеру потрібно уважно стежити за динамічним планом, оскільки існують розбіжності між клавиром і партитурою (*Moderato* в клавирі має вказівку *ff*, а в партитурі – *p*). Вигук Земфіри (*fff* в середній теситурі) «накладається» тільки на парний склад дерев'яних духових і педаль у басів. Відповідно, *ff* досить умовне, тим паче, що концертмейстер повинен забезпечити необхідний контраст на репліці «Умираю» Молодого Цигана. Так само відносним є *forte* в партії оркестру в епізоді Земфіри «О, милый мой, прости меня», оскільки використано тільки тріольну пульсацію дерев'яних духових і педаль у міді на фоні арпеджіо в арфи. Тому, хоча в клавирі відтворено тільки партію арфи, концертмейстер повинен намагатися захопити організуючий тріольний ритм у фактуру акомпанементу, оскільки вокаліст орієнтується на нього при відтворенні ритмічного малюнку сольної партії.

Акомпануючи «*Сцену смерті*» Земфіри (*Andante cantabile*) концертмейстер, слідом за специфічним звуковеденням першої флейти соло, згодом – першого гобоя та партії скрипок у партитурі, повинен «мелодизувати» верхній рядок клавиру. Також особливої уваги вимагають епізод *Grave*, де у партії Старого звучить тема безглуздя помсти: тут важливо досягти особливої виразності у відтворенні конфлікту внутрішнього стану героя та невблаганності похоронної процесії (тема підхоплюється й розвивається хором та *Lento lugubre*).

Отже, опрацювання клавиру опери «Алеко» – складний і багатогранний процес, спрямований

на досконале прочитання композиторського тексту. Водночас, відбувається інтенсивне творче зростання не тільки концертмейстера, а й усіх залучених до виконання музикантів, підносячи рівень і артистичного, і методичного досвіду митців.

¹ Серед них важливі відомості можна почерпнути з таких робіт, як: Алексеев А. С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность. – М., 1954; Архимович Л. С. В. Рахманинов. – К., 1952; Бажанов Н. Рахманинов. – М., 1966; Брянцева В. С. В. Рахманинов. – М., 1976; Воспоминания о Рахманинове / Под ред. З. Апетян. – М., 1988; Кандинский А. Оперы С. В. Рахманинова. – М., 1979; Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М., 1973; Рахманинов С. В. Письма / Под ред. З. Апетян. – М., 1955; Рахманинов С. Литературное наследие. – М., 1980; Рахманинов С. Три интервью // Советская музыка. – 1973. – №4; С. В. Рахманинов и русская опера / Сб. статей под ред. И. Ф. Белзы. – М., 1947; С. В. Рахманинов. / Сб. статей и материалов под ред. Т. Э. Цытович. – М.; Ленинград, 1947; С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993) / Материалы научной конференции. – М., 1995; Соколова О. С. В. Рахманинов. – М., 1987; Соколова О. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова. – М., 1963.

² Див.: Рахманинов С. Литературное наследие. – М., 1980.

³ Відоме недовірливе ставлення С. Рахманінова до хору як головного дієвого драматургічного чинника, що відрізняє його скажімо, від поглядів іншого визначного оперного драматурга – П. Чайковського, який прагнув досягнути від хору більш дієвої участі. Це засвідчує важливість принципу якнайглибшої концентрації й конфліктної напруги в партіях основних персонажів оперних творів.

⁴ Виняток становлять лише «Три російські народні пісні» у супроводі оркестру.

⁵ У середньому розділі (*L'istesso tempo*) тріольна пульсація змінюється дуольною, у верхні ноти тенорової партії підкреслені *tenuto*, типові для такого роду дуєтів, на що, природно, повинен зреагувати концертмейстер.

⁶ Написана в складній двочастинній формі, де перша частина – тричастинна форма, а друга – повторений куплет із заспівом та приспівом.

⁷ Пісня Земфіри в концертному виконанні припускає обов'язкове перенесення реплік Алеко в партію фортепіано.

⁸ Партія Алеко, як жодна інша, потребує особливої контролю з погляду орфоєпії: часто в його партії з'являється речитативно-декламаційний матеріал, а його репліки відіграють істотну роль у розвитку сюжетної лінії.

⁹ Її семантика у творчості С. Рахманінова позначена трагедійною змістовністю.

В статье освещаются некоторые особенности прочтения концертмейстером клавир оперы С. В. Рахманинова «Алеко». Обобщённые автором проблемы прочтения клавир создают возможность детального осознания авторского замысла.

Ключевые слова: опера, оперный стиль, концертмейстерская работа, клавир.

Сучасність Modernity

ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКІ ЦІННОСТІ В СИСТЕМІ НАВЧАННЯ КОБЗАРІВ ТА ЛІРНИКІВ СЛОБОЖАНЩИНИ

Вікторія Чуркіна

УДК 78.01 + 78.071:787.6 (477.54/.62)

У статті аналізуються значущі загальнолюдські цінності, які сприяють духовному вдосконаленню в системі навчання / перейняття традиції представниками традиційних кобзарських шкіл.

Ключові слова: цінності, духовне вдосконалення, традиція, традиційні кобзарські школи.

The article analyses the significant human values which determine spiritual improvement in the instruction system (tradition transfer and adoption) in the traditional kobza-players' schools.

Key words: values, spiritual improvement, tradition, traditional kobza-players' schools.

В основі соціокультурних змін сучасного українського суспільства – економічна перебудова, що призвела до ринкової економіки та відносин і стала чинником, що призвів до кризи традиційних цінностей українців. У переломні часи ціннісна мотивація суспільних процесів у постмодерний період сприятиме культурному розвитку, що пов'язується з інтенсивною соціально-антропологічною роботою аксіологічної проблематики. Головною стане проблема можливості поєднання звичних цінностей та ціннісних орієнтацій із соціокультурною динамікою життєдіяльності сучасної людини. Актуалізація проблеми цінностей особистого та суспільного буття зумовлюється нагальними потребами практики застосування загальнолюдських цінностей у системі навчання / переймання традиції кобзарів та лірників, стає підставою для їхнього осягнення культурологічною думкою. Застосування міждисциплінарного підходу, досягнень антропології, етнолінгвістики, психоло-

гії тощо для визначення поняття «цінність» дає можливість проаналізувати складові світогляду, духовного та практичного в системі традиційного навчання та етновиховання. Відзначимо залежність майбутнього від наявного ступеня духовного розвитку особи в системах виховання. Розглядається культурологічний аспект поняття «цінність» та ціннісного відношення в їхніх проявах у формі виховання / переймання традиції в культурі мандрівних виконавців, обґрунтовується роль субкультурних цінностей як структурно-смыслового механізму та світу культури.

Об'єктом дослідження є ціннісний універсум традиційних музикантів Слобожанщини. Предметом дослідження є загальнолюдські цінності в системі навчання / переймання традиції, духовний та практичний аспекти засвоювання цінностей. Мета статті – з'ясувати роль загальнолюдських цінностей у системі навчання / переймання традиції мандрівних музикантів.

СУЧАСНІСТЬ

Будь-яка дія людини пронизується ціннісним відношенням як до об'єкта, так і до самої дії. А саме лише ціннісне відношення не може проявитися у відриві від дії. Тому поняття «цінність» безпосередньо пов'язане з категорією «діяльність». Категорія діяльнсного способу життя людини існує в органічній єдності.

«Ціннісно-діяльнсне» – поняття, що виражає онтологічну цілісність життя людини¹. На основі цієї цілісності й виникають життєвосмислові цінності, характерні для певної субкультури. Стверджуємо, що «ціннісно-діяльнсне» в системі навчання традиційних кобзарів, лірників, стихівничих – це принцип зв'язку зі світом, спосіб створення буття. Таким чином, застосування ціннісно-діяльнсного принципу в системі навчання / переймання традиції кобзарськими учнями дає можливість зрозуміти цінності традиції та музичної практики.

Музична практика мандрівних виконавців – синтетичне ціле, що поєднало в собі релігію, філософію, мораль, соціальні структури. Досліджуючи феномен українського кобзарства та лірництва, науковці виявили певну специфіку, деякі спільні й відмінні ознаки навчання та виховання, порівняно з іншими системами переймання традиції. Існування кобзарських шкіл довели М. Сумцов, Г. Хоткевич, Є. Кріст та ін. Завдяки висновкам О. Потебні, працям А. Метлинського, монографіям М. Костомарова, М. Сумцова, фактологічним матеріалам В. Ємця, Д. Яворницького знаходимо свідчення про розробку на науковому рівні проблематики дослідження епічної творчості та її носіїв – традиційних мандрівних музикантів. У нашому дослідженні ми розглядаємо цінності в системі навчання кобзарських шкіл, які були елементами кобзарства як цілісної системи, системи ціннісних орієнтирів життя.

Впливом кобзарсько-лірницької субкультури на всі сфери життєдіяльності людини визначаються й функції цінностей: світоглядна, соціальна, культурно-репродуктивна, культурно-формотворча, номінативно-символічна, комунікативно-діалогічна та трансісторична.

Кобзарсько-лірницькі школи були системою виховання народно-професійних музикантів в Україні. Система навчання в кобзарських традиційних школах передбачала опанування гри на інструменті, репертуару, системи цінностей, ідеалів, моральних та правових норм, засвоєн-

ня музичної традиції. «У становленні особистості важливе місце належить освіті, однак поняття освіченості й культурності цілком не збігаються», – вважає історик В. Шейко². Картина цілісного процесу чи явища постає повністю, якщо розглянути всі компоненти навчання. Процес виховання має такі етапи: постановка мети, визначення завдань, відбір змісту, вибір форм, методів, засобів, урахування умов, вивчення результату. Традиційні школи також мали свою мету, завдання, що становило цілісну систему етнопедagogічних знань. Етнопедagogіка – це історично складена система народних знань і вмій у справі навчання й виховання підростаючих поколінь, яка є невід'ємною частиною національної духовності, що зберігається з найдавніших часів у пам'яті народу³. Науковці вважають, що навчання поняттям – найперша справа, що стосується майже всіх викладачів. Мета навчання – навчити орієнтуватися у Всесвіті за допомогою цих понять у відповідній життєвій дійсності, розпізнавати різні явища.

Етновиховання у спільноті мандрівних виконавців має свою давню історію й базується на системі духовних цінностей, напрацьованих упродовж тисячоліть. Вони найтісніше пов'язані з релігією народу й втілені в його розумінні добра і зла, взаємопідтримки та взаємодопомоги, совісті, – відзначає М. Хай⁴.

Духовні цінності субкультури кобзарства невідривні від його етнічного наповнення й виражаються в концентрації найбільш сприйнятих нею ідей, поглядів, переконань, здебільшого, напрацьованих на основі вже відомих, так званих, «кобзарській науці». Переймання традиції мало завдання – навчити загальноприйнятим кобзарським поняттям, ознайомити із загальними категоріями (часу, першопричин, термінологією мандрівних виконавців, їх застосування в повсякденній життєвій практиці) та ґрунтувалося на певній методиці навчання / переймання традиції.

Отже, основним завданням навчання та переймання традиції в кобзарсько-лірницьких школах є формування особистості за допомогою створення шляхів і засобів використання інформації та знань, впливу на людину в процесі навчання за принципом: навчальна знакова інформація – майстер – учень – навчальна знакова інформація. Метою цієї системи була підготовка учня до професійної діяльності народного мандрівного музиканта. Система склада-

лася з таких постійних елементів: використання якостей учнів для формування в них знань та вмінь; створення умов для розвитку особистого потенціалу; релігійне виховання включало морально-етичні норми, які супроводжували життєдіяльність і свідчили про високий рівень культури спільноти; отримання комплексних знань, набуття фахового досвіду, самовизначення; формування самостійної пізнавально-активної й творчої особистості; уміння передавати свій досвід; учням прищеплювали трудові навички й уміння, які закріплювалися в їх пам'яті за допомогою показу, спостереження, повторення.

Зміст навчання й виховання в традиційних музикантів визначається природністю, освоєнням предметів духовної й матеріальної народної культури: системою світогляду, сакральністю, таємністю; навчальною програмою («Устиянськими книгами»); навчальними матеріалами (міфологічним, фольклорним та історичним); досвідом стосунків «панотця» й учня; поєднанням теорії та практики в житті; системою вмінь і навичок (вокальних та інструментальних); досвідом «ходок», що забезпечував формування культури мандрівного музиканта. Функція «панотця» – визначити завдання першого етапу навчання: формувати світогляд, навчити жебракувати; забезпечення учнів відповідним навчальним матеріалом (професійною «лебійською мовою», репертуаром), розвивати погляди учня на свою професію – «народного мандрівного виконавця», сприяти становленню учня, виробленню не лише музичних, співочих навичок, але й формуванню учня як суб'єкта творчості та особи, здатної до саморозвитку.

Етновиховання в кобзарських братствах здійснювалося в повсякденному житті. У його основі були народні знання про оточуючий світ, де кожна деталь мала певне смислове навантаження. Ці знання втілені в казках, піснях, різножанровій народній творчості. Виховання як процес впливає на збереження життєвої наступності між минулими й прийдешніми поколіннями, особливо – у напрямку засвоєння різноманітного досвіду попередників і використання його в сучасному вигляді в умовах реального життя на конкретному історичному етапі. Виховання трактується як взаємодія того, хто виховує, та вихованця з метою цілеспрямованого формування цілісної особистості тощо.

Тлумачення виховання як процесу передачі новим поколінням досвіду, набутого старшими поколіннями, «з метою забезпечення розвитку суспільства»⁵. Зважаючи на те, що процес виховання спричиняє в результаті зміни у станах особистості (психічному, фізичному, духовному), можемо зробити узагальнюючий висновок щодо його трактування.

Виховання – це процес впливу на особистість, що здійснюється протягом її життя з метою передачі досвіду представників свого роду, етносу, народу, світової громадськості, частіше – цілеспрямований і планомірний, організований шляхом взаємодії вихователя й вихованця, під час якої відбувається вплив на пізнавальну, мотиваційну, емоційну, вольову та інші сфери з метою розвитку світогляду (у тому числі, і наукового), духовно-моральних, етичних, ділових якостей⁶.

Організація навчально-виховної діяльності кобзарських учнів є вирішальною в процесі структурування змісту, виборі методів та засобів навчання, мети й завдань переймання традиції, які в своїй взаємодії утворюють підсистеми навчальної інформації, викладання та діяльності учня зі своїми технологіями.

Найважливішим завданням кобзарської етнопедagogіки було здійснення підготовки учнів до мандрівного способу життя, до самостійної трудової діяльності. При цьому, «панотці» керувалися принципом: краще вихованою є та дитина, яка раніше залучена до праці. Культ праці, як однієї з найвищих суспільних цінностей, формувалася у підростаючих поколіннях ініціативність, допитливість, винахідливість та інші суспільнозначущі якості, ці думки перегукуються з філософією Г. Сковороди про «сродну працю»⁷. Особливістю традиційного навчання є розумове виховання. Воно здійснювалося визнаними «панотцями» і тлумачилось як цілеспрямований вплив на розвиток розумових сил та мислення учнів, навчання музикуванню.

Особливістю навчання є така побудова процесу передачі навчального матеріалу професійної спрямованості, щоб при його засвоєнні в учня виникли нові пізнавальні якості, самостійний творчий пошук певних ознак, понять та способів передачі інформації. Тому використовувалися методи навчання / переймання, методи перевірки знань і вмінь, програми навчання, викладені в «Устиянських книгах» тощо⁸. Форми організації

СУЧАСНІСТЬ

навчання в кобзарсько-лірницьких школах – це, найчастіше, практичне навчання. Серед основних чинників забезпечення розумового рівня особистості – спілкування. З його допомогою відбувається мовний, емоційний розвиток, накопичується початковий життєвий досвід. У процесі загального та, зокрема, розумового розвитку з метою формування гуманістичних цінностей під час проведення свят, обрядів та здійснення інших виховних впливів на підростаюче покоління використовувались різноманітні фольклорні жанри, що містили народно-педагогічні ідеї. Основою навчання, як свідчать «Устиянські книги», були фольклорні джерела, де поставали образи героїв, які вірно служили своїй землі, героїчно захищали її від ворогів. Їхнє життя було відтворене також у казках, легендах, міфах, що сприяли розвитку мислення, образної уяви, спостережливості та інших якостей підростаючих поколінь традиційних музикантів. З давніх віків взаємини між людьми регулювались почуттями, пов'язаними зі створенням, відтворенням і сприйняттям прекрасного в мистецтві та житті. Це зумовило виникнення напрямку в етнопедagogіці, названого естетичним вихованням. Воно трактувалось як цілеспрямоване формування естетичних ідеалів. Виходячи з цього, кобзарська етнопедagogіка орієнтувала учнів на привчання до ввічливості, чемності, поступливості, уважності. Процес навчання й виховання – цілеспрямована діяльність, у процесі якої вирішуються завдання переймання традиції, загального розвитку та виховання.

Усі ці функції навчання опосередковуються через інформацію від оточуючого середовища та вчителя до учня. Ініціація (від лат. *Initiare* – посвячувати, залучати до культових таїнств) – інститут посвячення, обрядів, мета яких – передати загальноприйняті цінності та норми поведінки поколінню, що досягло соціального повноліття (як правило, 12–13 років). Звідси й тісний зв'язок із розподілом праці та специфікою, що визначає соціокультурні уявлення. Обов'язковими обрядами вважались: церемонії та випробування для тих учнів, що досягли встановленого віку; ритуальна ізоляція або специфікація праці – учень посвячувався на певний термін (2–3 роки); введення учнів у світ переказів, культових таїнств і культів; фізичні та моральні випробування посвячених; ініціація (посвячення) лірників, кобзарів, стихівничих.

Усе це покликане сформувати в учнів почуття згуртованості, причетності до справ общини, забезпечити їх перехід до рангу повноправного члена суспільства.

Учні йшли до «панотця» для опанування методів виживання та навчання ремеслу мандрівного музиканта. Тому мета навчання – переймання традиції – становить собою усвідомлення завдань і прийняття учнем рішення – стати народним виконавцем (кобзарем, лірником або стихівничим). Етновиховання спиралося на знання в галузі рідної мови, традицій та звичаїв кобзарсько-лірницького братства, засвоєння обрядів та теорії у вигляді «Устиянських книг», знайомство із символікою, природою рідного краю та його історією, прикладами героїчного минулого.

Ступені переймання традиції й виховання в традиційній школі відтворюють обряд ініціації, випробування, що супроводжують навчання, зокрема, це іспит-«визвілка». На формування цієї спеціалізованої системи передачі знань впливають релігійно-культові, професійні, музичні та співоцькі навички, тобто, відбувається виховання зберігачів людського досвіду та трансляторів інформації⁹.

Розвиток переймання традиції ґрунтується на власних національних традиціях і потребах народу та держави. Кожна людина пов'язана зі своїм суспільством двома вимірами: сучасним (синхронним) та минулим (діахронним). Традиційні системи шкіл мали особливий вплив на розвиток різних систем переймання традиції та виховання, зокрема, на професійне навчання ремеслу мандрівних музикантів. Співвідношення знання та думки, пошук істини, пізнання людини пов'язано з героїчною міфологією й епічною творчістю народу. Пізніше, зі становленням писемності та мистецтва, вони акумулювалися в набутках різних систем переймання традиції (від билинно-гусельних до кобзарсько-лірницьких)¹⁰. Елементи цих систем стали основою традиційної системи переймання традиції, формування та організації навчання кобзарству та лірництву. Досліджуючи питання кобзарських шкіл, необхідно скористатись історичними свідченнями минулих епох, оскільки розвиткові суспільства, його еволюції сприяють взаємодії зовнішніх і внутрішніх чинників, бо історія культури й суспільства залежить від умов, місця та часу, освітньо-виховних процесів, а

культурний рівень епохи дає змогу зрозуміти особливості виникнення, розвитку та діяльності людей, причетних до процесу творення, виконання народного твору. Тому аналізувати різні стадії розвитку кобзарства в Україні необхідно з урахуванням просторово-часового руху фольклору, тому що саме епічні та псалмові твори є основною складовою репертуару кобзарів та лірників. А епічна музична практика мандрівних виконавців, фактично, забезпечувала художнє висвітлення культурних процесів, що відбувалися в соціумі в різні часи, відтворення історичних образів. У побутово-музичній культурі суспільства, культурно-релігійній практиці, а пізніше – у традиційній кобзарсько-лірницькій культурі, що сприймається як комплекс навчально-виховних заходів, які узагальнювалися протягом тривалого проміжку часу.

Відомо, що зміст культури – це результат творчої діяльності людини в різних проявах. Діяльність формує систему поведінки, тобто, систему моральних норм. У кобзарстві саме через систему традицій і ритуалів визначалася система моральності та поведінки. Аналізуючи особливості кобзарської традиції, М. Сумцов наголошував, що поступово утворювався звичаєво-правовий комплекс, закодований у знаковій системі інформації; беззаперечне виконання «табу» забезпечувало існування всієї цехової братії¹¹. Через систему «табу» традиційне кобзарство та лірництво регулювало соціальні відносини (виробничі та позавиробничі заборони), але поступово ця система стала основними нормами суспільної моралі, що допомагали усвідомлювати молоді взаємозв'язок та єдність «своїх» у колективі. Так, прикладом «табу» в кобзарсько-лірницьких організаціях XIX – початку XX ст. є залучення жінок до вищеназваної організації, оскільки братчиками ставали виключно чоловіки.

Аналізуючи особливості кобзарської традиції, відзначимо, що, перебуваючи в складі соціальної групи, кобзарський учень отримував спочатку статус «прошака-жебрака», а здобуваючи необхідні знання та виховання (проходження ритуалів, наприклад, складання «визвілки»), одержував статус «майстра», що давало йому право самостійно кобзарювати (ходити в «ходки», «мандрувати»). У таємних кобзарсько-лірницьких цехах і братствах навчання було синкретичним, тобто, передбачало виживання та пристосування. Отже, головний етап на первіс-

них стадіях переймання традиції – формування вміння виживати – зберігався і в освіті традиційних народних музикантів на пізніших етапах.

Основою переймання традиції була передача знань від старших поколінь до молодших, що відбувалася через посвячення, культу, ритуали та обрядовість. Святковий обряд ініціації – посвячення юнаків у чоловіки – виник із розвитком родоплемінних стосунків. Тобто, обряд ініціації був тим же обрядом посвячення, після якого починали засвоювати таємні, сакральні знання. Звідси походять звичаї бажаючих стати справжніми мандрівними музикантами, показувати своє вміння поважним «панотцям».

Про професійні музичні цехові об'єднання свідчать, зокрема, документи 1780 року про існування музичного цеху в Харкові. Подібні цехові братства, де об'єднувалися не тільки музиканти, але й жебраки за релігійною приналежністю до християнського обряду, виникли в повітах Слобожанщини. Відзначено, що ці організації були не тільки релігійними громадами, – у них також були майстри, які виготовляли інструменти.

Наприкінці XIX – початку XX ст. у наукових розвідках та матеріалах було зазначено про велику кількість цехів та осередків мандрівних народних співців-музикантів на території Слобожанщини. Саме козацькою історією зумовлено виникнення й поширення думового епосу в Лівобережній Україні. Про це свідчить факт, що більшість дум було записано дослідниками саме на Слобідській Україні. Тому про кобзарів XIX – початку XX ст. зібрано найбільше матеріалів – це записи репертуару на графічні фоновалики (Лесі Українки, К. Квітки, Ф. Колесси), описи побутування кобзарської традиції, особливостей виконання тощо. Але основою репертуару кобзарів, як і сто років тому, були думи та псалми, а також жартівливі пісні та танці. Аналізуючи праці науковців, що описували життя кобзарів та лірників цього періоду трансформації традиції (Г. Хоткевича, О. Сластьона, П. Мартиновича), необхідно описати устрій кобзарського цеху, переймання традиції в ньому, стосунки між братчиками, особливості школи гри та виконавства. Усе це звучить досить переконливо, але не слід забувати, що відсутність записів з інших регіонів, де традиція вже зникла на момент інтенсивного фольклористичного «буму», аж ніяк не говорить про меншу інтенсивність її побутування

СУЧАСНІСТЬ

там. Слобожанщині просто двічі дуже пощастило: перший раз на О. Сластьона й експедицію Ф. Колесси, а другий – на реконструктивні потуги Г. Ткаченка. Крім того, це вже не були оригінальні автентичні зразки, а, значною мірою, відновлені з книжок. Оригінальну кобзарську автентику з багатьох районів Лівобережжя та Центру, ймовірно, варто вважати втраченою безповоротно.

Підсумовуючи, зазначимо, що в свідомості та світосприйнятті традиційних народних музикантів зберігався зв'язок з історичною пам'яттю поколінь¹².

Про існування кобзарських шкіл більшість науковців лише згадує, надаючи увагу особливостям гри на інструменті, притаманних Слобожанському (Ф. Колесса, О. Сластьон, П. Мартинович), Київському та Чернігівському (П. Демуцький, Ф. Колесса) регіонам. Відсутній аналіз сакральних музичних традицій, але в більшості праць підкреслювалося значення вивчення етнопедагогіки та етнопсихології структури кобзарських шкіл, які, власне, і є «генеалогічним деревом», зокрема, це відзначає Г. Хоткевич¹³. Наголошуємо, що ці школи зберігали сакральні музичні традиції народного виконавства, тому що засвоєння досвіду передбачало засвоєння міфологічно-світоглядної системи, опанування музично-пісенними практиками, подальший художньо-естетичний розвиток людської особистості.

Відзначимо гуманістичну світоглядну орієнтацію кобзарсько-лірницької культури, котра втілювалася в системі поглядів на природу, суспільство, особистість, що є виразником відносин до дійсності, а також зумовлені цими поглядами основні життєві позиції людей, їх переконання, ідеали, принципи пізнання й діяльності, ціннісні орієнтації. У традиційній кобзарській культурі також спостерігаємо пояснення Всесвіту, у більшості «заплачок» дум йдеться про виникнення Всесвіту. Таким чином, відбувалося теоретичне навчання – засвоєння міфів та магії, розповідей про історичне минуле. Теорія поєднувалася з практикою, з досвідом творчої діяльності, опануванням сакральними жанрами – билинами та думами. Виконавство сакрального репертуару та гра на традиційних народних інструментах – лірі, кобзі, бандурі – допомагало відновити зв'язок між настроєм народного твору та емоціями виконавця. Виховувалася зацікавленість місцевими мовними традиціями, народною традиційною українською

пісенною та музично-інструментальною практиками. Засвоєння музичного фольклору сприяло розвитку кобзарського учня, допомагало стати справжнім народним майстром-виконавцем, набутти технічні навички, розвивало здібності та виховувало художній смак виконавця-інтерпретатора.

Велике значення в освітньо-виховному процесі мало формування моральної свідомості, звичок, відповідно до народних традицій: любов і шанування дідів, працьовитість і скромність, особливі «панібратські» стосунки між усіма членами цеху, між учнем та «панотцем», моральні засади, мандрівний спосіб життя, особливості лебійської мови (Д. Ревуцький)¹⁴.

Думи, як і інші епічні твори, що виконували мандрівні музиканти, створювалися протягом століть, сприяли формуванню свідомості та ідейності, про це свідчить виконання дум кобзарями Харківської школи: Г. Гончаренка, С. Пасюги, І. Кучеренка, П. Древченка, лірників: І. Скубія, С. Говтваня, А. Скоби. Національно свідому особистість із почуттям власної гідності, з високими моральними якостями можна виховати тільки завдяки правильно організованій системі вивчення національних ідеалів, традицій, звичаїв, це відзначено С. Грицею на основі ґрунтовного аналізу 19 сюжетів дум, що виконували епічні співці – представники Полтавської та Харківської губернії. У змістовному збірнику «Українські народні думи» подано 89 дум, разом із варіантами їх 110, і це дозволяє зробити висновок, що великого значення надавалося нормам морального кодексу, а події, що описувалися, пов'язані з родинним життям (гідно триматися під час довгої розлуки з родиною, обряд виряджання до війська або на чужину, прощання з родиною) тощо¹⁵.

Таким чином, відзначаємо взаємовплив цінностей кобзарсько-лірницької культури на всі сфери життєдіяльності мандрівних виконавців. Ці впливи виражені в світоглядній, соціальній, культурно-репродуктивній, культурно-формотворчій, символічній, комунікативній, трансісторичній функціях. Цінність виступає як систематична й цілевідповідна практика мандрівних виконавців, що в діалектичному поєднанні з музичними інструментами праці породжує таку форму існування, як «мандрівний виконавець». Світогляд відображено у формі епічних творів і на підставі перетворення буття в цінність та втілення цінності в буття. Становлення світогляду не можливе без виникнення вертикальнорівне-

ВІКТОРІЯ ЧУРКІНА. ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКІ ЦІННОСТІ...

вої структури: світовідчуття, світорозуміння та світозлиття, що пов'язані з соціальною виокремленістю: індивід, індивідуальність, особистість.

Традиційна культура є становленням відношення людини до природи та самої себе. Вона не тільки протиставлена реальному світові та людям як вираження їхніх поглядів, але, разом із тим, є продовженням і частиною цього світу. Культура – це форма існування традиційних цінностей і рівень відображення мандрівними виконавцями народного світогляду. У музичній та слівчій практиці кобзарів, лірників, стихівничих відображається «світоглядна лінія життєдіяльності», простежується думка про необхідність жити за законами громади, у згоді з Богом. Вона поєднує в собі моменти раціональної обробки відображеного й телеологічної орієнтації в перетворюючій свідомості на духовне вираження музиканта, яке виражається цілісністю практичного та духовного, що відображає об'єктивну та суб'єктивну реальність за посередництвом чуттєвої логіки. У традиційній творчості – виражається як соціокультурний інваріант. Традиційна музична практика є особистісним знанням, яке існує в об'єктивному та конструє в ньому людину як особистість, а суб'єктивне – як активно пережите об'єктивне. Вона може вважатися онтологічною «заданістю» свідомості, що пізнає. Кобзарсько-лірницька практика виступає формою існування цінностей і рівнем відображення народними виконавцями цих відносин для перетворення об'єктивного світу в світогляд, в якому людина стверджується як персонально-суспільна істота.

¹ Бойченко І. В. Філософія історії: Підручник. / І. В. Бойченко / – К.: Т-во «Знання», КОО, 2000. – 723 с. – (Вища освіта XXI століття).

² Шейко В. М. Історія української культури: Монографія / В. М. Шейко / – Х.: ХДАК, 2001. – С. 83.

³ Основи національного виховання: Концептуальні положення. / [Кузь В. Г, Руденко Ю. Я., Сергійчик І. І.] – Умань, 1993. – 108 с.

⁴ Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) / М. Хай / [ред. С. Грица.] – Київ-Дрогобич, Коло, 2007. – 544 с.

⁵ Суханов І. В. Обычаи, традиции и приемственность поколений / І. В. Суханов / – М.: Наука, 1976. – С. 10.

⁶ Стоунс Э. Психопедагогика. – Психологическая теория и практика обучения / Э. Стоунс / – М., 1984. – С. 280.

⁷ Дюмін О. З. Формування особистості у філософії Г. Сковороди. / О. З. Дюмін, В. Г. Чуркіна // «Сталий розвиток в контексті проблеми формування особистості та ідей Г. С. Сковороди». Зб. Матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. в межах Великого Проєкту «Григорій Сковорода – 300», 16–17 жовтня, 2008 р. Наук.-практ. вид. – Х., 2008. – С. 221.

⁸ ІМФЕ Ф. 8–4. – Од. зб. 276. – Дніпровський Ф. Про Устянянські книги (записані від кобзарів. Харківщини). – С. 1–83.

⁹ Иванов В. В. Невли / В. В. Иванов // Статистический листок. – Х., 1883. – № 10 (октябрь). – С. 153–156.

¹⁰ Грица С. Фольклор у просторі та часі. / С. Грица. – Тернопіль.: Астон, – 2000. – С. 84.

¹¹ Сумцов М. Ф. Слобожане. Історично-етнографічна розвідка / М. Ф. Сумцов / [ред. Л. Ушкалова.] – Х.: Акта, 2002. – 282 с.

¹² Грица С. Фольклор у просторі та часі. / С. Грица. – Тернопіль.: Астон, – 2000. – С. 62.

¹³ Хоткевич И. Несколько слов об украинских бандуристах и лирниках / И. Хоткевич // Этнографическое обозрение. – 1903. – № 2. – С. 5.

¹⁴ Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні / Д. Ревуцький. – К.: Вид. центр Асоціації етнологів, 2004. – 370 с.

¹⁵ Українські народні думи. / Вступ ст. і комент. С. Грици. [ред. кол. Г. Скрипник (голова), С. Грица, А. Іваницький, М. Дмитренко, Г. Довженко, Л. Єфремова, О. Шевчук] – К, 2007. – 824с., іл.

В статтє анализируются значимые общечеловеческие ценности, которые определяют духовное совершенствование в системе обучения / перенимания традиции представителями традиционных кобзарских школ.

Ключевые слова: *ценности, духовное совершенствование, традиция, традиционные кобзарские школы.*

ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЗА РУБЕЖЕМ

До проблеми перекладів і сценічної інтерпретації

Леонід Барабан

УДК 82-12 Леся Українка:81'255.4

Автор статті досліджує особливості новаторської драматургії Лесі Українки, яка, випереджаючи свій час, відкривала й утверджувала численні характерні прийоми поетики театру минулого століття. Вивчаються особливості постановок і сценічної інтерпретації її творів у сучасній театральній практиці.

Ключові слова: драматургія, новаторство, театральна поетика, сценічна інтерпретація, Леся Українка.

The author of article investigates the features of innovative dramaturgy of Lesya Ukrainka which anticipating its time revealed and asserted the diverse characteristic methods of the theatrical poetics in the 20th century. Studied are the features of her plays' setting and staging in the contemporary theatrical practice.

Key words: dramatic art, innovation, theatrical poetics, staging, Lesya Ukrainka.

Новаторська драматургія Лесі Українки завжди випереджала свій час, постійно відкривала й утверджувала поетику театру минулого століття. А щоразове звернення до світових образів і сюжетів, щоденна робота над перекладами мали на меті не лише якнайширше ознайомити рідний народ із надбаннями світової культури, але й збагачення здобутків сцени. Усе це давало й дає підстави зарубіжним митцям, особливо критикам, робити висновки, що «Леся Українка була співтворцем і видатним представником європейського мистецтва ХХ століття»¹.

Польська й болгарська критика, де нині найбільше перекладаються драми Лесі Українки, відзначала, що прикметні риси оновлення поетики драми виявляються в багатьох чинниках. Серед них найбільше – багатомірності образів, переакцентовки із зовнішньої на внутрішню дію, переваги слова над дією, лірико-поетичного струменю над подією, високомистецького значення підтексту. Л. Міщенко з цього приводу зауважила, що саме це в Лесиних п'єсах «стимулює новий тип конфлікту, його багатоплановість і центром драматизму стає внутрішній світ персонажа»². Отже, розширення драми йде (і це визнає світова мистецька практика) не стільки за рахунок зображеного, як виражено-

го, збільшення його ідейно-художньої функції, усієї об'ємної символіко-метафоричної системи. У ХІХ столітті на сцені виднілися знайомі образи – безталанна, наймичка, хазяїн, бурлака, старшина, а в 1896 році з'являється «Блакитна троянда», яка піднеслася від живописного споглядання села до абстрактного мислення. Тепер вийшли на підмостки сцени інтелігенти, художники, скульптори, раби, грецькі й римські багаті, філософи й мислителі, тобто, певною мірою, чужі (хоча були й свої) українцю поста-ті, але за ними завжди виднівся «образ рідної неволі». Ступінь умовності значно підвищився в якісний бік і сприяв зростанню оригінальних акторських, режисерських і сценографічних рішень.

Ще в 1940 році відомий болгарський перекладач та театральний діяч Мишо Хаджійски підготував «Осінню казку» Лесі Українки для читання в концертних залах Софії, Пловдива та Варни, але художньо вивершений текст одразу після прем'єри було заборонено, і майже ніяких свідчень про це в архівах не збереглося. Правда, дослідник слов'янської культури Іван Анпольски відзначав, що саме ця драма поетеси при читанні справила озонуюче враження на всю болгарську інтелігенцію. У своєму дослі-

дженні «Театър в Украина» Іван Анпольски підкреслював, що на початку ХХ ст. не було серед слов'янських народів кращого драматурга, ніж Леся Українка. «Конфлікт у її драмах завжди розгортається в логічній послідовності, зумовленій виявленими обставинами та характерами дійових осіб, що між собою взаємопов'язані досить щільно»³, – писав критик.

Софійський письменник та перекладач Стоян Бакерджієв у 60–70-х рр. ХХ ст. доніс до широких мас своєї країни драматичне слово поетеси. Сімеон Русакієв у 1959 році стверджував, що творчість Лесі Українки на ниві сценічного мистецтва Болгарії «характеризується сильною, що досягає внутрішнього драматизму, емоційністю, революційною ідейністю, яскравою образною системою, великою культурою і вишуканістю художньої форми»⁴. Він згадував, як, завдяки клопотанню відомого письменника Петко Тодорова в 1904 році, журнал «Книгописець» докладно інформував про роботу Лесі Українки над драмою «Кассандра», її тематику, художньо-психологічне спрямування та образи, а згодом надрукував із неї уривок, в якому йдеться про мужність Кассандри в битві з неправдою і злом. Взагалі, «Кассандра» у Болгарії постійно знаходилася у полі зору театральних митців. До неї в 1971 році підступався Софійський молодіжний театр, але, з невідомих в Україні причин, вистава чомусь не здійснилася.

Усе це разом породило вслід за Лесею Українкою появу драм і комедій В. Винниченка, С. Черкасенка, В. Самійленка, Л. Старицької-Черняхівської, В. Пачовського, Г. Хоткевича, О. Олеся, Т. Сулими, Л. Яновської. Навіть Б. Грінченко відійшов від сільської теми. Саме новаторство Лесі Українки, не відкидаючи блискучі зразки рідної соціально-побутової драми й комедії, спонукало її послідовників творити вже в річищі пошуків і здобутків тогочасної європейської драми, а саме – А. Чехова, Г. Гауптмана, Г. Ібсена, Б. Шоу, який, до речі, постійно проголошував ідею, що драматургія першого десятиліття ХХ ст. будувалася й будуватиметься в майбутньому на дискусіях, конфліктах, сутичках, протиріччях, які виникають через існування різних ідеалів.

Театральна українська критика дуже довго неправильно сприймала і тлумачила драми Лесі Українки, трактувала їх, в основному, як втечу від гіркої дійсності, як екзотизм і нерозу-

міння соціального розвитку своєї країни. І тільки в середині ХХ ст., коли її п'єси стали відомими в Сербії, Америці, Чехії, Словаччині, тамтешня критика відзначила, що суть її образів ґрунтується на національних традиціях, а екзотизм – не що інше, як перегук віків і народів у їх постійних битвах за волю, незалежність. А Леся Українка, звернувшись до релігійних тем, ніколи не була богоборцем, але вірила в Біблійні твердження й виходила з них у своїх образах.

Взагалі, напружена боротьба ідей вирізняє всі п'єси Лесі Українки в широкому потоці вітчизняної драматургії початку ХХ століття. І саме в цьому – причина неослабного інтересу до її спадщини, особливо – серед діячів слов'янських культур.

У статтях видатного болгарського діяча Петко Атанасова, в яких розглядається літературно-мистецький доробок України на межі століття, особливе місце відводиться «Кассандрі» та «Камінному господареві»: «На кону болгарської сцени ці драми Лесі Українки здобули популярність тільки завдяки таким поважним майстрам, як Ніколай Масалітінов, котрий все своє життя з великою симпатією ставився до українських художніх надбань». Якщо ж іти в глибину епохи, констатував П. Атанасов, то зацікавлення творчістю Лесі Українки з боку болгар виникло ще в 1894–1895 рр., коли вона жила в Софії, відвідувала Пловдив, а згодом дивилась тут вистави мандрівної театральної трупи, виношуючи задум «Блакитної троянди» (1896).

У вересні 1968 року з ініціативи Всесвітнього Слов'янського комітету в Софії відбувся вечір за участю М. Рильського та В. Лучука, присвячений пам'яті Лесі Українки. На сцені Народного театру йшли уривки з кількох п'єс драматурга, а письменниця Лада Галина, яка вела урочистості, зазначила, що героям драматургії Лесі Українки «випало в житті чимало гіркоти й неправди, але вони вистояли, не захиталася їхня віра в правду, котра для них завжди краща, ніж солодка брехня»⁵. А п'ять років раніше, 1963 року, у видавництві «Народна культура» вийшла збірка творів Лесі Українки в перекладах Стояна Бакерджієва за редакцією Івана Давидкова. До цієї книжки, серед інших, увійшла «Лісова пісня». У передмові, написаній Любомиром Павловим, стверджувалося, що переклад драми-феєрії Лесі Українки звучить адекватно оригіналу: «Вона ллється вільно,

СУЧАСНІСТЬ

мелодійно і стане болгарському читачеві близькою та рідною». До п'єси, наприкінці книжки, додано чудовий коментар, що його склав сам Петко Атанасов. Він зазначав, що в «Лісовій пісні» – цій величній драматичній поемі казкового й, певною мірою, алегоричного характеру, оригінально виступають два світи: світ природи та її фантастичних істот і світ реальний із посталями звичайних людей, і це єднає п'єсу з кращими світовими зразками такого типу.

Так само, як і болгари, поляки, а серед них – відомий театральний діяч Леон Шіллер, за свідченням його дружини Ірени Шіллер, планував у 40-х роках у Варшаві поставити на сцені драматичну поему «В катакомбах» або «На полі крові», але передчасна смерть не дала можливості зреалізувати задумане, хоч залишилося чимало режисерських поміток до обох драм. У Гданську 15 грудня 1957 року на урочистому вечорі, присвяченому пам'яті Лесі Українки, було показано «Лісову пісню». Газета «Наше слово» відзначала, що великий успіх тоді випав на долю Петра Мизя в ролі Лукаша та Анатолія Марушенка, який створив образ старого дядька Лева. Щодо останнього виконавця, то «він зумів чудово відтворити постать досвідченого й мудрого селянина»⁶. Вистава спочатку була поставлена українською мовою, виконувалася в українському драматургічному колективі, а згодом була адаптована по-польськи.

У 70–80-х роках над перекладами драматичних творів Лесі Українки в Польщі дуже плідно працював знавець слов'янських літератур Едвард Станіслав Бури. Саме з його ініціативи у Варшаві в березні 1971 року була поставлена «Оргія», перекладена спеціально до ювілейної дати. Постановка «Оргії» продовжила славі традиції, які, як відомо, тягнуться ще з двадцятих років. Тоді робітнича театральна трупа в Лодзі показувала драматичний діалог «На полі крові», створений драматургом 1909 року. 7 серпня 1927 року в Перемишлі на сцені польського театру відбулася й перша постановка за драмою «Бояриня».

За свідченням Ярослава Грицьковяна, у Польщі в 1968 р. проводилося всезагальне вшанування пам'яті Лесі Українки. Про її драматичний доробок писали у своїх статтях такі періодичні видання, як «Камена», «Жице літерацке», «Пшегльонд културни», зі спогадами виступив Микола Дерев'янку, який навчався

в Києві в 1907–1911 роках. Окремі драматичні уривки транслиювалися по радіо й телебаченню, звучали зі сцен у виконанні провідних акторів. У січні 1971 р. український літературний та науково-популярний місячник «Наша культура» надрукував дослідження В. Полека «Леся Українка і Польща» (його було передруковано й у польських виданнях), у якому зазначено, що на сторінках «Бюлетня польсько-українського» протягом 1933–1938 років публікувались уривки з різних п'єс драматурга, зокрема – «На полі крові».

1948 року «Червони штандар» умістив статтю М. Деркач про драматургію Лесі Українки, а в 1954 році польський учений Марян Якубец у часописі «Нові дрого» високо оцінив драматургічні твори письменниці. У 1965 році Флоріан Неуважни в журналі «Пшиязнь» у статті «Непокірна пісня» також віддав належне таланту Лесі Українки. Протягом 1971–1981 років перекладач Е.-С. Бури завершив переклади драм «Блакитна троянда» та «Кассандра». Ініціатором цих перекладів був видатний польський письменник Ярослав Івашкевич.

Узагалі, Я. Івашкевич, протягом довгих років редагуючи провідний журнал у Польщі під назвою «Діалог», постійно вміщував то уривки із п'єс Лесі Українки, то статті про її драматургію, та більше всього публікував про це Е.-С. Бури. У 1982 році в Польщі вийшло розкішне видання п'єс Лесі Українки під назвою «Кассандра та інші драми». Там були вміщені «Камінний господар», «Лісова пісня», «На полі крові» та ін. Видатний польський знавець світової культури Владислав Кубіцки порівнював у передмові книги образи з п'єс Лесі Українки з образами із творів У. Шекспіра, В.-Р. Вагнера, Ю. Словацького. Автор дійшов висновку, що, наприклад, образ Мавки надзвичайно самобутній, а сама драма-феєрія – «то приклад реалізації Шекспірівської романтично-символічної манери»⁷.

Дедалі більше поширювалася драматургія в Чехії та Словаччині. Як свідчать дослідники, ще в 1919 році чех Франтішек Тихи переклав «Лісову пісню», проте в ті дні драма не побачила світла рампи, не була й видана. Лише в 1924 році остання дія п'єси надрукована в антології «Чотки насолоди»⁸. Ця романтична драма згодом з успіхом пройшла в Молодіжному драматичному театрі міста Брно, Празькому театрі на Віноградах, драматичному Національному

ЛЕОНІД БАРАБАН. ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЗА РУБЕЖЕМ

театрі ім. Йозефа Тила. Одна з перекладачів п'єси, М. Марчанова відзначила, що в 1951 році, познайомившись із повним текстом «Лісової пісні», була вражена передусім «неймовірною тугою за навколишньою красою, придушеною банальністю та обивательщиною».

М. Марчанова писала: «Найбільше мене приваблює у Лесі Українці високохудожнє зображення трагічних людських доль, в її поемах і драмах нею оспівані мрія про красу, знищену сірою буденністю. Праця над перекладами творів геніальної Лесі дала мені справжню творчу радість»⁹. Майстерно перекладена п'єса «Лісова пісня» була вміщена в празькому виданні творів Лесі Українки «Досвітні вогні» (переклади Марії Марчанової та Яна Туречек-Ізерського). Обидва перекладачі зберегли образність та метафоричність, знайшли в чеській мові відповідники українській словесній структурі та ідіомам, метафорам¹⁰.

Чеська театральна критика виявилася також одностайною в оцінці цієї драми. Уже самі назви статей свідчать про захопленість рецензентів. Так, критик Яромир Пруш у журналі «Дівадло» (1955. – № 1) дав заголовок «Вдало», а дослідниця Ружена Лубашова в тижневику «Літературні новіни» (1955. – № 7) заявила, що «Лісова пісня» – приклад блискучої світової драматургії». Знавець мистецтва Ерік Колар у статті «Лісова пісня» на брненській сцені» («Руде право». – 1955, 20 січ.) заявив, що «мудрість вимислу драматурга тут криється не тільки в сюжетному прямуванні та розвитку конфлікту, але й у всій образній системі, засобах художнього вираження, обраних дуже вдало і логічно виправдано». Про драму та виставу писали також відомі знавці мистецтва, такі як Мікулаш Неврлі, Юр Несвадба, Йозеф Страндел, Ян Копецьки.

«Лісова пісня» двічі виходила в Празі окремим виданням, а вистава за цією драмою Молодіжного театру у Брно одержала в 1956 році першу премію на чеському огляді театрів (сценографія Зденека Дінтера, музика Алоїза Весели, режисра Мірослава Зайди). Серед нагороджених акторів були відомі митці Лібуша Пріхисталова (Мавка), Доброслав Чех (Лукаш), Марі Малтрове (Мати), Ярміла Свобода (Русалка), Жітка Раковска (Килина), Іржі Мічанек (Той, що греблі рве), Вілем Лампатер (Вогневик).

Пильної уваги (на думку чеських критиків) заслуговувала інтерпретація Лібушею Пріхисталовою образу Мавки. Вона не руйнувала традиційного уявлення про цю казкову постать, а, по-мистецькому зримо й виразно, індивідуально точно типізувала в ній світле й гуманне начало, підкреслила чистоту високих дівочих мрій та сердечного кохання. Мавка на брненській сцені виступала й уособленням невмирущості природи та вічно живим джерелом натхнення для щастя загалу, і взагалі – була втіленням краси.

У місті Братіслава (Словаччина) драму «Лісова пісня» переклав Юло Кокавец (1960), і вона вийшла окремим виданням у видавництві «Діліза». У 1963 та 1967 роках драма транслювалася Словацьким радіотеатром, читалася зі сцени в містах, зокрема – у Чіерна Вода та Братіславі.

«Лісова пісня» в 1969 р. була виконана ще й колективом УНТ у Прешеві на Словаччині по-словацьки та по-українськи. Якщо порівняти інтерпретацію драми в 1968 році в згаданому вже Празькому театрі на Віноградах з виставою УНТ, а вони відбулися майже одночасно, то постановки ці різнилися між собою. Режисер празької вистави С. Ремунда разом із перекладачем В. Данком переніс дію п'єси з волинського лісу у неозначене місце, а деяких героїв одягнув у одяг із чеських народних казок. Окремі епізоди з п'єси було вилучено – цим, як свідчать висловлювання самого постановника, він прагнув наблизити романтичну дію драми до сучасності. Та це йому не вдалося. Іван Іванчо – режисер Прешівської постановки, як зауважив критик М. Мушинка, намагався точніше зреалізувати задум Лесі Українки й не робити втручань у текст. Більше того, без зміни він залишив навіть мелодію гри на сопілці, запропоновану самою авторкою, хоча цього, як нам доводилося спостерігати, не дотримуються навіть професійні театри в Україні. Шкода лише, що власне регіональні елементи побуту залишилися не зрозумілими для словацького населення.

Основний конфлікт у виставі УНТ був по-мистецькому точно підпорядкований головному надзавданню – зображенню змагання різних сил за вільне життя, за високу мрію, красу та вірність проти буденщини й тупості, обмеженості. Добро і зло, вірність і зрада зіткнулися у

СУЧАСНІСТЬ

виставі, яка дуже влучно оповідала про високі почуття, про необхідність гармонії людини з природою й таврувала грубі інстинкти.

У своїй структурно-мистецькій основі вистава режисера І. Іванчо будувалася на взаємодії двох світів – реального та фантастичного. Звідси й акторське трактування характерів, що вражало реалістичною достовірністю. Найкращими вийшли постаті дядька Лева в трактуванні Й. Корби, Мавки – Т. Симко-Павлерник, Лукаша – В. Гайним, Матері – В. Попович, Килини – М. Корба. У 1953 році Ян Владислав (Прага) у своєму аналітичному узагальнюючому вступі до творів Лесі Українки, що вийшли в чеській серії «Світова література» (№ 59), зазначав, що саме в драматургії поетеса «якнайбільше розробляла інтернаціональні сюжети для глибокого й всебічного порушення сучасних проблем і конфліктів», а переклад драм «У катакомбах» і, особливо, «Лісової пісні» – «відзначаються вірністю передачі образів і ритміки та вмінням тонко відтворити багатства почуттів, ліричних і драматичних моментів, і палких революційних настроїв позитивних героїв».

Разом із «Лісовою піснею» в 1956 році в Празі виходить масовим тиражем і драма «Камінний господар» у перекладі Яна Туречека-Ізерського (тамтешня назва – «Дон-Жуан»). У передмові до неї було написано: «Основна ідея драми про те, що „людина, котра поневолює інших, не може бути вільною й сама“». Це звучить не тільки у високохудожній образній формі п'єси, але й тісно перегукується з усім ХХ століттям.

«Камінний господар» у 1970 році транслювався в уривках Центральним Празьким радіоцентром, а в дні ювілею поетеси 1971 року – по телебаченню. Передавало його й Словацьке радіомовлення в Братіславі.

У 1953 році в Празі було перекладено драму «В катакомбах». Видана вона в збірці світових творів антиклерикального змісту. У примітці до п'єси було зазначено, що в ній з великою силою викрито деспотів, гніт та насильство, соціальне поневолення, змальовано життя та побут ранніх християн, їхні страждання, сумніви та сподівання. Узагалі, драматургія Лесі Українки в Чехії, а також і в Словаччині оцінюється дуже високо й знаходить усебічний аналіз. Про це свідчать і аналітичне дослідження Яна Махала 1934 року, і стаття в «Народни лісти», яка вийшла в Празі (1938. – № 78), і ґрунтовні праці слависта

М. Молнара в словацьких часописах 1970 року, стаття відомого вченого М. Неврли «Поетеса світового значення» («Люд». – 1963. – 2 черв.). Останній дуже багато зробив для популяризації драматургії великої майстрині серед інтелігенції Братіслави, Прешева, Чієрни над Тисою, у всіх піддуклянських містах і селах. 1971 року Театр молодих у Празі теж виконав «Лісову пісню».

Відома драматургія Лесі Українки й у Німеччині. Із захопленням сприйняла критика «Лісову пісню» в перекладі Й. Гюнтера в 50-х роках. Знавці, дослідники літератури та мистецтва в Берліні не поділяли поглядів тих рецензентів, які намагалися довести, що в цій драмі авторка лише наслідувала сюжетні перипетії драми Г. Гауптмана «Затоплений дзвін». Переконаливо й доказово, за свідченням дослідниці Гудрун Дювель, доведено цілковиту оригінальність фєєрії, стверджено переваги Лесі Українки в порівнянні з подібною тематикою в драмах Г. Гауптмана, Л. Ріделя, М. Метерлінка. Щоправда, як зазначав і критик С. Зімовски-Вейтков, «Переклад Й. Гюнтера не всюди в однаковій мірі передає красу оригіналу, але загальне позитивне враження від драми не зменшується».

У наукових записках Грайєсвальдського університету за 1958–1959 роки було надруковано дослідження Карла Рунге про поетику, структурні особливості та естетичні концепції Лесі Українки, де в окремих моментах висвітлюються специфіка та структурні засади її драматургії. У ньому, між іншим, зазначено й те, що в п'єсах авторка виявила неабиякий художній хист в опрацюванні сюжетних ліній, і цим піднеслася до кращих світових зразків мистецтва діалогу. К. Рунге відзначав, що творчий принцип Лесі Українки – поглиблення психологічної характеристики персонажа, багатомірність дійової особи особливо активно проявився в «Камінному господарі» та «На полі крові».

1948 року газета «Тагліхе рундшау» (Берлін) опублікувала просторий огляд С. Зімовски-Вейткова, в якому він акцентував увагу на тому, що Лєся Українка в «Лісовій пісні» розвинула далі реалістичні традиції Т. Шевченка, вибудувала яскраво-виразні індивідуальності. Характерною особливістю драми, зазначав він, є те, що «міфічні, витворені людською уявою істоти, перебувають у тісній залежності й взаємодії з живими образами, взятими з тодішньо-

ЛЕОНІД БАРАБАН. ДРАМАТУРГІЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЗА РУБЕЖЕМ

го трудового села. Взагалі, фантастичне тісно переплітається з реальним, але соціальні моменти переважають і дають повне уявлення про важке, багатотрудне життя землероба в світі зиску»¹¹.

Глибокозмістовним стало також дослідження німецького вченого Петера Кірхнера, зокрема, у 90-х роках опубліковані його матеріали про всю драматично-поетичну творчість Лесі Українки, а також зроблено спробу німецькими критиками показати Лесю Українку на початку письменницького зростання. Маємо тут на увазі дослідження К. Рунге, в якому він розглядає поруч із поезією й першу драму «Блакитна троянда», яку завершено в 1896 році, вона, на жаль, в Україні теж мало вивчена.

Про світове значення драматургії української поетеси писав берлінський дослідник Ебергард Рейснер. Його статті привертають увагу своїм умінням тісно пов'язати п'єси Л. Українки з усім мистецьким тлом початку ХХ століття, особливо – з німецькими експресіоністами.

Поруч із Німеччиною, зустрічаємо згадки про драматургію Лесі Українки в часописах Угорщини, Корейської Народно-Демократичної республіки, Монголії, Албанії... У Сербії в місті Руски Керестур було зроблено композицію з драматичних творів «На полі крові» та «Руфін і Прісцилла».

У 1971 році драмами «Камінний господар» і «Кассандра» зацікавився відомий італійський режисер Джанфранко де Бозіо. Керований ним «Театро де стабіле» (Турін) славився зацікавленістю у слов'янській драматургії, у тому числі – й української. Митці обрали передусім драму Лесі Українки «Камінний господар» – вистава повинна була називатися «Дон Жуан», але з нез'ясованих і досі причин спектакль не відбувся. Згодом стало відомо, що якісного перекладу драми не було, й Україна також не спромоглася цю справу довести до кінця, хоча перекладачів з італійської мови в нас багато.

Травневими днями 1987 року на сторінках європейських та східних видань з'явилося повідомлення про виставу «Лісової пісні» у Національному театрі Алжиру. В Україні повідомлення про це зробив Ю. Кочубей¹². Про успіх цієї вистави центральна алжирська газета «Ель-Меджахід» згадала в номері за 29 квітня 1988 року. Відкривши сезон 1987–88 років у Національному театрі, п'єса йшла з незмін-

ним успіхом протягом тривалого часу й викликала схвальні відгуки алжирської преси. У своїй рецензії на виставу критик Ф. Кадер у газеті «Ель-Меджахід» дав заголовок своїй статті – «Подорож до чистоти», а розпочав її твердженням: «“Лісова пісня” – твір-свідчення. Це – визначна віха в історії алжирського театру». Критик високо оцінив режисерську роботу Хаміди Аїт Ель-Хадж – першу з часу її повернення після навчання в Києві та Москві. «Факт спроби став фактом вияву майстерності», – твердив критик¹³.

У рецензії було дано високу оцінку передусім драматургічному матеріалу Лесі Українки. Процитувавши слова Хаміди Аїт Ель-Хадж про те, що п'єса «є простою історією одного кохання», Ф. Кадер пише: «Історія проста, але як важко її поставити! Далека від голосних тем, “Лісова пісня”, навпаки, є твором інтимним, п'єсою, що торкається непретензійних почуттів, які так життєво необхідні для існування людської істоти. Таке прочитання п'єси веде також до блискучих філософських знахідок та узагальнень»¹⁴. Режисер, сценограф і акторський склад доклали багато зусиль, щоб поставити шедевр української драматургії на алжирській сцені без купюр, пропусків. Переклад п'єси здійснив М. Бухеллат, як зазначила постановниця: «Вклавши в нього все своє уміння». Хаміда Аїт Ель-Хадж взялася за складну справу й перемогла. У своєму інтерв'ю тижневику «Альжері-Актуаліте» (1988. – № 1113) вона сказала: «“Лісова пісня” – це український “Гамлет”».

Успіх вистави був незаперечним, але дуже шкода, що в Україні про це обмежилися тільки короткою інформацією й, по суті, не надали належної мистецької уваги. Не зацікавилися й у СТД України. Більше того, у СТД, як і в Міністерстві культури України, взагалі не знали про вистави за драмами Лесі Українки за рубежем і в діаспорі.

Чимало звісток про постановку п'єс Лесі Українки на Сході та Заході знаходимо й в інформаційних повідомленнях. Так, Р. Синкович у румунській газеті «Ноу вяца» (1970. – 16 листоп.) писав, що великий драматичний колектив Рашкович, біля Сучави, довгі роки успішно виступав з виставою «На полі крові» у себе вдома та навколишніх поселеннях Мушеніца, Вікшан, Баїнец. У дні врочистостей із нагоди 100-річчя від дня народження майстрині театр показав у

СУЧАСНІСТЬ

муніципалітеті міста Сучави композицію «Леся Українка». «Газета літературе» (1 серп. 1963 р.) у своїй редакційній статті «Леся Українка» стисло, але досить виразно охарактеризувала весь драматичний доробок поетеси, тоді ж таки в газеті «Лучаферул» професор Бухарестського університету Станіслава Груї писала, що драми Лесі Українки (уривки з яких на румунську переклала Сюзанна Делчу) характеризують її інтернаціональні погляди та практичні зусилля у справі зміцнення братерства літератур. У Бухарестському національному університеті професор Магдалена Ласло неодноразово виступала з лекціями про драми Лесі Українки.

Драматургія письменниці імпонувала й японцям. Професор токійського університету, перекладач Васеда Іосіо Надзакі та японський критик Дзюм Ето в кількох своїх статтях 1970 року про українське мистецтво зауважили, що особливо «сильно вражає в драматургії Лесі Українки осмислення питання про становище митця в суспільстві, основи його творчості»¹⁵. Найглибше така проблема, на їхню думку, вирішується в п'єсі «Оргія», в її центральній дійовій особі – Антееві, котрий не йде на підкуп, на пониження гідності й воліє заповдіяти собі смерть, ніж служити ворогові.

Цікавим є той факт, що в травні 2004 року в США «Лісова пісня» була поставлена англійською мовою. «Старий зал загальнодоступного театру міста Клівленда, – писала газета “2000”, – перетворився в український ліс, в якому Мавка полюбила сільського хлопця-сопілкаря, який згодом розбив її серце. Постановка “Лісової пісні”, написаної Лесею Українкою майже сто років тому, частково була профінансована грантами художньої ради Огайо і музею та архіву Клівленда»¹⁶.

На англійську мову переклала цю поетичну драму музичний директор театральної компанії Надія Тарнавська. Головною ідеєю вистави в американському трактуванні стала думка про те, що тільки насилля над людиною й природою привело до загибелі Мавку. Більшість ролей виконували актори провідної трупи компанії «Слава сучасного танцю» й ансамблю із Пітсбурга. Хореографом вистави стала Наталія Капелюх. Дія вистави постійно супроводжувалася українською народною музикою в новому аранжуванні Г. Тарнавського й музикантів Олександра Федорюка (цимбали), Андрея

Підківки (духові інструменти), Беата Бегенева (акордеон). Г. Тарнавський також грав на бандурі, а актор Михайло Підлога підтримував його вокалом. «Деякі мелодії належали Лесі Українці, які вона збрала на Волині та Поділлі»¹⁷.

У 1946 році М. Голдблат, як писала московська газета «Новости», переклав «Лісову пісню» на їдиш для існуючого тоді в Україні єдиного Єврейського театру в Чернівцях, але задум залишився не реалізованим, бо театр через деякий час було закрито. До участі у виставі була запрошена талановита актриса Сіді Таль. Шанують драматургію Лесі Українки і в Ізраїлі.

Шанування драматургії Лесі Українки за межами Вітчизни, особливо – в Росії та Білорусії, засвідчило, що українське сценічне мистецтво «сягає віковичних загальнолюдських тем і сюжетів, втілює їх у високомистецькі форми»¹⁸. Разом із тим, довела й те, що в Україні не вміють, а іноді просто не хочуть підтримувати світове реноме національної драматургії. Але ні Міністерство культури і туризму, ні НСТД України не знають і не підтримують зарубіжних перекладачів, не вміють пропагувати кращі п'єси, не мають каталогу тих творів, які перекладені. Усе, здебільшого, робиться спорадично, випадково, і всі намагання дати наукове обґрунтування перекладам та сценічній інтерпретації української драматургії за рубежем залишаються марними. Потрібні постійні й зацікавлені зусилля.

«Лісова пісня» у Росії перекладалася кілька разів, але найкращий переклад було зроблено в 1952 році, а в наступному – вона вийшла окремим виданням (Леся Українка. Лесная песня. Перевод с украинского. – М., 1953. – 124 с.), переклад зробив провідний російський поет М. Ісаковський. Академік М. Т. Рильський написав для видання спеціальну статтю, але, з нез'ясованих досі причин, вона не була надрукована і зберігалася у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України¹⁹. Друком ця стаття під назвою «Леся Українка и её “Лесная песня” з'явилася тільки 1986 року в багатотомному виданні творів М. Т. Рильського²⁰.

У ній академік дуже чітко зазначив, що сценічна доля «Лісової пісні» нелегка, бо в ній «боротьба ідей завжди виступає як боротьба людей. Її герої не абстраговані носії тих чи інших думок, а живі конкретні типові образи»²¹, і додавав, що ця поема – це урочистий гімн природі,

гімн чистому кохання, втіленням якого виступає Мавка. А наостанок академік додавав, що «втілювати на сцені цю овіяну чарами драму-фейєрію – завдання, розуміється, нелегке. Та воно дуже почесне»²².

Світове значення «Лісової пісні» засвідчує також великий успіх її сценічного втілення майже в 12 країнах Європи. Особливо славиться за кордоном балет М. Скорульського, написаний на основі драми й вперше виконаний Національним театром опери та балету ім. Т. Г. Шевченка (диригент Б. Чистяков, балетмейстер В. Вронський, художник А. Волненко). Ця вистава багато показувалася за рубежем і збрала понад сто свідчень критики в Каїрі (Єгипет), Белграді (Сербія), а провідна токійська урядова газета «Асахі симбун» (Японія) вмістила в 1961 році величезну рецензію під назвою «Молодість, завзяття і краса», в якій зазначала, що після підняття завіси «перед зором відкривався чудовий краєвид передранкового лісу, в якому почергово затріпотіли перші листочки на деревах, зазеленіли пагорби і на лісову галявину плів весняний співучий струмок – все ожило, милуючи око». У рецензії було відзначено, що балет «Лісова пісня» (за драмою Лесі Українки) на лібрето Наталії Скорульської був уперше поставлений 23 лютого 1946 року в Києві, а згодом і в інших містах. Серед виконавців ролі Мавки найкращою була А. Гавриленко, Лукаша – Ф. Баклан, дядька Лева – Л. Кононенко. У 60-х роках балет був оновлений, пройшов багато разів, а п'єса захопила тим, що «всі образи сповнені глибоких філософських думок та узагальнень. Реалістичне зображення персонажів сполучається в ній з рисами романтики, яскравістю творчого вимислу»²³, – свідчили критики.

Зрештою, про світове значення всієї драматургії Лесі Українки неодноразово писав французький професор Жорж Люсіані (Париж, Еколь де Франс). Захоплений драматургічною творчістю української майстрині слова, він підкреслював, що «поряд з кращими творами європейських драматургів драматичні поеми Лесі Українки становлять вершину театру нашого століття»²⁴. І зазначав, що, позбавлена змоги через цензурні перешкоди відкрито показати битву кращих людей за соціальне й національне визволення, Леся Українка змалювала постаті героїв давно минулих часів, звернулася до сказань інших народів. Її п'єси, написані на

сюжети зі світової історії, підносять найактуальніші проблеми сучасного поетеси життя»²⁵.

До драматургічної творчості Лесі Українки ще десь із 1915 року постійно зверталася критика в багатьох європейських країнах, п'єси виходили окремими виданнями. Так, у 1947 році в Німеччині (східна частина) вийшла «Лісова пісня», 1950 року англійською мовою в США, а потім – у Канаді вийшов том вибраних творів «Дух полум'я». У Празі, цього ж 1950 року, видрукували збірку «Досвітні вогні», куди ввійшли окремі поезії, проза й частина драматургії. У Польщі багато почали писати про Лесю Українку ще з 1923 року, а особливо – у 1956 році з нагоди 75-річчя від дня її народження. Тоді ж спеціальний номер їй присвятила «Praca Swietlicowa», в якому були надруковані переклади Леопольда Левіна (уривки з драми «У пущі»). Згодом, уривок із «Лісової пісні» з'явився в перекладі С. П. і Т. Р. (не вдалося розшифрувати) у «Слове новшехне». Узагалі, якщо говорити про польських перекладачів і критиків, то не можна оминати таких провідних митців, як Т. Хросьцелевски, В. Борунски, М. Бахчицки. Багато зробив для популяризації творчості Лесі Українки і Ярослав Грицковян²⁶. Видатний дослідник Флоріан Неуважни надрукував у 1963 році в тижневику «Życie literacie» (№ 33) ґрунтовне дослідження «Дочка Прометея», згодом його передрукувало й видання «Przyjaźń» (№ 30, 1963). Чимало писав про її п'єси відомий дослідник, професор М. Якубец, він, зокрема, подав відомості про Лесю Українку в усі енциклопедичні словники, що виходили в Польщі до 1975 року. Було завершено в 70-х роках і монографію про життя та творчість Лесі Українки Ф. Неуважни, а повністю друком вона так і не вийшла. У 1971 році, на прохання Краківського театру ім. Ю. Словацького, Е.-С. Бури переклав «Оргію», а для Польського радіотеатру (Варшава) «Лісову пісню» переклав Є. Літвинюк (а згодом передав цей переклад театру ім. С. Виспянського).

Цікаво простежити за думками Ф. Неуважни в його статті «Думки з приводу ювілею Лесі Українки», частина з яких перекладена українською²⁷. «Велика частка, – зазначав він, – проміння генія поетки залишилася у творах, що становлять міст між Україною і Європою. Саме в будівні цього величного мосту, необхідного для розбудження національної свідомості українців, слід вбачати другу вартість подвигу поет-

СУЧАСНІСТЬ

ки. Справа полягає не тільки в тому, що Леся Українка обробляла чужі «екзотичні» сюжети, і в їх обробці («Кассандра», «Камінний господар») вона внесла багато нового, свіжого, що збагатило всю скарбницю світової літератури, особливо драми, але й в тому, що завдяки Лесі передові ідеї людства за посередництвом образів Раба-неофіта («В катакомбах»), Річарда Айрона («У пущі»), Руфіна і Прісцили, адвоката Мартіяна (однойменні драми) до української культури проникали найістотніші філософські, соціальні, політичні і мистецькі проблеми, над якими билися великі уми передового людства»²⁸. Звідси й постійна увага режисерів та акторів, вітчизняних і зарубіжних, до п'єс Лесі Українки, хоча саме названі п'єси Ф. Неуважні навіть у XXI ст. дуже рідко доходили до вітчизняної сцени. Однак трапляються і цікаві факти, які й досі майже невідомі.

Так, у 1943 році (а це період другої світової війни) Львівський оперний театр здійснив постановку за драмою Лесі Українки «Камінний господар» (пост. Й. Гірняка, сценографія М. Радиша, диригент Я. Барнич). Газета «Краківські вісті» (Польща), бо спектакль показувався й там, писала: «На похвалу режисерії і всіх виконавців треба сказати, що спектакль приготовлено незвичайно дбайливо і передбачено та простудійовано все, до найменших подробиць. Ця драма ставить спеціально для чоловічих виконавців дуже високі мистецькі вимоги, проте з приємністю слід відмітити, що всі вони тим вимогам в загальному відповіли, бо створили переконливі типи, вживаючись у дух і стиль епохи»²⁹.

Було високо оцінено ролі, створені прекрасними акторами О. Добровольською (Долорес), В. Левицькою (донна Анна), І. Лісняком (Дон Жуан), Є. Курило (Командор). А в листопаді 1943 року ті ж «Краківські вісті» повідомляли, що літературно-мистецький клуб у Львові здійснив і привіз до Кракова «Одержиму», в якій роль Міріям виконала дуже талановита артистка Є. Чепіль-Шашаровська, а Ісуса Христа – артист М. Дендяк, в інших ролях були задіяні також чудові актори В. Мельник та А. Антошин³⁰.

Однак в Україні до 90-х років ХХ ст. майже не оброблялися матеріали про сценічне втілення драм Лесі Українки, залишалися невідомими дуже цінні дослідження про її драматургічну творчість, сценічну постановку та переклади

творів. Навіть у 1971 році, коли відбулася перша Міжнародна конференція, присвячена Лесі Українці (проходила вона у Волинському національному педагогічному університеті ім. Лесі Українки та в Колодяжному Волинської області), про це нічого не мовилося. У США англійською мовою перекладено драму «У пущі».

Першим в Україні частково підсумував зарубіжні дослідження про Лесю Українку доктор філології, професор М. Ігнатенко (Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України). У ґрунтовній статті «Леся, ми і європейська культура» він, у міру своїх сил і можливостей, у 1995 році узагальнив частину тих матеріалів, що знаходилися в бібліотеках України.

Мабуть, справедливо писав тоді М. Ігнатенко: про Лесю Українку ще повне слово не сказане. Десь воно поки що тільки визріває, на правдиві вуста проситься. Нелегко-бо досягнути титанічну постать, величину якої її добрий поцінувач Максим Рильський означив так: «Серед усього світового літературного жіноцтва, яке було колись і сьогодні суще, вона чи не найбільша. Нам не вистачало не стільки моці, як свободи думки, аби цілковито дізнати, звідкіля тая велич, бо надто комусь хотілося увесь час бачити її передусім в оспівуванні «досвітніх вогнів». Щоправда, аж дуже гніватися на цей погляд теж не варт, – таке стояло «время люте» на Лесиному дворі, що й для перших спалахів майбутніх багать («переможних, урочих») не соромно було приділити геніального голосу. Його ми не бачили, а позатим не побачили і справжню Лесю у повен-найповніший її зріст. Леся Українка найпершою представляє українське письменство двадцятого століття у світовій літературі – вона, саме вона, відкриває своєю творчістю першу сторінку в українській літературі двадцятого століття»³¹.

У 1994 році в Німеччині, констатував М. Ігнатенко, вийшов збірник «Леся Українка та європейські літератури»³² – уклали й зредагували його Юрій Бойко-Блохин та німецькі славісти Ганс Роте і Фрідріх Шольц.

Тоді ж і в Польщі було видано збірник з кількома статтями.

Закономірно, що німецьку книгу відкривала стаття «Леся Українка та сучасне їй культурно-політичне становище в Україні» (написав учений із Мюнхена Горст Глассл). Горст Глассл окрес-

лив дуже невідповідну культурну ситуацію, яку переживала Україна впродовж XIX ст. (у першу чергу – заборони царатом українського друкованого слова, постійні репресивні заходи щодо національно свідомої інтелігенції). Основну енергію українству доводилося витратити не на духовний вишкіл, гідний високих світових взірців, а на своє примітивне самозбереження. Однак і за цих жорстоких умов з його середовища виходили діячі, справжні «європейці».

Горст Глассл, вказуючи на близькість Лесі Українки до загальноєвропейського соціал-демократичного руху, разом із тим зазначив, що остаточно зійтися з ним їй так і не судилося: паралельно, для неї був не чужим й індивідуалізм ніцшеанського стибу. Проте то був індивідуалізм аж ніяк не людиноненависницький. Він закликав до вивищення окремої людської особистості, протестував проти розчинення її в сірій масі.

Стаття Юрія Бойка-Блохна «Стильові пошуки Лесі Українки на тлі світової літератури» далі конкретизувала європейзований світогляд Лесі Українки, але вже в його зв'язках з естетикою великої поетеси. Він бачив творчість Лесі Українки в контексті європейської художньої культури початку XX ст. Була чи не була Леся Українка неоромантиком? Перш ніж ствердно відповісти, автор звернувся до теоретичних засад естетики неоромантизму. Леся Українка та англійський неоромантик Оскар Уайльд, Леся Українка та франкомовний (ширший, ніж власне бельгійський) неоромантик Метерлінк, Леся Українка та німецький неоромантик Гауптман (самоіронічно Леся й називала себе «гауптманкою») – ось ряди зіставлень у компетенції дослідника. Утім, у цей ряд невимушено вписується й австрійський неоромантик Гуго Гофмансталь (про що довідуємось уже за статтею вченого з Братіслави Мікулаша Неврли «Кілька думок про драматургію Лесі Українки: Паралелі з Гофмансталем?»).

З цього приводу і Ф. Неуважни також дуже точно ще 1971 року зауважив: «Своєю драматичною творчістю Леся Українка остаточно стерла ілюзію відокремленості української літератури, обмеженої ніби-то «для хатнього вжитку», і усвідомила, що не можна підійматися до національного існування без зрозуміння пекучих питань, які накладає сучасна, підмінювана соціальною, науковою, культурною революцією

епоха. А її вимогам підвласні всі, без винятку, народи»³³. Його стаття передруковувалася і в 90-х роках, але повністю в Україні не перекладена.

Повністю зістиковується з розвідкою Ю. Бойка-Блохна студія німецького славіста Альберта Кіпи «Гауптман у сприйнятті Лесі Українки: його роль у її творчості». Доречно зауважити, що аналогічна праця у 80-х роках XX ст. з'явилася в Румунії з-під пера шанованої у нас тамтешньої дослідниці М. Ласло-Куцюк. Проте в А. Кіпи свої акценти, зокрема, у спостереженнях над генезою самого Лесиноного жанру драми-феєрії, сюжету до неї та її художньої вартості. Відомо, що поштовхом до появи «Лісової пісні» послужило величезне враження, яке справив на Леся Українку «Затоплений дзвін» Г. Гауптмана. І Альберт Кіпа, і Юрій Бойко-Блохн (і це дуже слушно зазначає М. Ігнатенко) погоджуються в тому, що для Лесиноного письма характерне сплетіння неокласицизму з неоромантизмом, в якому міфологічний чи «неконкретно-зображувальний» елемент стає ядром. Леся Українка, підкреслював у своїх висновках А. Кіпа, була універсальним знавцем світової літератури, опанувала її найрізноманітніші форми, та завжди їй вистачало снаги запозичене наділяти неповторним, зближувати його з історичним моментом. Тим-то й «Лісова пісня» сучасніша від «Затопленого дзвону». Варта вона найпочеснішого місця в усій європейській літературі. У ній – не просто туга за людською досконалістю, тут людська досконалість править за конструктивне начало людського буття. «В драматургії Лесі Українки слід би додати початок сучасної європейської драми. Але ж те, чого вона досягла на терені драматургії, Заходів ще й сьогодні практично невідоме»³⁴.

Уже згадуваний Ф. Неуважни першим підкреслював, що віра Лесі Українки в «неминуче майбутнє вільної, справедливої України надихала її на коженденний подвиг, в якому згоріла, освітлюючи спалахом наше сьогодні, викликаючи у нащадків – українців і чужинців – подив, пошану і почуття величного, бо коли існують такі, як вона, то людина дійсно має право на почесне звання людини»³⁵.

Проблеми – місцю релігії в творчості Лесі Українки – присвятили свої статті Ігор Качуровський («Про християнський елемент

СУЧАСНІСТЬ

у світогляді та творчості Лесі Українки») і видатний німецький славіст ХХ ст. Йозеф Ган («Поема-драма Лесі Українки «На полі крові» у річці традиції драми про Іуду»). Обом дослідникам опрацьовано величезний матеріал.

Йозеф Ган своєю працею проорав свою борозну, якій бути й бути у вивченні драматургічної спадщини Лесі Українки. «Хто б і де не прочитав цей його науковий твір, не просто буде вражений непересічною потужністю мислення автора, його тонким відчуттям того, що в тексті і поза текстом, він ще й зостанеться вдячним відданому другові української культури за те, що той допоміг збагнути, якою геніальною була наша співвітчизниця з погляду художньої майстерності, висоти думки і проникнення у психологію часу, що мінялась на очах у масштабах загальнолюдських»³⁶, – зазначив М. Ігнатенко.

Значення класичних культуротворчих цінностей відзначив боннський професор Ганс Роте в драмі Лесі Українки «Кассандра», чим і репрезентувався на нове її прочитання (мабуть, найважчого для достеменного потрактування) Лесиного твору. «Чому впала Троя? Бо не було там єдиної правди. Бо погляд на правду й неправду встановлюється самими ж людьми, коли існує якась загальноприйнята точка відліку для правдивого (коли існує якийсь абсолют!). А якщо її (цієї точки відліку, того абсолюту) нема? Тоді правда і неправда – кожна по-своєму правдива і неправдива. То до якого берега пристати?.. (Питання, яке з огляду на новітню релятивістську мораль вкрай актуальне стосовно долі незалежності України: впаде чи не впаде Троя?)» – констатував М. Ігнатенко стосовно дослідження Ганса Роте³⁷.

Проф. Е. Ведель у статті «Лірика Лесі Українки в загальноєвропейському літературному та культурному контексті» окреслив проблему «європеїзації» української культури.

Розповівши про участь Лесі в європеїзації (участь, що, головним чином, утілилася в українських перекладах із багатьох мов), Е. Ведель перейшов до найсуттєвішого – до європеїзму героїні його оповіді, до європеїзму її доробку. Перекладаючи з оригіналів, написаних більш ніж десятима провідними європейськими мовами, Леся знала всі тонкощі західноєвропейського минулого та сучасного «в оригіналі».

Знаходимо й приклад текстологічного дослідження Лесиних творів. Він представле-

ний статтею професора з Мюнстера Фрідріха Шольца «Легенда про Трістана в обробці Лесі Українки», що торкається недокінченої драматичної поеми «Ізольда Білорука». Прискіплива текстологія добре дає знати, до якої культурної доби належить цей маленький шедевр. У традиції ХІХ століття він не вписується під жодним кутом зору. Текстуальні переробки середньовічного оригіналу (змістові переакцентовки, істотна пересимволізація, навіть специфічна мажорно-сумовита – «декадансна» – ритмо-мелодика) вказують на його причетність до європейського модерну, який (зокрема, у літературно-сценічній та музично-сценічній драмі) чимало необхідного собі запозичував з античної драми, а також із різноманітних середньовічних містерій. Власне, тут Е. Штольц справедливо зауважив: «У шерезі авторів європейського модерну, які вдавалися до подібних запозичень-переробок, у числі чільних постала українська поетеса Леся Українка зі своєю драмою «Кассандра» (1901–1907) та невеликою поемою «Ізольда Білорука» (1913)».

Найновіші дослідження творчої драматургічної спадщини Лесі Українки, проведені в Польщі та Німеччині, що нині ведуться й у Сербії, які вільні від реалізоцентричних догм, змушують глибше замислитись над феноменом європеїзації українського театру й драми і над пов'язаними з нею витокami «двадцятого століття» в українській культурі. Бо ж ключовою фігурою у ньому стала саме Леся Українка та її драми.

Услід за Німеччиною та Польщею, почали писати про драматургію (і перекладати) у США та, паралельно, у Канаді.

Як свідчить видатна дослідниця Лариса М. Л. Залеська-Онишкевич, у Нью-Йорку впродовж 1953–1954 років вийшли твори Лесі Українки в 12 томах. А серед кращих перекладів стали такі: Lesja Ukrajinka. Life and Work. Constantine Bida, ed., Vera Rich, trans. Toronto: University of Toronto, 1968; Lesja Ukrainka in Translations. English, German, Spanish, Frens, Croation, Portuguale, Italian. Natalia Pazuniak, ed. Philadelphia: Commemorative Committee to Honor Lesja Ukrainka, 1988; Spirit of Flame. A Collection of Works Lesja Ukrainka. Percival Cundy, trans. New Jork: Bookman Associates, 1950. Rpt. Westport: Greenwood Press, 1971.

Дуже цікавими й ґрунтовними з мистецької

точки зору є дві статті, надруковані в американській періодиці, а згодом перекладені українською та вміщені в першому томі «Наш театр» (1975). Перша – це «Релігійні драми Лесі Українки», належить Л. Негрицькому й з'явилася вона 1939 року. Усупереч тодішнім радянським дослідникам, автор не наголошував, що Леся Українка – атеїст, а намагався розглянути цикл драм «Вавілонський полон», «На руїнах», «Йогана, жінка Хусова», «Одержима» у площині віри й закономірно ствердив, що повсюди образ Ісуса Христа – велична постать, а нікчемним, нещасним залишається Юда. «Юда, – писав Л. Негрицький, – це людина, що не доросла до вічності, й хоч частину вічного щастя носить він у собі – як, врешті, кожний з нас – душа його залишається зачинена для голосу неба». І додавав, що саме в біблійних постатях у найважчих хвилинах зневіри й повного упадку завжди блимало світло надії, завжди горів вогонь віри, яка є єдиним творчим проявом життя³⁸. А наприкінці дослідження зазначив, що релігійні драми Лесі Українки залишаються ще незрозумілими українському загалу, але стоять на першому місці всеукраїнської культури.

Друга стаття М. Звягельського «Америка в драматургії Лесі Українки» з'явилася в травні 1951 року. В основу покладена драма «У пущі», в якій він уперше зауважив (а це оминалося українською критикою), що п'єса задумана й почата ще 1898 року, а остаточно завершена 1908 року, також дослідник підкреслив, що й написана вона під впливом М. Драгоманова та його суджень про релігійно-суспільні справи, що не були чужими для Лесі Українки. Щоправда, автор допустив неточність, зазначивши, що ця «винятково довершена драма не знаходить сценічного втілення». А в 1951 році саме цій драмі дав високомистецьке тлумачення академічний театр імені Лесі Українки в Києві. Якісний переклад з української зробив А. Гатов, режисуру здійснив М. Соколов, сценографію – В. Мигулько, музику написав Б. Лятошинський, а художником по костюмах була Є. Гаккебуш. У ролях – найкращі актори театру: скульптор Річард Айрон – А. Решетников, Едіт, його мати – Є. Опалова, Джонатан – О. Ануров, Годвінсон – Ю. Лавров, Кембл – Д. Франко, Дженні – В. Предаєвич, Калєб – М. Розін, Магістр – П. Киянський та ін.

Це, зрештою, підтвердило й думку М. Звягельського, що «поставлена у ввесь зріст проблема «У пущі» й сьогодні має ознаки гострої актуальності, однакової для різних національних середовищ. Це – проблема взаємовідносин мистецтва і громади, проблема суспільного замовлення і вільної творчості, проблема самоти і нерозуміння мистця на тлі філістерської юрби»³⁹.

У 1971 році в Канаді відзначали 100-річчя з дня народження Лесі Українки – особливі врочистості на державному рівні проводилися в містах Гемілтоні (7 лютого), Торонто (21 лютого). Розповідав англійською мовою про майстриню Іван Довбак, згодом мітинги пройшли в містах Тондер Бей, Форт Вільям і Тильмінс. Багато зробили для популяризації її творчості на канадській землі канадці українського походження – М. Стефанишин, Є. Грицюк, П. Прокопчак, Й. Стечишин. Урочистості завершилися 28 лютого в Едмонтоні великим гала-концертом, в якому були показані уривки з драм «На руїнах», «У пущі», «Лісова пісня» (цю частину виконували актори з Плейгаузтеатр), переклади зробили Ганна Польова та Мич Сейго.

Та поза увагою вітчизняної критики й театру (і зарубіжного також) залишаються, все ж, психологічний етюд «Прощання» (1896), драми «Осінь казка» (1905), «В катакомбах» (1906), драматичний діалог «Три хвилини» (1907). Усі вони разом з іншими, випередивши свою епоху, відкрили подальші шляхи розвитку українського театру ХХ ст. Леся Українка свого часу дуже раділа, що Марія Заньковецька погодилася в 1897 році грати головну героїню – Любов Гощинську з «Блакитної троянди», але цього не сталося, бо актриса серйозно захворіла. А. М. Кропивницький, який у своїй театральній трупі 1899 року хоч і поставив «Блакитну троянду», але Любу грала уже не зовсім відповідна актриса. Тому й Леся в листі до сестри мала підстави писати, що «публіці хоч і бракує таких драм як «Троянда», але таким драмам бракує і акторів».

Тому й у сучасних українських театрах, яких налічується більше сотні в усіх регіонах, хоч і беруть до постановки п'єси великої майстрини, але в усіх них ігнорується філософська та психологічна канва, не спрацьовує відповідним чином сценографія, а значить, не може помистецькому чітко реалізуватися символічне

СУЧАСНІСТЬ

навантаження в сюжетних розвоях, ігноруються деталі, які несуть у собі значне, а іноді – й основне художнє навантаження. Режисери й актори не знаходять імпульсу для розкриття асоціативності й не відчують, як особисте в кожній п'єсі поступово по якісно висхідній переростає в загальнолюдське, наповнюється, конкретизується в суспільно значимі проблеми.

Та віриться, що усе це тимчасово, а нато-мість – прийдуть театральні здобутки. І це будуть зразки для зарубіжжя.

¹ *Ukrainka Lesia. Kasandra i inne dramaty.* – Kraków, 1982. – С. 374.

² *Мищенко Л. І.* Леся Українка. – К., 1986. – С. 202.

³ Театр. Софія. – 1962. – № 3. – С. 16.

⁴ Українська класическа поезія. – Софія, Сб. 1959. – С. 70.

⁵ Народна культура. – Софія, 1968, 25 септєри.

⁶ Наше слово. – Варшава, 1958, 23 березня.

⁷ *Ukrainka Lesia. Kasandra i inne dramaty.* – Kraków, 1982. – С. 6.

⁸ Див.: Сто п'ятдесят років чесько-українських літературних зв'язків. – Прага, 1968. – С. 241.

⁹ Літературна Україна. – 1963. – 2 серпня.

¹⁰ Там само.

¹¹ *Tägliche Rundschau.* – Berlin, 1948, 15 jan.

¹² Літературна Україна. – 1987. – 3 вересня.

¹³ Там само.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Літературна Україна. – 1987. – 8 вересня.

¹⁶ 2000. – К., 2004. – № 25 (225). – 18–24 червня.

¹⁷ Там само.

¹⁸ *Мищенко Л. І.* Леся Українка. – К., 1986. – С. 297–298.

¹⁹ Відділ рукописів ІЛ. – Ф. 137, Од. зб. 1102.

²⁰ *Рильський Максим.* Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 15. – К., 1986. – С. 137–142.

²¹ Там само. – С. 138.

²² Там само. – С. 141.

²³ Архів Національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, 1961.

²⁴ Цит. за кн.: *Мищенко Л. І.* Леся Українка. – К., 1986. – С. 295.

²⁵ Там само. – С. 296.

²⁶ Див.: Український календар. 1971. – Варшава: УСКТ, 1971. – С. 181–182.

²⁷ Там само. – С. 178–181.

²⁸ Там само. – С. 180–181.

²⁹ Цит. за вид.: Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва в двох томах. Т. 2. – Нью-Йорк, 1992. – С. 430.

³⁰ Див.: там само. – С. 451.

³¹ Слово і час. – 1995. – № 3. – С. 49.

³² *Lesja Ukrainka und die europäische Literatur.* Herausgegeben von Jurij Bojko-Bloch. Hans Rothe, Friedrich Scholz-Köln, Weimar, Wien: Bönbau-Verlad, 1994. – 248 S.

³³ Український календар. – Варшава, 1971. – С. 181.

³⁴ Цит. за статтею М. Ігнатенка // Слово і час. – 1995. – № 3. – С. 51.

³⁵ *Życie literackie.* – Warszawa, 1963, – № 33. – С. 7.

³⁶ Слово і час. – 1995. – № 3. – С. 52.

³⁷ Там само. – С. 53.

³⁸ Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. В 2-х тт. Т. 1. – Нью-Йорк, 1975. – С. 232.

³⁹ Там само. – С. 236.

Автор статті досліджує особливості новаторської драматургії Лесі Українки, котра відкрила багато характерних прийомів поезики театра минулого століття. Вивчаються особливості постановок і сценічної інтерпретації її творів в сучасній театральній практиці.

Ключеві слова: драматургія, новаторство, театральна поезика, сценічна інтерпретація, Леся Українка.

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ТВОРІВ ДЛЯ ДІТЕЙ Б. ФІЛЬЦ НА КАНОНІЧНІ ТЕКСТИ

Лідія Шегда

УДК 78.087.681:783

Авторка запропонованої читачам статті звертається до творів канонічної тематики відомої української композиторки Б. Фільц, досліджуючи особливості її авторської стилістики в аспекті виявлення співвідношень оригінальних та традиційних чинників, особливостей формотворення та циклічної драматургії.

Ключові слова: канонічна тематика, стилістика, оригінальні чинники, традиційні чинники, формотворення, циклічна драматургія, жанр.

The author of the article, proposed to the readers, turns her attention to the works of the canonical thematics by the famous Ukrainian composer B. Filts, investigating the special features of her stylistics in the aspect of development of the relationships between the original and traditional factors, the special features of the forming and cyclic dramaturgy.

Key words: stylistics, original factors, traditional factors, cyclic dramaturgy, genre.

Вагому, хоча й кількісно невелику (одинадцять композицій) частку «дитячої» творчості Б. Фільц становлять **хорові** твори на канонічні тексти. При цьому знаменно, що першим таким твором був гімн Богородиці: 1993 року з нагоди освячення церкви св. Василя Великого композиторка створила піснеспів «Достойно є». Ця тематика була продовжена в композиціях 1994-го року – «Преславна Приснодіво Богородице» і «Під Твою милість» та, урешті, сформувалася в цикл «Три молитви до Пресвятої Богородиці». Через десятиліття духовний доробок для дитячого виконавства було поповнено хорами «Богородице, Діво», «Світе тихий» (обидва – 2000), «Царю небесний» (2004) та «Отче наш» (2005).

Розвиваючи засади української церковно-музичної творчості, Б. Фільц природно ґрунтується, насамперед, на галицькій богослужбовій традиції та здобутках української композиторської школи перших десятиліть ХХ ст. Таким чином, стилістика творів М. Вербицького, І. Лаврівського, І. Воробкевича, з одного боку, і К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Яциневича та інших, – з другого, утворила, так би мовити, «два вектори» впливу у формуванні її власного самобутнього стилю, ґрунтом для якого є народно-співочі традиції та засоби сучасної

композиторської техніки. Генеза образності, породжена цими надзвичайно багатими пластами української музики, має не лише художню, але й етично-світоглядну основу.

Безумовно, у цій галузі творчості для дітей відображено й особливості її власних здобутків вокально-хорової музики. Пізнаваність і органічність цього стилю в загальному обширі української церковної творчості зумовлюється романтичною піднесеністю, багатомірністю світлої, умиротвореної настроєвості, щирістю молитовних звертань й загальною споглядальністю. Тому навряд чи можна погодитися з констативною оцінкою цього пласта як «яскраво концертного»¹, оскільки молитовні засади збережені в цих композиціях напрочуд органічно, що вирізняє їх з-поміж творів на канонічні тексти кінця ХХ – початку ХХІ ст.

При цьому, до характерних рис, що наближають твори Д. Фільц до українського співочого мистецтва, належать і численні інші особливості їх стилістики, про що зазначав Юрченко: «Релігійна екзальтація, схвильовані душевні злети передаються напруженим гармонічним рухом, а щире молитовне звернення окреслюється дуже красивими мелодіями, де відчуваються й задушевність українських пісень, і романсова лірика, й імпресіоністська зануре-

СУЧАСНІСТЬ

ність в образ. У духовних творах композиторки зовсім немає похмурих, трагічних образів. Уся звукова палітра сповнена світла, барвистості, теплого, радісного відчуття Божественної гармонії, що відтворює загальне позитивне світовідчуття авторки, її закоханість у життя. У цьому відчувається типово український релігійний стан, позбавлений суворої аскези, відстороненості, але сповнений опоетизованості почуттів, теплого мрійливого чуття співпричетності до Божественних істин»². Таке органічне відчуття межі між екзальтованою емоційністю і стриманістю, уникання їхніх крайніх проявів, не суб'єктивність, а, фактично, глибоко інтимне, особистісне богоспоглядання зумовлює особливу шляхетність і принадність вираження етичних проявів національного релігійного світовідчуття у піснеспівах Б. Фільц.

Стилістика втілення цієї образності ґрунтується на традиції авторського розспіву канонічних текстів: Б. Фільц у своїх творах не використала жодного реального богослужбового наспіву. Водночас, музична мова буквально насичена інтонаційністю, типовою для української церковної традиції – такий тип мислення органічний для всієї творчості композиторки.

Ця особлива простота, закоріненість в українську духовність, завдяки яскравому індивідуальному осмисленню, віддаляється від імовірної трафаретності (чи то стилістичної, чи то композиційної) настільки, що глибоке осягнення сакрального сенсу молитов, багатомірність, змістовна напруга й інформативність текстів виражається економними, на перший погляд, надзвичайно простими засобами. Д. Фільц прагне до концепційної, емоційної багатозначності за допомогою семантики мовно-виразових моделей, так би мовити, «другого плану» – за аналогією до формотворчих закономірностей того рівня, що не тільки додатково цементують загальну форму, але й створюють оригінальні драматургічні нюанси. Унаслідок цього асоціативні зв'язки стилістичного рівня істотно збагачуються, породжуючи численні підсвідомі асоціативні ряди в пам'яті і виконавців, і слухачів, а саму музику роблять максимально доступною для найширших слухацьких кіл.

У подібному річищі розгортаються драматургічно-композиційні процеси творів Б. Фільц на богослужбові тексти. Так, написані незалежно один від одного, три хори богородичної

тематики були згодом небезпідставно об'єднані авторкою в цикл «Три молитви до Пресвятої Богородиці» з достатньо високим ступенем прояву стилістичної єдності. Ця єдність заснована на засадах гімнічної лірики, інтонаційні витоки якої органічно сприйняті Б. Фільц через специфічний тематизм української церковно-музичної класики. Високий стрій відчуттів, їх вишукана стриманість, втілені в спокійно-просвітленому тематизмі, що синтезує романтичну натхненність і, певною мірою, нюанси імпресіоністичного звукопису. Виразність і подекуди навіть лаконічність мелодики з м'якою прозорістю гармонічних барв, делікатним проявом фактурних моделей, характерних і для фольклорного співочого і водночас традиційного народного церковного співу, породжує глибокий емоційний контекст у кожному із цих творів.

Свою піднесеною простотою розспів тексту першої молитви – «Преславна Приснодіво Богородице» – нагадує класичні «Адажіо» з характерними для них неперервністю розгортання мелодії в розвитку початкової мелодичної моделі. Завдяки цьому утворюються мелодичні побудови широкого дихання, збагачені м'якими затриманнями, рельєфними й емоційно важливими стрибками (характерними є також інкрустації у світлий мажорний лад окремих хроматизмів, секвентність мелодичних ланок як важливий принцип розвитку тощо). Застосування інтонаційно-фактурних моделей із арсеналу традиційних засобів – вибудовування достатньо щільної фактури з початкового унісону на основі виокремлення кількох додаткових ліній за аналогією до прийомів народного багатоголосся, але в руслі засобів класичної гармонії – також виражає всю важливість опертя на стійкі асоціації для відтворення питомо національного колориту української церковної музики.

Друга фаза молитовного звертання («прийми молитви наші...») підносить динамічно-емоційну шкалу до кульмінаційного рівня. Тут мисткиня активізує насамперед ритміку, на відміну від першого рядка, оперуючи на підході до кульмінації («і Богові нашому») «малими» тривалостями (восьмими і шістнадцятими), а після цього вдається, на перший погляд, раптово, до ефектного ритмічного «розширення» метрично акцентованого слова (повторюване звертання «Богові...»). Показовими тут є й застосовані прийоми фактурного розвитку: щільність почат-

ЛІДІЯ ШЕГДА. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ТВОРІВ...

кових «реплік» із безпосередньо асоційованими з народним багатоголоссям та церковними співочими моделями терцієвими вторами змінюється в момент кульмінації широким акордовим розташуванням, яке рельєсно підкреслює повтор семантично значущого текстового блоку («Богові нашому»).

Розспів наступного тексту молитви (рядка «щоб спас задля Тебе душі наші») утворює окрему частину, масштабно адекватну першій. Фактурний тип викладу в ньому такий самий, як і в першому реченні твору, але загальний плин музичного матеріалу спрямовується не до яскравої динамічної кульмінації, а до створення ефекту просвітленої споглядальності й духовного умиротворення. При цьому Б. Фільц використовує ті самі прийоми тематичного розгортання, що й у першій частині, так би мовити, «дзеркально»: дедалі більше тут метро-ритмічних «зупинок», широке фразування досягнуто не інтенсивністю мелодичного руху, а, навпаки, – його стабілізацією. Змінюється навіть характер терцієвих втор, таких важливих спочатку для ущільнення фактурної тканини – тут вони мають винятково «гармонічно»-акордовий статус, хоча й не втрачають домінуючого значення у вибудуванні вертикалі (і дещо нагадують акордове псалмодювання в ектениях).

Загалом, такі особливості музичного тексту свідчать про глибину опанування засобами церковного співу та загальними принципами драматургічних закономірностей цього пласта української церковної традиції.

Спільність тематики всіх трьох піснеспівів зумовлює як єдність образного строю циклу, так і ускладнює потребу у виразненні особливостей змісту кожної з його частин. Слід зауважити, що в літургічній практиці української церкви безпосереднє поєднання кількох богородичних молитов – незважаючи на кількісність представлення образу Божої Матері і у специфічних церковних розспівах у богослужіннях, і молитовних пісень у паралітургіці – досить рідкісне й належить, хіба що, до жанру акафістів. Поєднання кількох таких молитов у окремий цикл – достатньо сміливий вчинок, що потребує досконалого осмислення жанрово-стилістичних закономірностей цього пласта й віднайдення вдалих драматургічних вирішень, які б не суперечили тривким традиціям утілення даної образності в музиці. Тому стилістика відтворення в музичному мате-

ріалі наступної частини циклу – піснеспіві «Під Твою милість прибігаємо» – етико-релігійна концепція богородичних молитов не так покликана дати новий, контрастний тематизм і драматургічну концепцію, як доповнити й збагатити попередній.

Виконаний як камерний ліричний піснеспів, він розвиває ті ж традиції молитовної пісенності, що й початковий. Тематизм першої частини отримує особливе забарвлення завдяки дещо сумовитим переливам (авторська вказівка щодо характеру виконання – *Lento doloroso*) терцієвих паралелізмів у партіях перших та других сопрано. Окрім цього, значно виразніше – внаслідок ширшого розташування – постає й звучання витриманої гармонічної опори на прімі тонічного тризвуку упродовж трьох тактів, після якого «переведення» у типове чотириголосся ефектно підкреслює семантично важливе слово «прибігаємо». У розспіві початкового рядка молитви Б. Фільц посилює й значення повторів текстових зворотів, що було характерне для другої частини першого піснеспіву (у першій повторами були тільки окремі слова й словосполучення). Нетотожні повтори в результаті набувають не тільки формотворчого, але й драматургічного значення, надаючи можливість якнайбагатшого висвітлення формули звертання «Богородице Діво». Незважаючи на всю плинність музичного матеріалу, структура твору є виразною і чіткою: застосована композиторкою двочастинна схема покликана підкреслити глибинні семантичні значення обох частин молитовного тексту. При цьому підхід до канонічного тексту свідчить про активність традиційних чинників української авторської богослужбової музики. Б. Фільц додає до тексту першої частини кілька зворотів, що яскраво виявляють її особисте розуміння цього тексту. Ідеться про повтор фраз «благодатна Маріє» і «Господь з Тобою» (при цьому в першому повторі початкового фрагменту звучить ще й слово «радуйся») в першій частині та «породила Спаса» в другій, що в доволі скромних межах автентичного молитовного тексту створює значне змістовно-структурне розширення, а на тлі цілого сприяє пропорційності загальної форми піснеспіву.

Музична тканина хору заснована на принципах силабічності з характерною увагою до відтворення правильних наголосів поетичної основи, а вид метро-ритмічної організації (ви-

СУЧАСНІСТЬ

користуються як метричні зміни, так і трансформації типу ритмічного малюнку) посилює враження характерної плинності мелодики, що виходить за межі ритмічно однотипної фактури. За відзначеного вище помітного дистанціювання зі стилістикою канонічних розспівів, ці властивості, як і ритмічні зупинки на останньому складі поетичної фрази або семантично акцентованого слова, все ж таки вказують на їх «присутність» в асоціативному полі музичної стилістики твору. У цьому ж зв'язку варто наголосити на високому ступені мелодичної плинності тематизму (жодна фраза, жодна поспівка у творі не повторюється), що в поєднанні з ритмічною асиметричністю викликає достатньо виразну асоціацію з модальністю канонічних розспівів.

Інтонаційна тканина піснеспіву підкреслює перевагу пощаблевого руху, що часом перемажується ходами на широкі інтервали, переважно, у провідній партії (перше сопрано) і, здебільшого, у початковому розділі форми. Як результат такого підходу виняткової ефектності набув односпрямований у всіх партіях стрибок на межі першої та другої частин, що не лише рельєфно розмежував частини загальної структури, але й одразу та різко «підняв» динамічний рівень у драматургічно кульмінаційній зоні композиції (такий прийом типовий для народнопісенної традиції). Серед інших стилістичних засобів, які засвідчують першорядне значення фольклорно-співочих джерел – дивовижна «мобільність» фактурного викладу, де традиційне триголосся вільно переводиться авторкою у двоголосий октавний унісон (заклучні склади тексту першої частини); нагадуючи стрічковий спів, кварто-терцієві паралелізми, поєднані з фрагментами цілком «класичного» фактурно-гармонічного типу. Така невимушеність фактурної організації твору обґрунтовує зв'язки його музичного тексту з традиціями гуртового підголоскового співу, що й надає виразного національного звучання цьому піснеспіву.

Інші грані української церковно-музичної традиції висвітлені мисткинею у хорі «**Світе тихий**». Споглядально-містичний колорит цього піснеспіву зі Всенічної Служби, що символізує пришестя в людський світ Господа, його витончену поетичність (перша частина) Б. Фільц збагачує внесенням стилістичних рис, характерних хоровому духовному концерту (друга та третя частини).

Музична драматургія цього твору ґрунтується

на принципах контрастного зіставлення різних тематичних блоків, завдяки чому авторка прагне максимально виокремити багаті нюанси молитовного звертання й прославленості. Саме тому твір постає в досить складних образно-тематичних співвідношеннях, що відтворюється в закономірностях загального структурування.

Перша частина, що охоплює текст канонічної молитви, вирішена Б. Фільц у викладі соло з хором, що змінюється суто хоровою партитурою. Цей початковий розділ форми в такому викладі містить чудове відтворення особливої колористики вечірньої пісні-гімну, сповненої благодатного просвітлення та щирого захоплення сяйвом «слави безсмертного Отця». Досягнення цього колориту значною мірою зумовлене «піднесенням» над прозорим хоралом партії соліста, що викликає виразне прагнення авторки привнести в сучасний спів символіку «ангелогласності» та особливої, нетлінної чистоти тембро-барв дитячого голосу. Цей розспів представляє собою чи не поодинокий зразок виняткової плавності наскрізного розгортання мелодичної лінії (у десятитактовому обсязі), позбавленої будь-яких стрибків та увиразнень внутріструктурних меж (виокремлюється паузою тільки звертання «Ісусе Христе» заклучної фрази першого періоду).

Та вже текст наступного структурного фрагменту («Прийшовши на захід сонця») показує збагачення жанрових джерел чинниками як із ареалу канонічного (стрічкового багатоголосся в буквальних паралелізмах вихідних мотивів, елементів антифонності в «переключенні» основного мелодичного навантаження між верхніми та нижніми голосами та псалмодіювання в «репетиційних» повторах окремих співзвуч, як-от «Славимо Отця...») і фольклорного (тут насамперед важливим є змінне багатоголосся) співу. Такий виклад за поступового пошвавлення темпу створює драматургічну передумову для тематизму наступної частини – «Достойно є по всі часи» (Allegro), в якій стилістично-жанрові елементи вихідного матеріалу набувають рис концертного викладу внаслідок їх «віртуозного» показу. Так, максимальної виразності набувають антифонні перегукування, що за терцієвого викладу (попарно у партіях перших і других сопрано/альтів) асоціюються з веснянковими хороводними розспівами. «Репетиційні» формули (тут на текст «прославляти»), внаслідок зміни

ЛІДІЯ ШЕГДА. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ТВОРІВ...

в них типу основної ланки, звернені до імітацій дзвонівих звучань.

Унаслідок цього формується істотна зона тріумфального прославлення, вершиною якої є накладення на гімнічне звучання хорового хоралу за традицією достатньо тривалої й мелодично розвиненої стилізації юбілейного співу, що привносить у жанрову площину піснеспіву новий елемент, безпосередньо пов'язаний з екстатичним відтворенням почуття тріумфуючої вдячності. Ця стилізація викликає й інший наслідок – у другій та наступній частинах Б. Фільц збагачує також інтонаційне поле твору, вводючи поряд із силабічними розспівами також невматичний і мелізматичний типи (часом такі розспіви у партії соліста сягають двох тактів).

Третя частина піснеспіву «Світе тихий», хоча й репрезентує оновлення тематизму, але не змінює його джерел. Саме тому заключна строфа виявляє ознаки варіантної репризи, що стабілізує структуру, але не впливає на динаміку розвитку образності композиції. На досягнення цього ж ефекту спрямована маестозна кода хору, де не тільки для стабілізації повторено текст попередньої частини, але й укрупнено ритмічні «параметри» викладу, за допомогою чого звучання неначе «розмикається» у прославному просторі.

Отже, дія концертності як композиційного чинника виявляється у «Світе тихий» на стилістичному рівні, а також у формотворенні (динамічна тричастинність варіантно-репризного типу), майже не позначаючись на сфері загальної драматургії. Та все ж, канонічні властивості як певний комплекс типологічного рівня радикально модифіковано й інтерпретовано (навіть поза яскравими сучасними, хоча й прозорими гармонічними засобами) у руслі тенденції сучасної творчості за канонічними мотивами.

Натомість «**Царю Небесний** (Молитва до Святого Духу)» є взірцем лаконічного, можна сказати, навіть аскетичного підходу цілком у межах богослужбової співочо-обрядової практики. Особливо це відчувається в ритмофактурній організації твору, що тільки в окремих фрагментах (перший і третій рядки/речення) виявляє домінування структур класичного типу. Панівним типом розспіву тут також є силабічний тип, вкраплення фітного типу є, по суті, рідкісними інкрустаціями, хоча й посилюють мелодичну інтенсивність. Утім, вільний підхід до

структурування пояснюється прагненням мистикіні особливим чином підкреслити найбільш значущі семантичні звороти (зокрема, «Скарбе добра і життя Подателю» та «і спаси, Благий»). Загалом у піснеспіві досягнуто ефекту молитовної безпосередності й тієї широти, що характерна для дитячого світосприйняття та загалом для сфери музики для дітей Б. Фільц. Таким чином, особистісно-творчий контекст із особливими емоційно-виразовими чинниками музичної стилістики виявляє в творі 2004-го року ознаки виходу процесу формування авторського жанрового стилю – після апробування й відбору виразових засобів – на рівень їх максимальної кристалізації та лаконічності, що, вочевидь, відповідає поглядам мистикіні про змістовність жанру богослужбового піснеспіву на сучасному рівні стильового розвитку.

Ще один піснеспів у доробку композиторки – «**Отче наш**» – належить до розспіву тих канонічних текстів, які є головними молитвами християнських конфесій. Останній серед створених богослужбових творів, він певним чином і підсумовує, і накреслює напрямки подальшого опрацювання цього жанрового поля. У ньому Б. Фільц також виявляє значущість особистісного сприйняття сакральної молитви. Тому за максимальної концентрації на словесному ряду, вона, як і в інших піснеспівах, дозволяє собі повторювати окремі текстові звороти й слова (щоправда, переважно наприкінці фраз). Така свобода певним чином компенсована наскрізним прочитанням усіх рядків молитви, завдяки чому зберігається анафоро-синтаксична акцентність.

Натомість внутрішнє наповнення музичних структур виявляє – як для цього тексту – вражаючу багатоманітність. Так, початкове звертання викладено за принципом поступового розширення хорового амбітуса, ущільнення фактури й насичення тембральності – розгортання музичної тканини відбувається від унісону й у кульмінаційній фазі сягає децими й реального чотириголосся. У цьому реченні композиторка вперше застосувала повторення текстового звороту, хоча й «приховуючи» його за п'ятому шаблі в сопрано.

Показані в початковій побудові прийоми певним чином відтворюються в наступних структурних ланках основної частини молитви. Так, початкові фрази двох наступних речень розпо-

СУЧАСНІСТЬ

чинають партії сопрано, які вже в наступному такті підхоплюють альти. У першому випадку звучання останніх неначе «угрунтовує», метафорично зміцнює вияв моління про прихід Отчого царства (цьому якнайкраще сприяє використання широкого акордового розташування в початковому мотиві). У другому випадку («Хліб наш насущний...») вступ альтів підкреслює наснаженість цього прохання, створюючи в межах вузького діапазону достатню фактурну насиченість і навіть щільність. Варіантний повтор певних молитовних звертань (двічі – тексту «як на небі, так і на землі», один раз – «але ізбав нас від лукавого») спричинює чіткість внутрікомпозиційного структурування, виразність відокремлення між собою частин музичного матеріалу. Цей засіб відсутній тільки на межі періодів другої частини хору, що одразу посилює динамічну спрямованість до результативних останніх формул. Проте композиторка вирішує драматургію цього блоку інакше: виходячи з авторських ремарок щодо динамічного нюансування, кульмінаційна зона припадає на перший період другої частини (на користь такого висновку свідчать також мелодичні, гармонічні й фактурні засоби), тоді як у другому періоді течія стабілізується внаслідок застосування численних повторів «репетиційного» (із джерелами у псалмодіюванні) типу, поступове ритмічне «розширення» й переважання помірної та тихої динаміки.

Тому кода «Бо Твоє єсть Царство...» (цікава авторська ремарка: «призначена для концертного виконання» досить цікаво відтворює канонічну закономірність: цю репліку проголошує не хор чи клір, а священник з амвона) сприймається як нова хвиля динамічного розвитку музичного тематизму, вносячи в музичну образність триумфальну настроєвість у процесі розгортання тканини від хорального чотириголосся до вже знайомого з інших духовних творів композиторки терцієво-секстових розспівів-«юбіляцій». У одному із заключних музичних зворотів мисткиня все ж використала прийом алюзії із проголошенням священника, доручаючи розспів тексту «і на віки віків» альтам. А відлуння заключних «амінь» (спочатку тонічне співзвуччя, у своєму тісному викладі охоплюючи дециму, повторюється на форте – третій повтор виконується на піанісимо й *morendo* в тісному розташуванні тільки альтами

й остаточно сягаючи нового тонічного тризвуку) достатньо виразно асоціюються з типовими для барокової стилістики прийомами.

Аналіз духовної музики для дітей Б. Фільц дозволив виявити в цій сфері декілька визначальних закономірностей стилістики. Композиторка прагне до максимального відтворення семантики канонічних текстів, підпорядковуючи багаті музичні засоби їх змістовності й просодичності. Ця позиція втілюється в таких особливостях музики, як використання пощаблевості у голосоведенні, що наслідують питому логіку богослужбової вокально-хорової стилістики; помірковане використання внутріскладових розспівів та домінування рис класично-хоральної фактури; багатство ритміки за певних «стабільно-варіативних» моделей, домінуючих упродовж певного фрагменту чи розділу композиції; розширення «меж» метру внаслідок спрямованості до семантичних наголосів; прихильність до строфічних форм із метричним укрупненням мелодичного плину в каденційних ділянках, що сприяє створенню загалом властивій богослужбевій музиці зовнішній адинамічності, у той час, як осмислення сакрального сенсу відбувається саме в молитовній «тиші» тощо.

Виявляється, що в циклах, які становлять собою поєднання мініатюр, фактор буквального дотримання особливостей тексту визначає форму композиції та її стилістику. Втім, Б. Фільц рідко зберігає структуру поетичного тексту (тобто буквально слідування структурним закономірностям, як-от рядок і фраза), «перейформатовуючи» фразу в рядок, рядок – у речення тощо, а, отже, все ж прагнучи до виявлення особистісного сприйняття сакральної змістовності. При цьому композиторка відмовляється від «звукопису» в сонористичному плані, що є однією з важливих тенденцій сучасної творчості за канонічними мотивами, на користь мовно-просодичним чинникам як визначальній домініанті церковно-співочих традицій.

Водночас, передбачаючи можливість концертного виконання в дусі тенденцій сучасного хорового виконавства, духовні твори Б. Фільц поєднують у собі протилежні елементи – опосередкований зв'язок з богослужінням і «концертні» чинники, що домінують унаслідок посилення ролі об'єкту емоційно-художнього впливу (яким виступає слухачька аудиторія), статичністю концертного середовища й, врешті, – відосо-

ЛІДІЯ ШЕГДА. СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ТВОРІВ...

бленістю від храмової відправи. І деталі хоро-
вої стилістики також зорієнтовані на концертну
практику (широкий динамічний план, численні
агогічні та артикуляційно-штрихові зміни, ціл-
ком виразні стильові алюзії й навіть безпосе-
редня асоціативність тощо).

Концертність виявляється й на рівні
структурно-змістовної організації, циклічності
як одного із провідних принципів богослужбо-
вих канонів. І хоча зразком циклу є тільки «Три
пісні до Богородиці», цей цикл виявляє пере-
дусім означений підхід. Проводячи аналогії з
канонічними циклами даної тематики в історії
української музики, необхідно зауважити, що
об'єднання таких молитов-текстів у цілісний
цикл не було. «Три пісні» – цілком індивіду-
альна композиція, де типологічні риси циклу
світських хорових мініатюр (типове для жан-
ру кульмінаційне значення останньої частини,

спільність жанрово-формотворчих орієнтирів за
варіативності стилістичних засад) виявляються
виразніше (хоча це не применшує їх художньої
значущості), ніж закономірності гласових роз-
співів богородичних піснеспівів (як у О. Кошиця)
чи молебню (як у В. Камінського).

Утім, на тлі широкого діапазону нових му-
зичних творів богослужбового призначення чи
жанрового походження, що різняться виконав-
ськими складами, текстовою основою, жанро-
вими та формотворчими властивостями, ду-
ховна творчість для дітей (як й інші композиції
цього напрямку) Б. Фільц яскраво виявляє свою
причетність до української літургично-співочої
традиції, з характерним для неї синтезом бо-
гослужбової та паралітургичної стилістики, за-
гальнонародного співу й стилістики хорового
духовного концерту.

*Автор предлагаемой читателям статьи исследует особенности автор-
ской стилистики в аспекте выявления соотношений между оригинальными и
традиционными факторами, особенностями формообразования, циклической
драматургии.*

Ключевые слова: *каноничная тематика, стилистика, оригинальные факторы,
традиционные факторы, цикличная драматургия, жанр.*

ПОЛІФОНІЧНІ ПРИЙОМИ В ДУХОВНИХ ТВОРАХ ІГОРЯ МАЦІЄВСЬКОГО

Надія Супрун-Яремко

УДК 783:78.087.68

У пропонованій статті розглядаються поліфонічні прийоми в деяких зразках духовної вокально-хорової та інструментальної музики сучасного представника української діаспори в Петербурзі, провідного вченого-етноінструментознавця й композитора Ігоря Мацієвського. Знання глибинних законів етномузики слов'янських народів дозволило йому стати не лише фундатором української й російської етноорганології, але й автором оригінальних композицій, у мові яких органічно поєднуються академічність, авангардизм, елементи гуцульської, лемківської, підляської, білоруської, польської та російської народної музики.

Ключові слова: поліфонічні прийоми, духовні твори, авангардизм, фактура.

The polyphonic methods in some examples of the spiritual vocal-choral and instrumental music of Igor Matsiyevsky, a modern representative of the Ukrainian Diaspora in St. Petersburg, are studied in the article. The profound knowledge of the very nature of Slavonic ethnical music helped him to become not only a founder of the Ukrainian and Russian ethnoorganology, but also an author of the genuine compositions, in language of which academicism, avant-gardism and the elements of Guzulska, Lemkivska, Pidlyaska, Belorussian, Polish and Russian folk music are organically combined.

Key words: polyphonic methods, spiritual works, ethnoorganology.

Представник української діаспори в Росії, один із найталановитіших петербурзьких композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть, Ігор Володимирович Мацієвський (1941 р. н.) – уродженець Харкова, випускник Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1965; класи композиції А. Солтиса й А. Нікодемівича, інструментування – Р. Сімовича, етномузикознавства – В. Гошовського), заслужений діяч мистецтв України й Польщі. Продовживши навчання як композитор у О. Євлахова (1965–1968) в асистентурі-стажуванні Ленінградської консерваторії ім. М. Римського-Корсакова, а також в аспірантурі Ленінградського інституту театру, музики та кінематографії ім. М. Черкасова як етноінструментознавець у І. Земцовського (1968–1970), він пов'язав свою подальшу наукову й творчу діяльність із сектором інструментознавства цього закладу (нині – Російський інститут історії мистецтв). З 1991 року він завідує цим сектором, водночас будучи професором класів композиції та інструментознавства Петрозаводської (Карелія), а деякий час – і Львівсь-

кої консерваторій. І. Мацієвський – доктор мистецтвознавства, академік Російської академії природничих наук та міжнародної академії інформатизації ООН, член Спілок композиторів Росії й України, міжнародної ради традиційної музики ЮНЕСКО, голова програмової ради фундації «Музика пограниччя» (Люблін, Польща). Одним із виявів його діяльності як провідного вченого-етноінструментознавця європейського масштабу та педагога є проведення лекційних курсів і майстер-класів у вищих навчальних закладах та науково-дослідних інститутах різних європейських міст, з-поміж яких – Київ, Харків, Львів, Івано-Франківськ, Рівне, Санкт-Петербург, Москва, Краснодар, Катеринобург, Варшава, Вроцлав, Познань, Краків, Люблін, Білосток, Алмата, Ташкент, Хельсінки, Копенгаген, Відень, Єрван, Тбілісі, Вільнюс, Таллінн, Рига, Клайпеда.

І. Мацієвський – автор багатьох різноманітних творів, у мові яких органічно поєднуються академічність й авангардизм (зокрема – серіалізм, декомпозиція, аудіовізуальна та фонічна техніки), а також елементи фольклорної архаїки (інтонації

НАДІЯ СУПРУН-ЯРЕМКО. ПОЛІФОНІЧНІ ПРИЙОМИ В ДУХОВНИХ ТВОРАХ...

гуцільської, лемківської, підляської, білоруської, польської та російської народної музики). За висловом Г. Тавлай, основною прикметою стилю композитора є «... складне злиття історично різних елементів, але не лише як виявлення необхідних професії композитора бездоганного конструктивного мислення, феноменальної ерудиції, компетентності, інтелекту, а й як ознака визначеної Вищим духом належності цієї творчості до кола світових культурних цінностей, їх одухотвореності, окриленої могутнім талантом серця й інтелектом митця»¹. Узагальнюючи характерні риси музики І. Мацієвського, Г. Тавлай стверджує: «Харизматична за своєю природою особистість з яскраво визначеним громадським темпераментом, він пише, відповідно, харизматичну в своїй скерованості музику»².

Не пориваючи з традиціями українського етномузикознавства, закладеними К. Квіткою, Ф. Колесою та Г. Хоткевичем, І. Мацієвський опанував досягнення європейського та, частково, азійського музичного інструментознавства, що дозволило йому пізнати глибинні закони етномузики слов'янських і неслов'янських народів та стати не лише видатним ученим, фундатором української й російської етноорганології, але й творцем оригінальних творів інструментальної й хорової музики. Серед найважливіших опусів І. Мацієвського, тематика яких пов'язана з Україною, – ораторія «Пам'ять про Лесю Українку» на вірші Лесі Українки та О. Михайлової, симфонічний триптих «Літній день у Карпатах», поема для скрипки «Черемош», прелюдія-поема для арфи «Гірське сонце», «Лемківські наспіви» для хору акапела, романси та вокальні цикли на

слова Т. Шевченка, П. Тичини, О. Олеся, І. Драча. Що стосується духовних творів композитора, то для них характерні заглиблена філософічність, виразна ліричність та експресія, вони зумовлені проникненням у семантику поетичного слова, а також прозора мішана фактура, що включає елементи поліфонії. Звернемося до деяких зразків духовної музики І. В. Мацієвського.

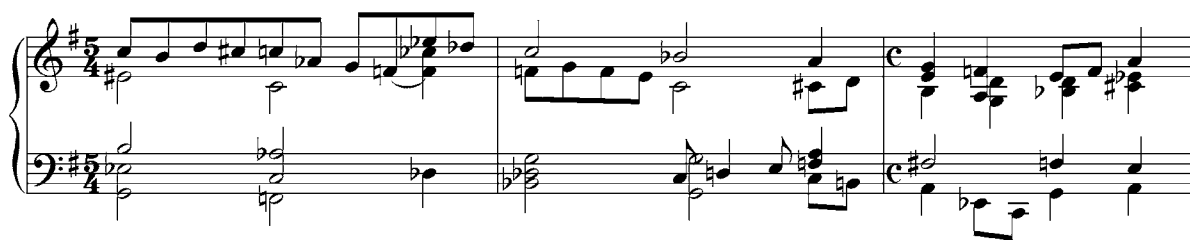
Обробка лемківської пісні для вокального дуету з фортепіано «А Боже мій, із тов Гамериков» (1995)³ за музичною формою є невеликим тричастинним куплетно-варіаційним поліфонічним циклом на *basso ostinato*. У поетичному тексті твору – опосередкована згадка про Бога, на якого покладається молодий лемківський хлопець, котрий емігрує в далеку Америку й має надію, що йому «Бог даст щєстє». У кожному з трьох куплетів незмінною залишається світла, переважно, ритмоформульна пісенна мелодія, що виконується в середньому регістрі. У першому куплеті вона звучить одноосібно з фортепіанним супроводом. Фактура вокального дуету другого куплету підголосково-поліфонічна з ізоритмічною єдністю обох голосів. Надалі вокальне двоголосся ускладнюється стретним вступом верхнього підголоску, який в умовах гетерометрії точно відтворює ритм поетичного тексту нижнього, мелодичного голосу, що створює ілюзію неточного двоголосого канону. У супроводі, що на стильовому рівні контрастує з прозорою двоголовою консонантністю вокального дуету, спостерігаються міжрегістрові субмотивні імітації, «інкрустовані» в гостроколіоритну, вільно трактовану дво- та трипланову акордику. *Приклад № 1*, тт. 39-44:

Са-ма сі - дай на вра-не - го ко-ня, Лем при-їжд- жай, дра-га ду - ша мо-я!

Са-ма сі - дай навра-не - го ко-ня, Лем при-їжд - жай, дра-га ду - ша мо я!

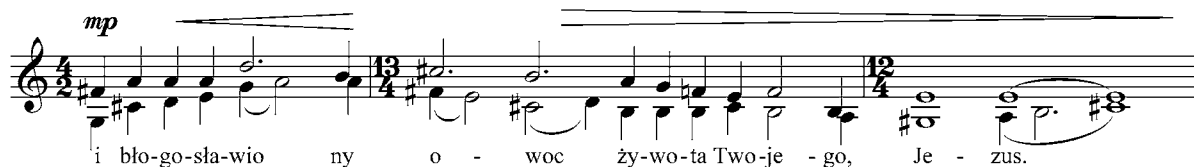
НАДІЯ СУПРУН-ЯРЕМКО. ПОЛІФОНІЧНІ ПРИЙОМИ В ДУХОВНИХ ТВОРАХ...

У вокальній мініатюрі «Радій, Маріє» (сопранового, альтового, баритонового, басового) п'ятиголосих акордів. Очевидно, це зумовлено бажанням створити єдину лінійність на широкому діапазонному «просторі» й на фоні «терпкої» гармонії, що неспішно змінюється. *Приклад № 4*, тт. 11–13:



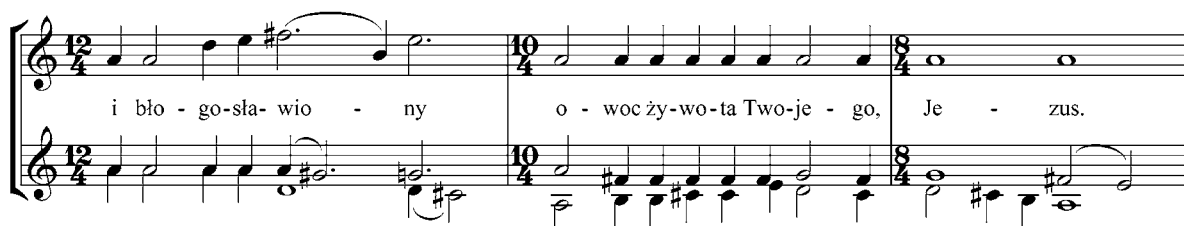
Цикл із 6 обраних хорових (без супроводу) та вокально-інструментальних творів «Kajety polskie» («Польські зошити») (2001)⁶ написаний на польськомовні канонічні та народні духовні тексти. З них «наскрізною» поліфонічністю виокремлюються № 2 і № 3, що приваблюють тонкою «акварельністю» письма, завдяки якій майже «монохронно» відтворюється аскетичне інтонування молитов гуртом людей, в єдиному милостивому пориванні звернених до Діви Марії й Ісуса.

«Zdrowaś, Maryjo» – двочастинний хоровий твір, І ч. якого (тт. 1–12) має гетерофонічний двоголосий виклад. У ній в умовах мірного часокількісного ритму, організованого подібно до гетерометрії кантиленних зразків обрядового українського пісенного фольклору, поєднуються риси західноєвропейської двоголосі ранньогетерофонічної архаїки й модернізованого речитативу, що нагадує ранню монодію григоріанського співу. *Приклад № 5*, тт. 6–8:



II ч. (тт. 13–29) має триголосу фактуру (у двох передостанніх кульмінаційних тактах – акордово-гармонічну чотириголосу), в якій двоголоса гетерофонія нижнього пласта, викладена в тій ж архаїчній стильовій єдності, звучить разом

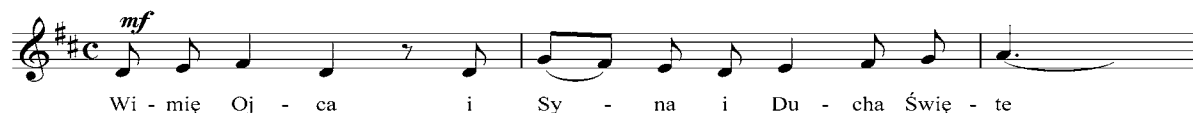
із мелодично й динамічно більш розвинутою верхньою монодією, що дозволяє цю фактуру вважати триголосою гетерофонічною, а в деяких місцях – унісонно-гетерофонічною (тт. 16, 19, 29). *Приклад № 6*, тт. 19–21:



СУЧАСНІСТЬ

«*W imię Ojca*» – акапельний хор. За формою він – триголоса fuga класичного типу тричастинної симетричної будови, яка складається з 8 проведень теми й 4-х інтонаційно близьких до неї інтермедій, що в цілому забезпечує безперервний процес

формотворення. Тема fugи – проста, аскетична за характером мелодія, наближена до західноєвропейських ричеркарних тем XVII ст. Її перше експозиційне проведення здійснюється в другому голосі в тональності D-dur. *Приклад № 7*, тт. 1–2:



Двома наступними проведеннями теми в тональності A-dur, відповідно, у третьому й першому голосах, доповненими першою інтермедією (I int.), завершується експозиційна частина fugи (тт. 1–10). Друга – розвиткова її частина (тт. 11–21) звучить у прискореному темпі (Vivo) у триголосій фактурі й складається з трьох проведень теми (у тональностях E-dur, fis-moll, h-moll-D-dur) та двох інтермедій, розміщених після першого (II int.) і другого (III int.) проведень теми, при цьому, тема щоразу виділяється

м'яким скандуванням мелодії на тлі інтонаційно підкорених їй протискладень. Друге проведення теми (тт. 15–16, *lamentoso*) раптово ліризується, що пов'язано з поетичним текстом («*W imię Ojca i Syna i Duchą świętego*»). Повторення тих самих слів у третьому проведенні теми (тт. 19–21, *dolce*) відбувається в умовах такого розподілу функцій між голосами: тема в прямому русі – в I голосі (h-moll), тема в оберненні й стретному викладі – у III голосі (D-dur), протискладнення – в II голосі (D-dur). *Приклад № 8*, тт. 19–21:

III частина – репризна, вона складається з проведення теми в середньому голосі (G-dur), розгорнутої IV інтермедії (IV int., тт. 24–29) та останнього, апофеозного викладу теми у верхньому голосі (D-dur, *maestoso*).

Сонатний диптих для віолончелі соло «*Вступлення в апокаліпсис*» (2007) ⁷ – цикл із двох тричастинних сонат, що своїми новаціями в галузі мови, сонористики, штрихової та аплікатурної техніки збагачує давню традицію одноосібного виконавства на смичкових інструментах і поповнює «золотий фонд»

віолончельного репертуару. Філософська концепція диптиху, що ґрунтується на релігійно-містичному творі християнської літератури «Апокаліпсис» (68–69 рр. н. е.), в якому йдеться про «кінець світу», програмний смисл цитати з «Откровення» Іоанна Богослова й авторського вступного словесного тексту, також дизайн нотного видання, збагачений репродукціями гравюр-ілюстрацій «Битва архангела Михаїла з дияволом» і «Чотири апокаліпсичних вершники» та їх фрагментів із серії «Апокаліпсис» німецького художника Альбрехта Дюрера (1471–1528), –

НАДІЯ СУПРУН-ЯРЕМКО. ПОЛІФОНІЧНІ ПРИЙОМИ В ДУХОВНИХ ТВОРАХ...

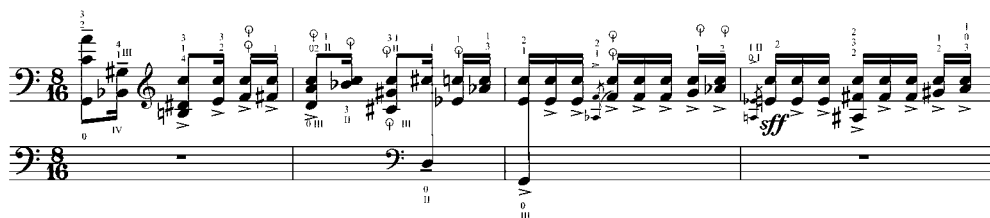
усе це допомагає відчутти систему художнього мислення композитора, який усвідомлює, що «поріг Апокаліпсиса вже подоланий». Музика «Сонати № 1» асоціюється з гравюрними образами апокаліпсичних вершників, що, здійснюючи акт «божої кари», мчаться по землі та з несамовитою люттю вогненим дощем,

кінськими ратицями та холодною зброєю знищують грішне людство. Фактура I ч. сонати (Allegro acuto) майже повністю базується на використанні техніки подвійних нот на остинатній і педальній основі, що створює особливий тип двоголосся (інколи – з елементами триголосся), конкретизований такими прийомами:

а) мікро-остинато; Приклад № 9, тт. 71–72:



б) макро-остинато; Приклад № 10, тт. 101–105:



в) «рухоме» остинато; Приклад № 11, тт. 88–89:



г) остинатні імітації; Приклад № 12, тт. 90–91:



д) фонові педаль; Приклад № 13, тт. 37–41:



е) приховане двоголосся; Приклад № 14, тт. 95–96:



СУЧАСНІСТЬ

У III ч. сонати (Скоба; з чеської «стрибання», парний народний танець) монодичний виклад чергується з гетерофонічним двоголоссям (тт. 1–5, 28–31, 35–37), чотириголосі акордові комплекси – з гармонічною інтервалікою (тт. 14–17) й мелодичними фігураціями (тт. 39–40, 66–69); а також мають місце прийоми мікро-остинато (тт. 21–22, 35–36) та макро-остинато (тт. 77–82).

Образність «Сонати № 2» пов'язується з гравурою А. Дюрера «Битва архангела Михаїла з дияволом», що зображує бурхливу дію скидання

пекельних потвор у вигляді диявольських ящерів архангелом Михаїлом і трьома анголами. У I ч., «Dialogo» (Andante rubato), антифонове звучання формується через темброве й штрихове (pizz. – arco, акцентування – gliss., gliss. – vibr., non vibrato – vibrato) зіставлення двох контрастних мелодичних утворень, яке нагадує зловісний діалог, що тимчасово переривається триголосим акордом або двоголоссям з моментами непрямого руху та фоновою педаллю. Приклад № 15, тт. 23–44:

The image shows three staves of musical notation for Example 15. The first staff is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It features a mix of arco and vibrato markings. The second staff continues the piece, including pizzicato (pizz.) and dynamic markings like dim., pp, and mf. The third staff shows complex rhythmic patterns with arco markings and fingerings.

У II ч. (Allegro principale), окрім прийомів, про які вже йшла мова, використовується «антифонія нетипових тембрів» у вигляді зіставлення або послідовності таких виконавських штрихів, як arco і sautillé (гра дрібними рухами одним місцем смичка в швидкому темпі) (тт. 70–100), col legno (удар по струнах дровком смичка) (тт. 101–102), гра за підставкою (відповідно, на 1-й, 2-й, 3-й та 4-й струнах) (тт. 102–103), удари дровком

смичка по підставці на місці відповідних струн (тт. 104–105), по лівому або правому краю деки, по ребру чи підгрифу, також удари винтом або колодкою смичка по деці (тт. 105–110).

У повільній III ч. сонати (Cantabile) монодична фактура збагачена цікавими моментами розосередженого двоголосся (Приклад № 16) і двоголосся, прихованого в гармонічних фігураціях (Приклад № 17).

Приклад № 16, тт. 18–22:

The image shows a single staff of musical notation for Example 16, in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and performance instructions like arco and sautillé.

Приклад № 17, тт. 34–36:

The image shows a single staff of musical notation for Example 17, in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The notation includes pizzicato (pizz.) and dynamic markings like mp.

НАДІЯ СУПРУН-ЯРЕМКО. ПОЛІФОНІЧНІ ПРИЙОМИ В ДУХОВНИХ ТВОРАХ...

¹ *Маціеускі І.* Пецярубугскі дьярыюш для голаса і фартэпіяна на віршы беларускіх паэтау. – С. Пб., 2004. – С. 3.

² Там само. – С. 3.

³ *Маціевський І. А.* Боже мій, із тов Гамериков. – С. Пб., 1995. – Рукопис.

⁴ *Мацевский И.* Пять духовных песнопений. – Алматы, 1995.

⁵ *Маціевський І.* Радій, Маріє. – С. Пб., 1998. – Рукопис.

⁶ *Maciejewski I.* Kajety polskie. Wybrane utwory wokalne, chóralne i instrumentalne z komentarzem. – S. Pb., 2001.

⁷ *Мацевский И.* Вступление в апокалипсис. Сонатный диптих для виолончели соло. – С. Пб., 2007.

В статье рассматриваются полифонические приёмы в некоторых образцах духовной вокально-хоровой и инструментальной музыки современного представителя украинської диаспори в Санкт-Петербурзі, видаючогося учёного и композитора Игоря Мацевского.

Ключевые слова: полифонические приёмы, духовные произведения, авангардизм, фактура.

ОГЛЯДИ, КОНКУРСИ ТА ФЕСТИВАЛІ ЯК ВАГОМИЙ ЧИННИК ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ НАРОДНОІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОЛЕКТИВНОГО ВИКОНАВСТВ

Петро Дрозда

УДК 78.067.26(477) + 785.7.079

В останні десятиліття значно збільшується кількість музичних конкурсів, оглядів та фестивалів, що охоплюють різні спрямування народно-інструментального колективного виконавства. Така тенденція значною мірою допомагає виявити, реконструювати, зберегти та популяризувати виконавство на народних інструментах – цей унікальний та вагомий напрямок музичної культури нашої країни.

Ключові слова: ансамбль, виконавці, інструменти, мистецтво, учасники, фольклорний колектив.

The number of the musical contests which consist of the different kinds of collective folk-instrumental executions has greatly increased for the recent ten years. This tendency greatly helps to reveal, to rebuild, to keep and to popularize the folk-instrumental execution – that important and ponderable trend of our country's musical culture.

Key words: arts, ensemble, folklore group, instruments, performers.

Конкурсно-фестивальний рух, різноманітні музичні огляди і змагання завжди спонукали зростання мистецької майстерності та професіоналізацію діяльності народно-інструментальних колективів, оскільки сприяли популяризації виконавського мистецтва, обміну творчими та методичними здобутками, викликали науковий та публіцистичний інтерес. Народно-інструментальне музикування входить у сферу найрізноманітніших мистецьких змагань, серед яких конкурси, фестивалі, огляди фольклорного, самодіяльного, академічного мистецтва різних рівнів та спрямування. Нині спостерігається спеціалізація творчих змагань згідно соціально-творчих функцій та характеру діяльності колективів. Наймасовішим і найбільш різновекторним є напрямок, пов'язаний із самодіяльним виконавським мистецтвом, оскільки ця сфера охоплює тривалий період діяльності фольклорних автентиків радянської доби, аматорські та напівпрофесійні виробничі та клубні колективи, окремі учасники яких зі своїми кращими зразками репертуару нерідко ставали надбанням фа-

хових академічних народно-інструментальних колективів.

Змагання-огляди автентичних фольклорно-етнографічних ансамблів виокремилися у чисту від нашарувань, спеціалізовану групу порівняно недавно – у часи незалежності, більш ранні – нерідко дублюють самодіяльний мистецький рух за всіма показниками, спираючись, щоправда, на жанри фольклорної обробки, фантазії, поєднання, танцювальної сюїти.

Конкурси для професійних колективів становлять окремий напрям і відповідають канонам професійного європейського камерно-інструментального та оркестрового мистецтва.

Хронологічно першими конкурсно-фестивальними акціями за участю народно-виконавських колективів були огляди самодіяльності, яка в перші повоєнні десятиліття скеровувалась на зближення аматорського та автентичного виконавства з професійним академічним музикуванням. Перша Всесоюзна музична олімпіада, в якій взяло участь понад 60 виконавських колективів, (в т. ч. капели бан-

дуристів, оркестри й ансамблі народних інструментів) відбулася 1931 р. У 1939 році було проведено перший Всесоюзний конкурс виконавців на народних інструментах, цього ж року при ІФ АН УРСР відбулась перша республіканська нарада кобзарів і лірників, в якій взяло участь 37 виконавців, вчені-фольклористи, письменники та композитори. Ще однією знаковою віхою демонстрації досягнень самодіяльних та професійних колективів стала декада української літератури і мистецтва у Москві 1951 р.

Так, наприклад, ансамбль родини Міських завдяки різноманітності репертуару брав участь у численних концертах у Кіцмані та Чернівцях, а 1954 року був відзначений на республіканському фестивалі самодіяльності в Києві після виконання «Анданте кантабіле» П. Чайковського, Оркестр гуцульських народних інструментів Рахівського лісгоспу став переможцем у республіканських та всесоюзному огляді самодіяльних колективів у 1967, 1979, 1985 рр.

Перший огляд-конкурс українських народних колективів “Троїстої музики”, організований Музично-хоровим товариством УРСР у березні – жовтні 1970 р. Він складався з двох турів – обласного (в ньому взяло участь 13 тис. виконавців) та всеукраїнського (200 учасників). Із виконавців західноукраїнського регіону на ньому було відзначено родинний колектив п. к. В. Мотрука з с. Микуличин Івано-Франківської області (за виконання мелодій «Микуличанка», «В’язанка гуцульських співанок»), оркестр народних інструментів Чернівецького обласного відділення Музично-хорового товариства України (керівник – Ілля Міський), троїсті музики п. о. Д. Луцака при самодіяльному ансамблі пісні і танцю «Карпати» Івано-Франківського меблевого комбінату, малі ансамблеві колективи с. Попельники Снятинського району Івано-Франківської області (родинний ансамбль Ватаманюків)¹.

У межах підготовки до **Республіканського конкурсу «Троїстих музик» 1973 року** було проведено обласний огляд-конкурс троїстих музик в Івано-Франківську (восени 1971 р.), до відбіркового туру якого було залучено понад 1000 музикантів (150 колективів), огляди-конкурси у Львівській та Чернівецькій областях («Буковинська весна – 1972») зі значною кількістю учасників. Власне, сам конкурс відбувся 1973 року і певним чином підтвердив курс на “професіоналізацію” самодіяльних музикантів,

між учасниками відбіркового туру (47 ансамблів) були представлені вже на той час відомі в області колективи – «троїсті музики» Космацького сільського БК (П. Семчук), с. Білоберезка Верховинського району (С. Минайлик), Богородчанського БК (Є. Крайник), с. Нижнє Коломийського району (М. Геник).

У період 1970–1980-х рр. у спеціалізованій пресі та рецензіях на огляди самодіяльності дедалі частіше утверджується думка про непродуктивність дублювання самодіяльними колективами концертних програм професіоналів та необхідність виокремлення власне фольклорної традиції від фахово-академічних впливів, орієнтування репертуару на фольклорний матеріал, зібраний місцевими фахівцями-ентузіастами та його опрацювання згідно регіональних етнічних традицій. Серед програм, представлених на конкурсні огляди цього періоду дедалі частіше цілісні інсценування календарно- та родинно-обрядових композицій (весільні обряди, інсценізація вечорниць зі співом за вишиванням, прядінням куделі тощо). Практикувалося проведення мистецьких акцій у промислових центрах зі своєюрідною демографічною структурою населення, у т. зв. інтегрованому середовищі, в урбанізованих районах або міграційних зонах, де фольклорна традиція мала слабше коріння, натомість, у регіонах з потужно розвиненою народно-виконавською традицією конкурсно-фестивальні акції чи їх підготовчі, відбіркові етапи оглядів нерідко перетворювалися у масові свята народної творчості.

Протягом періоду від лютого 1975 р. до 1977 р. тривав **I Всесоюзний фестиваль самодіяльної художньої творчості трудящих**, до участі в якому було залучено 4 млн. учасників (всього на той період за офіційними даними діяло понад 250 тис. самодіяльних колективів)². Серед учасників, які представляли досліджуваний регіон, були: ансамбль пісні і танцю “Дністер” при Заліщицькому РБК Тернопільської обл. (учасник Всесвітнього фольклорного фестивалю у Франції, 1974 р. та XX міжнародного фольклорного фестивалю в м. Білінгем, Англія, 1974 р.), Заслужений вокально-хореографічний ансамбль «Галичина» Львівського виробничого об’єднання «Електрон» (на той час – уже лауреат міжнародних і всесоюзних конкурсів, який проводив широку гастрольну діяльність у Англії, Франції, Швейцарії та інших країнах, керівники – Я. та В. Чуперчуки).

СУЧАСНІСТЬ

У 1983–85рр. відбувся **Всесоюзний огляд самодіяльної художньої творчості трудящих**, присвячений 40-річчю Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні. Проводились подібні акції і для колективів молодшого віку: так у 1989 р. відбулося **Третє республіканське дитяче фольклорне свято**, приурочене до 175-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка.

Виступи народно-інструментальних колективів практикувалися також у складі широким за рівневим та родовим представництвом музично-мистецьких акціях, таких як, наприклад, **фестиваль мистецтв «Буковинська весна»**, **Всесоюзний фестиваль «Кримські зорі»**, **радіо- і телетурніри «Сонячний вінок»**, **«Таланти твої, Україно»**, **«Сонячні кларнети»**, **«Золоті ключі»**, **музичний радіофестиваль «Душа народу в пісні розквітає»**.

На популяризацію потужного мистецького потенціалу автентичного народно-інструментального виконавства спрямовані **новітні конкурси і фестивалі, різноманітні творчі акції**.

До них належать міроприємства **національного рівня**: Всеукраїнський фестиваль **«Фольклорна толока»** (Харків, 1994), Міжрегіональний музичний фестиваль **«Буковинський жайвір»** (Чернівці, 2001), Всеукраїнські огляди-конкурси народної творчості і професійного мистецтва, присвячені десятій річниці Незалежності.

Серед них важливу групу складають українські **міжнародні змагання та огляди** (як, наприклад, Перший всесвітній український фольклорний фестиваль **«Громада»** (Львів, 1990), Міжнародний конкурс **«Золоті трембіти»** (Івано-Франківськ, 1996), Міжнародний дитячий фольклорний фестиваль **«У Галицькім колі»**, (Львів, 1995), Міжнародний фестиваль європейського мистецтва (в 1997 році він проводився в Луцьку) чи Міжнародний гуцульський фестиваль (у 2003 відбувся XIII-й), Міжнародний конкурс-фестиваль дитячо-юнацької творчості **«Наша земля – Україна»** (вісім разів проводився в «Артеку»), всесвітній форум мистецтва українського козацтва в Києві, **а також виступи вітчизняних колективів у конкурсах та фестивалях інших країн** (як, наприклад, фестиваль української культури у Перемишлі (Польща), Міжнародний фестиваль **«Дзвенять**

цимбали і гармонь» (Білорусія), конкурсу **ім. Ч. Порумбеску** (Румунія), Міжнародний фестиваль української музики в Румунії, фольклорний фестиваль **«Лемківська ватра»** (Ждиня, Польща), Міжнародний фестиваль **Придунайських країн** (Югославія), які сприяють інтеграції мистецьких процесів української держави у загальноєвропейський культурний контекст, сприяють більш широкому і ретельно обумовленому представництву учасників, високому рівню наукового осмислення їх діяльності, організації мистецьких міроприємств та висвітлення їх у мас-медіа.

27 листопада 2008 року у с. Верховина відбувся **II регіональний фестиваль гуцульських троїстих музик ім. Василя Грималюка-Могура**, в якому взяли участь виконавці-автентики Верховинського та шести сусідніх районів. Мета фестивалю – підтримка народної гуцульської автентичної музики та збереження пам'яті відомого музиканта-віртуоза, впорядника, педагога.

Склад ансамблів утворювали інструменти, характерні складу «троїстих музик» цього регіону: скрипка, баян, цимбали, сопілка, великий барабан у різних співвідношеннях та поєднаннях.

Заслужений працівник культури, голова журі фестивалю Р. Кумлик окреслив спрямованість заходу з точки зору збереження і плекання автентичної регіональної музично-виконавської традиції: «Ми, його учні, передаємо цю науку і гуцульську музику іншим, молодим. Я думаю, музика буде вічною і тягтиметься з роду в рід ланцюгом поколінь. Ми маємо на Гуцульщині все: діалект, співанки, танці, одяг, свою музику. Тож дай нам, Боже, прославляти її через віки!». Старший науковий співробітник Філії «Гуцульщина» НДІ українознавства І. Зеленчук – дослідник творчості та діяльності І. Могура, підготував доповідь про нього для учасників та слухачів заходу³.

Щорічний **міжнародний культурно-мистецький фестиваль «Різдво в Карпатах»** проходить на Івано-Франківщині (цьогорічне відкриття фестивалю відбулось у Яремче, подальші акції – у Верховині, Коломиї, Снятині, Косові, Галичі, Рогатині, Долині, Болахові, на туристичному комплексі «Буковель» у с. Поляниця, та музеї С. Бандери у с. Старий Угринів). Акцію висвітлювало понад 80 представників місцевих ЗМІ. Колядницькі громади («партії») були представлені Криворівнею, Буківцем, Бережницею,

Замагоровим, Головами, Чорною річкою, присілком Жаб'євській потік. Будова їхніх виступів зберігала традиційну структуру, притаманну регіональній етнічній традиції: «Підстінна коледа», «Христова», «Плес з дзвіночками», «Коляда до дівчини», «До парубка», «Дякування столови», «Умерла» та заключний «Плес». Вітання учасникам фестивалю надіслав голова Товариства «Гуцульщина» у Великій Британії Василь Потяк.

9 січня (свято св. Стефана) на Верховині традиційно проводиться свято **«Гуцульська коляда»**. «Різдвяне дійство, яке благословляють отці духовні, вітають представники влади. Ви почуєте десятки трембіт і рогів, супровід багатьох скрипок, побачите хід колядників і їх виступи на Співочому полі»⁴.

Існують нетрадиційні форми міжнародних акцій за участю колективів-автентиків карпатського регіону. Так, наприклад, колядницька партія з с. Буковець та Криворівня вже тричі брала участь у різдвяних акціях мистецької групи «Яра» (керівник – Вірляна Ткач) театру «Ля МаМА» у Нью-Йорку. У їх виконавстві задіяні трембіти, ріг, дудка, ліра, набір сопілок та флюїгер та скрипка, виготовлена народним майстром у XVIII столітті⁵.

Визначною подією для Косівщини (з культурного та економічного погляду) є **Міжнародний фестиваль етнічної музики та лендарту «Шешори»**. Він втретє відбувся 12–14 липня 2005 року у карпатському селі Шешори Косовського району Івано-Франківської області, започаткований цей фестиваль у 2003 р. в межах загальноєвропейського молодіжного табору **«Екотопія»**. Від 2004 року «Шешори» перетворився на самостійний екологічно-мистецький захід з природоохоронною, музичною та лендартівською складовими. Крім українців, у ньому взяли участь польські, чеські та російські колективи. Фестиваль збирає велику кількість (кілька тисяч) учасників, глядачів та представників засобів масової інформації з України, Австрії, Болгарії, Молдови, Польщі, Росії, Словаччини, Франції, Чехії (реєстраційний збір – 25 грн з особи, перераховано до фонду розвитку фестивалю та курортної зони «Шешори»). Засновник фестивалю – інформаційно-видавничий центр «Зелене досьє» (діє з 1993 р.), що об'єднує близько 3 десятків осіб, переважно молоді різного фаху: журналістів, фотографів, операторів, режисерів, біологів, географів, і робота якого по-

лягає в об'єктивному інформуванні українських громадян з екологічних та соціальних питань через ЗМІ, наданні освітніх та інформаційних послуг в галузі журналістики щодо охорони навколишнього середовища, сприянні роботі екологічних неурядових організацій. Крім шешорського фестивалю етнічної музики, центром протягом 11 років офіційної діяльності організовано й реалізовано десятки національних та міжнародних проєктів, зокрема у галузі музичного мистецтва: екологічну програму «Зелених Таврійських ігор» (1998); вуличні акції та концерти, присвячені Міжнародному Дню без авто та Дню Землі; документальні фільми «Музики» та «Мольфар» циклу «Карпатські ознаки» тощо.

До фестивалів традиційного фольклору виникло зацікавлення і з боку діячів масової культури (напр., організаторів фестивалів **«Червона Рута»**, **«Мазепа-фест»** та ін.), клубів, телефестивалів («Горицвіт»), конкурсів та фестивалів етнічного мистецтва різних родів і регіонального спрямування, автентичних фольклорних оглядів, пов'язаних з екологічною, туристично-краєзнавчою діяльністю.

Професійні колективи виконавців на народних інструментах беруть участь у міжнародних конкурсах та фестивалях, серед яких: **Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича** (проводиться з 1993 р. на базі Харківського інституту мистецтв), **Міжнародний конкурс-фестиваль дитячо-юнацької творчості «Наша земля – Україна»** (вісім разів проводився в «Артеку»), **Всесвітній форум мистецтв українського козацтва в Києві**, **Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах** (Хмельницький, 1995), щорічний **Міжнародний фестиваль «Веселковий світ народних мелодій»** (Харків). Кафедра інструментального виконавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка є ініціатором та організатором **Міжнародного музичного фестивалю «Срібні струни»** (проводиться з 2000 року).

Українські баяністи беруть участь у міжнародних конгресах, фестивалях, семінарах та конкурсах, наприклад, таких, як **«Гран-прі»** (Франція), **«Приз Кастельфідардо»** (Італія), Міжнародний конкурс **м. Клінгенталі** (Німеччина), **«Арассате Хірія»** (Іспанія) та інших. Налагоджено тісні зв'язки зі Всесвітньою конфедерацією акордеоністів (США), яка щорічно проводить міжнародні

СУЧАСНІСТЬ

конкурси, а також з таким авторитетним конкурсом, як «Трофей Світу».

7–9 жовтня 2006 року проводився П'ятий міжнародний фестиваль «Дні бандурної музики» в Перемишлі (проводиться від 1994 р. під егідою Товариства Український Народний дім, Польсько-Українського товариства з ініціативи Ольги Попович), у межах якого відбуваються концерти та наукові симпозиуми за участю виконавців та наукових діячів з України, Польщі, Канади, Франції та інших країн.

Знаковим явищем сучасності є те, що твори для ансамблів українських народних інструментів чи їх поєднань з академічними колективами звучать й на суто академічних міжнародних фестивалях: **Український музичний фестиваль ім. М. В. Лисенка** (в Торонто, Канада), **Міжнародний конкурс ім. С. Людкевича** (Торонто). Справжньою подією міжнародного фестивалю «Київ-Музик-Фест» у 1996 р. стала драматична кантата В. Степурка «О, Руська земле» для читця, сопрано, чоловічої групи хору і оркестру народних інструментів, а у рамках того ж фестивалю у 2006 р. знаковою подією стало виконання кантати В. Камінського «Чигирине, Чигирине» для голосу, бандури й камерного оркестру у виконанні О. Созанського та Національного Президентського оркестру під батуту Т. Калиниченко. На **фестивалі «5 століць»** (1993 р.) були представлені оркестрові народно-інструментальні композиції: «Прадавні суголоси», «Похідна гетьманської варти» В. Шумейка, марш «Круті пороги» В. Степурка, «Дума про Кобзаря» та «Спомин про Запорізьку Січ» В. Тилика, сюїта «Народні фрагменти» В. Льонка, концертна п'єса «Думка. Шумка» Ю. Щуровського, «Рапсодія в стилі "Гопак"» Я. Лапінського. Авторський концерт львівського цимбаліста Т. Барана відбувся на **XI фестивалі «Віртуози»** у Львові (2000 р.).

У 1999 році у Кишиневі відбувся **V світовий конгрес цимбалістів**. У ньому взяло

участь 1000 делегатів із Америки, Австралії, Азії, Європи, у концертній частині виступили музиканти зі Швейцарії, Сінгапуру, Угорщини, Ізраїлю, Англії, Білорусії, Канади, України, Молдови, які продемонстрували свої манери, школи, традиції⁶.

У рамках **європейського проекту «Карпатський європейський колаж»**, організованого Перемиським центром культурних ініціатив «Митуса» у Кошаліні проводяться **«Фестивалі українських дитячих ансамблів»** (2006 року відбувся XXXI фестиваль), у якому беруть участь і дитячі капели бандуристів.

Справі популяризації українського бандурного мистецтва служить **Товариство збереження української спадщини у Північній Каліфорнії** (США), яке має свою **радіопрограму**, його очолюють О. Герасименко та Ю. Олійник.

Отже, можна зробити висновок, що в роки незалежності України спостерігається потужна тенденція відновлення автентичної народно-виконавської традиції, у тому числі й інструментально-оркестрової, що сприяє вияву, реконструкції, збереженню, популяризації унікальної за значимістю багатой етнічної своєрідності у її численних різноманітних регіональних відмінностях.

¹ Твору С. Перегукнулися ліси і діброви // Соціалістична культура. – 1971. – № 2. – С. 22–23.

² Правдюк О. Художня самодіяльність Української РСР у її зв'язках з фольклором і професіональним мистецтвом // НТЕ. – 1976. – № 5. – С. 9.

³ Клим Л. Чарівна сопілка, скрипка та цимбали так іще ніколи весело не грали! // Верховинські вісті: народний часопис Верховинського району. – 5 грудня 2008 р. – № 49 (6684). – С. 1, 7–9.

⁴ У краю Черемоша: Гуцульський геоетнопростір. Видання райдержадміністрації і районної ради // Журнал «Гуцульщина» – Івано-Франківськ: Місто НВ. – С. 20.

⁵ Грашпарівський І. Гуцульська коляда в Америці // Верховинські вісті: народний часопис Верховинського району. – 18 січня 2009. – № 3 (6690). – С. 2.

⁶ Баран Т. V-й світовий конгрес цимбалістів у Молдові // Народна творчість та етнографія. – 2000. – № 4. – С. 141.

В последние десятилетия увеличилось количество конкурсов и фестивалей, которые охватывают различные направления народно-инструментального исполнительства. Эта тенденция помогает обнаружить, реконструировать, сохранить и популяризировать исполнительство на народных инструментах.

Ключевые слова: ансамбль, исполнители, инструменты, искусство, участники, фольклорный коллектив .

РОЛЬ ПЕДАГОГІЧНОГО АРТИСТИЗМУ У ФОРМУВАННІ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА

Чжан Гуй

УДК 78.07 + 7.071.4

У статті автор надає характеристику педагогічного артистизму та розкриває його роль у формуванні педагога-музиканта.

Ключові слова: педагогічний артистизм, методи впливу, педагогічний процес.

The author of the article submits the characteristics of the pedagogical artistic taste and discovers its role in moulding the musician-teacher.

Key words: pedagogical artistic taste, methods of influence, pedagogical process.

Сучасна педагогіка в цілому і музична педагогіка зокрема протягом усієї своєї історії здійснюють активний пошук шляхів підвищення ефективності навчально-виховного процесу. Загальновідомо, що серед факторів, що впливають на цей процес, особливе місце належить особистості вчителя, і саме від оригінальності його характеру, від виразності й цікавості його поведінки залежить сила його впливу та успішність навчально-виховного процесу. Як приклад варто навести висловлювання Г. Г. Нейгауза з книги «Про мистецтво фортепіанної гри: «Хрестоматійна методика, яка дає переважно рецептуру, так звані тверді правила, нехай навіть вірні та перевірені, назавжди залишаться лише примітивною, першопочатковою, спрощеною, такою, яка потребує під час зіткнення з реальним життям щохвилинного розвитку, домислення, уточнення, оживлення, одним словом, – дидактичного перетворення»¹.

Роль особистості педагога в навчальному процесі важко переоцінити, адже саме від нього великою мірою залежить успішне опанування учнями дисципліни, яку він викладає. Адже відомо, що зазвичай ставлення до педагога учні схильні переносити на предмет, який він викладає. Таким чином, у сучасній системі підготовки музикантів-педагогів особлива увага приділяється пошуку шляхів формування творчої індивідуальності вчителя, реалізації його творчих здібностей та розвитку індивідуального стилю діяльності.

На сьогодні в системі підготовки музикантів-педагогів, де пріоритетним вважається виховання виконавської культури майбутнього спеціаліста, а також освоєння методик навчання гри на інструменті, все більше уваги приділяється розвитку таких професійно важливих якостей, як здатність до саморегулювання психічних процесів, до вербальної та невербальної комунікації, емоційності, природності в поведінці і під час спілкування, розвитку емпатії та багатьом іншим складовим педагогічної техніки, що допомагають молодим спеціалістам успішно розпочати педагогічну діяльність.

У цілому ж, слід зазначити, що специфіка навчання музиці, особливість процесу залучення дитини до світу прекрасного робить викладача не просто транслятором певної інформації, або кимось на зразок інструктора, а повною мірою духовним наставником, і, зазвичай, другом свого вихованця. Він повинен розуміти, поважати та збагачувати внутрішній світ дитини. Тому, педагогу слід розвивати такі якості, як педагогічна інтуїція, здатність до імпровізації, зовнішня виразність, емпатійність тощо.

Мета статті – розрити роль та специфіку формування педагогічного артистизму у музикантів-педагогів, окреслити відповідні методи розвитку педагогічної майстерності, призначені для спеціалістів цього фаху.

Методика розвитку педагогічного артистизму музиканта-педагога не має, на нашу думку, підстав принципово відрізнятися від вже існую-

СУЧАСНІСТЬ

чих методик, призначених для вчителів іншого фахового спрямування. Головна її відмінність полягає в тому, що процес формування педагогічного артистизму має відбуватися з огляду на індивідуальну форму навчання в інструментальних класах. Тож розвиток тих компонентів педагогічного артистизму, які пов'язані з умінням працювати з аудиторією, не актуальні для музиканта-педагога. Особлива увага має приділятися розвитку поведінкового компонента педагогічного артистизму (за результатами проведеного анкетування, саме цей компонент у майбутніх музикантів-педагогів розвинутий менш за все). Для більшої ефективності навчання має відбуватись з елементами екстраляції музичного матеріалу на конкретні педагогічні ситуації.

Основні труднощі розвитку педагогічного артистизму пов'язані з тим, що він нерозривно пов'язаний з конкретною особистістю, поза особистісним контекстом його прояви можуть втратити свою чарівність та значущість. «Оволодіти педагогічним артистизмом можна лише на індивідуально-особистісному рівні, в особистісному контексті. Саме цього не враховує існуюча структура педагогічної освіти, де на сьогодні домінує масово-репродуктивний принцип. Педагогічний артистизм неможливо тиражувати. Учитель може лише будувати свою особисту систему педагогічних впливів, формувати власний стиль, враховуючи своєрідність свого характеру, індивідуальних особливостей»². Так, існують педагоги, основною особливістю діяльності яких є бездоганне володіння мовленням, існують майстри імпровізації тощо. Але спроби інших копіювати, механічно повторювати те, що і як вони роблять, можуть не спрацювати.

Отже, навчання вчителів основам педагогічного артистизму не зводиться до оволодіння певними прийомами та навичками. Потрібно використовувати комплексний підхід, який полягає в забезпеченні на різних рівнях таких умов: створення загальної налаштованості на естетично спрямовану діяльність; виховання органічної потреби творчості; розвиток естетичного смаку, і сенсорної організації, образно-асоціативного мислення, уяви, емоційної чуйності, оволодіння елементами акторської техніки, та головне – виховання прагнення до самопізнання, самовиховання та самовдосконалення.

Серед робіт, що висвітлює цікаву для нас

проблему³, найбільш ґрунтовними є роботи О. Булатової та Ж. Ваганової, які запропонували власні методики розвитку педагогічного артистизму.

Тренінг Ж. Ваганової вирішує такі важливі для педагога завдання, як розвиток та вдосконалення психофізичного апарату вчителя, глибини реакції та швидкості переключення, розширення сенсорних та емоційних можливостей, виховання «слухняних» психічних навичок та умінь, пов'язаних з увагою та здатністю емоційної пам'яті миттєво відгукуватись, розвиток спостережливості, фантазії, уяви, здібностей до перевтілення, розвиток мовного апарату, виховання природності та виразності поведінки і таке інше.

Як вважає О. Булатова, оволодіння основами педагогічного артистизму доцільно починати з вчення про надзадачу майбутнього вчителя по відношенню до себе, до своєї професії та до дітей: «Надзадача курсу оволодіння основами педагогічного артистизму розвиток емоційно-образної сфери майбутніх педагогів, їх творчих, адаптивних здібностей оволодіння системою управління своїм психофізичним апаратом...»⁴. У своїй методиці розвитку педагогічного артистизму авторка відокремлює три основні етапи, зазначаючи, що особливе значення у такому навчанні має саме поетапний підхід.

На першому етапі слід засвоїти основні особливості педагогічного артистизму, елементів театральної педагогіки як компонентів педагогічної техніки та педагогічної майстерності. Необхідні умови для формування установок на художньо-педагогічну творчість, мотивів діяльності, закладка її теоретичної основи. На другому етапі на матеріалі різнобічного відтворення педагогічної реальності опановуються різні вправи, у тому числі й з галузі театральної педагогіки, які мають на меті допомогти в розвитку образного мислення, інтуїтивного передбачення, творчих підходів до справи. Відбувається навчання методом застосування отриманих знань та умінь в роботі; розвиваються комунікативні та артистичні якості, які необхідні педагогу. На третьому етапі діяльність має переважно творчий характер. Отримавши завдання, весь процес їх вирішення необхідно планувати самостійно, імпровізуючи та виявляючи найбільш прийнятні для конкретної ситуації елементи артистизму.

ЧЖАН ГУЙ . РОЛЬ ПЕДАГОГІЧНОГО АРТИСТИЗМУ У ФОРМУВАННІ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА

Розвиток педагогічного артистизму передбачає вдосконалення як внутрішньої (психічної) так і зовнішньої (фізичної) сторін – вважає Ж. Ваганова. Внутрішня техніка пов'язана з вихованням здібностей викликати вірне самопочуття, яке складається з ряду пов'язаних між собою елементів: активна зконцентрованість (володіння увагою), вільне від зайвого напруження тіло (м'язова свобода), вірна оцінка обставин та готовність і бажання діяти. Виховання зовнішньої техніки має за мету зробити фізичний апарат піддатливим внутрішнім імпульсам. Виховання зовнішньої та внутрішньої техніки не може відбуватися окремо, адже це дві сторони одного процесу. О. Буланова зазначає, що процес знайомства з основами педагогічного артистизму найбільш ефективно відбувається з використанням методу творчого моделювання. Це відбувається, коли створюється образ ідеального вчителя сучасної школи, а відтак, і своєрідний індивідуальний зразок, що «конкретизується» в формі «програвання» мініатюрних ситуацій навчання та виховання. Отже, у процесі формування педагогічного артистизму серед методів стимулювання та мотивації навчання доцільно використовувати ділові, рольові, евристичні ігри, акторський тренінг, вирішення проблемних педагогічних ситуацій тощо.

Не зважаючи на те, що програма підготовки музикантів-педагогів передбачає безпосередню педагогічну практику, слід зазначити, що процес роботи з учнями дуже часто відбувається спонтанно. І якщо зміст та форми роботи над музичним матеріалом готуються студентом заздалегідь, то такі завдання, як різноманітність форм викладення матеріалу, використання різних засобів впливу на учня зазвичай випадає з поля зору студентів. Таким чином, вправи та ігри, які відтворюють педагогічну дійсність, відіграють надзвичайно важливу роль в процесі підготовки студентів, надаючи їм змогу відпрацювати різні варіанти поведінки та реакцій у тих чи інших педагогічних ситуаціях.

Отже, підсумовуючи все вище викладене, можна запропонувати декілька методів формування педагогічного артистизму в музикантів-педагогів.

I. Розвиток інтонаційної виразності голосу

Інтонаційна виразність голосу – надзвичайно важлива властивість, адже повсякденна

праця вимагає від педагога не лише емоційних переживань, а й їх вербального вираження. Монотонність та невиразність – неприйнятні речі, адже залучення дитини до світу мистецтва не можливе без вияву педагогом свого небайдужого ставлення до його витворів. Мова музиканта-педагога має бути надзвичайно виразною та інтонаційно багатою, адже саме вона дуже часто робить музичний матеріал більш зрозумілим для дитини.

Про надзвичайне значення мовної інтонації в утворенні та вільному оволодінні музично-слуховими відчуттями та уявленнями йдеться в роботі Б. Асафєва «Музична форма як процес». Вчений вважає, що необхідно обов'язково вказувати учням, що мовна і чисто музична інтонації – «гілки одного звукового потоку». Звідси природно витікає обов'язковість спостереження за відтінками та вигинами людської мови, за «проявами тісного зв'язку мелодичної лінійності та мелодичної конструктивності з рухом та динамікою мовного потоку...»⁵

Роботу над розвитком інтонаційної виразності голосу цілком логічно поєднати з музичним матеріалом, адже перший етап цієї роботи – спостереження за основними відтінками мови (заклик, питання, ствердження, здивування, прохання і таке інше) буде для музиканта більш цікавим та ефективним саме в поєднанні його з музикою. Таким чином, головне завдання – це пошук музичних інтонацій, які відповідають інтонаціям мовним. Матеріалом для такої роботи можуть бути вокальні твори, де музика і слово пов'язані найбільше. «Необхідно вести слух, – пише Б. Асафєв, – від мовної інтонації як такої, через поступове виявлення музичного малюнку, до синтезу слова та наспіву в найвищих зразках мелодичної мови, особливо у Монтеверді, Глюка, Вагнера, Даргомижського та Мусоргського...»⁶.

Наступний етап роботи спрямований на розвиток умінь відтворювати різні інтонації. У роботі О. Булатової цьому вмінню присвячений тренінг на інтонування розділових знаків. Працюючи з музикантами доцільно проводити тренування методом рольової гри.

Завдання педагога – підібрати відповідний по змісту вербальний текст і шляхом мовної інтонації досягти відповідного виконання від учня. Для цього в процесі пояснення він має змінювати засоби інтонування фрази, то підви-

СУЧАСНІСТЬ

щуючи голос, то змінюючи темп, то збільшуючи гучність. Доцільно, щоб такі форми роботи були обмежені в час, що значною мірою активізує студентів та привчає їх працювати чітко та цілеспрямовано, швидко виявляти проблему та вирішувати її.

II. Розвиток емоційності, образності та метафоричності мовлення

Не менш важливим умінням для музиканта-педагога є вміння «малювати словами», зачарувати своєю мовою, адже кожен спеціаліст під час своєї професійної діяльності стикається з необхідністю збуджувати почуття та уяву своїх вихованців. Для розвитку такого вміння доцільно запропонувати студенту докладно розповісти про будь-який твір, над яким він працює (про його автора, історію його створення, про те, які почуття він відчув, почувши його вперше і т. ін.), під час розповіді звертати увагу на деталі, які робили б цю інформацію потрібною (наприклад: розповісти про твір так, аби спростувати негативний відгук про нього учня, або розпалити в нього бажання вивчити цей твір).

III. Виразність міміки та жести

Кожному вчителю знайома ситуація, коли не вистачає слів для передачі своїх почуттів, підкреслити певні емоції та стани, характерні для музичного твору. Інколи ми навіть не помічаємо, як у таких ситуаціях доповнюємо свою мову жестом та мімікою, цей процес має бути контрольованим. Для розвитку виразності міміки та жести можна використовувати вправу О. Булатової «Різні почуття», в якій студенту пропонується продемонструвати різні стани: горе, радість, любов, ненависть і таке інше. Цю вправу доцільно поєднати з музикою і запропонувати студентам створити власні мініатюри, які б відображали різні душевні стани.

Отже, розвиток педагогічного артистизму в музикантів-педагогів здатен певною мірою задовольнити ті вимоги сучасної навчальної парадигми, що стосуються розвитку творчої індивідуальності педагога, формування його індивідуального стилю діяльності та спроможності до

діалогічних форм навчання. У руслі цієї тенденції виявляється, що педагогічний артистизм – це особистісна та професійна характеристика, яка свідчить про наявність у викладача акторських та режисерських здібностей, його володіння технікою сценічного мистецтва та педагогічну спрямованість особистості. За усвідомлення значущості методики театральної підготовки виявляється, що в процесі розвитку педагогічного артистизму в музикантів виникають певні відмінності від формування цієї складової педагогічної майстерності у спеціалістів іншого фаху. Вони пов'язані з індивідуальною формою навчання в класах, з необхідністю опертися на музичний матеріал та з такою побудовою методики розвитку педагогічного артистизму, де особливого значення набувають поведінкові компоненти.

Отже, після уточнення змісту та сутності поняття «педагогічний артистизм» вдалося теоретично обґрунтувати рівні сформованості та умови його розвитку; виявити особливості педагогічного артистизму в музикантів-педагогів та запропонувати метод формування педагогічного артистизму для музикантів-педагогів.

¹ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 2-е изд. – М.: Музгиз, 1961. – С. 56.

² Ваганова Ж. Артистизм педагога как компонент его творческой индивидуальности. Дис. – Тюмень 1998. – С. 109.

³ Див., зокрема, такі праці: Антонов В. В. Комплексная система психической саморегуляции. – Л., 1986; Арчажникова Л. Г. Профессиональные способности учителя музыки / Сб. Музыкальное образование и подготовка учителя музыки: взгляд в XXI век. Материалы 3 международной научно-практической конференции. – М., 1996; Баренбойм Л. Путь к музицированию. Исследование. Изд. 2-е. Доп. – Л.: Советский композитор, 1979; Берикханова Л. Л. Педагогическая импровизация в школьном учебном процессе // Реформа школы и развитие педагогического творчества учителей. – Тюмень 1988; Згурська Н. М. формування музично-виконавської культури майбутнього учителя музики. Автореферат. – К. – 2001; Зязюн І. А. Основи педагогічної майстерності. – К. 1997.

⁴ Булатова О. С. Педагогический артистизм. – М. «Академия», 2001. – С. 136.

⁵ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – С. 45.

⁶ Там само – С. 32.

Автор статті подає характеристику педагогічного артистизму і розкриває його роль в формуванні музиканта-педагога.

Ключевые слова: педагогический артистизм, методы влияния, педагогический процесс.

Постатті

Prominent Figures

СПОГАДИ ПРО БАТЬКА МИКОЛУ ОЛЕКСІЙОВИЧА ГРІНЧЕНКА

Алла Грінченко

УДК 7.072.2 + 82-94

Редакція журналу публікує спогади доньки видатного українського мистецтвознавця Миколи Олексійовича Грінченка і текст листа, в якому були надані офіційні аргументи зняття його з посади ректора Київського музично-драматичного інституту.

Ключові слова: дослідник, мистецтвознавець, Київський музично-драматичний інститут, спогади.

The periodical's editorial staff publishes the memoirs of the outstanding Ukrainian critic M. Grinchenko's daughter; attached is the text of the letter, in which the official arguments about his removal from the post of the rector of Kyiv Musical-Dramatic Institute were presented.

Key words: researcher, critic, Kuiv Musical-Dramatic Institute, recollections.

Народився Микола Олексійович Грінченко 4 травня 1888 року в м. Києві в родині робітника заводу «Арсенал». Мати не працювала, займалася домашнім господарством, доглядала дітей, а їх у сім'ї було аж шестеро. Мій дід Олексій Андрійович був обдарованою, музичальною людиною, мав музичну освіту, знав безліч народних пісень, мав хороший голос і дуже любив співати.

Музичні здібності батька перейшли до дітей. П'ятеро із шести з них так чи інакше були пов'язані з музикою.

Старша сестра батька Олена (удома її звали Льоля) співала в хорі. Спочатку в Київській опері, а останні роки – в опері м. Баку. Друга сестра Ніна була провідною балериною (сценічне її прізвище Георгієва), а пізніше викладала хо-

реографію в інституті. Молодший брат Олексій, незважаючи на те, що закінчив Політехнічний інститут і викладав математику у військовій школі зв'язку, закінчив Інститут ім. М. В. Лисенка по класу вокалу, мав хороший бас. Деякий час за сумісництвом працював у Філармонії. А наймолодший – Дмитро – був військовим, працював у військовому оркестрі капельмейстером. І, на-решті, п'ятий – мій батько. Тільки одна сестра Ольга була вчителькою, викладала німецьку мову в школі. Але й вона добре грала на фортепіано.

Працюючи на заводі, мій дід підробляв суфлером в оперному театрі. У театрі він перейняв досвід роботи з хором і на заводі організував хор Київської опери, дід сам співав у цьому хорі, а згодом став його хормейстером.

ПОСТАТІ

У цей час на заводі фельдшером працював Михайло Іванович Донець. Дід залучив його до хору. Звернувши увагу на неабиякі голосові дані Донця, Олексій Андрійович багато працював з ним окремо в себе вдома. Там М. Донець познайомився з моєю тьотою Льолею. Вони полюбили один одного і згодом побралися. Таким чином, саме мій дідусь «відкрив» талановитого співака Михайла Івановича Донця, який розпочав свою співочу діяльність в арсенальському хорі, а згодом став відомим оперним співаком.

Я трохи відволіклась від основної теми, але може когось зацікавлять родинні зв'язки батька з Донцем. Правда, згодом тьотя Льоля розлучилася з Михайлом Івановичем і вийшла заміж за диригента Григорія Макаровича Богдасарова, а Донець одружився з Марією Едуардівною Тессеєр. Але розлучились вони друзями. Наша родина чудово ставилася до нової дружини М. І. Донця. Добрі взаємини збереглися і в післявоєнний період.

Родина батька жила небагато, все-таки восьмеро членів сім'ї і лише один – працюючий. Тому дід намагався підробляти, де міг. Працюючи в оперному театрі суфлером, Олексій Андрійович залучав мого батька, маленького Колю, до праці. Батько виступав у ролі маленької русалоньки в опері «Русалка», де мав казати лише одну фразу: «Откуда ты, прелестный дядя?», а також співав у хорі хлопчиків в опері «Кармен» Бізе, і за це отримував певну суму грошей, які йшли в сімейну скарбничку. Таким чином, свою трудову діяльність мій батько почав із 6–7-літнього віку.

Як розповідала сестра батька Ольга, мати – Марія Григорівна дуже хотіла, щоб її діти зайняли достойне місце в суспільстві. Дізнавшись, що йде набір хлопчиків у Придворну капелу, вона відправила чоловіка з малим Колею, в якого був дуже хороший голос і слух, на конкурс. Мій батько пройшов конкурс і був прийнятий у співочу Придворну капелу. Таким чином, дев'ятирічного Колю відправили до Петербургу.

У Петербурзькій Придворній капелі батько здобув першу музичну освіту. Засвоїв музично-теоретичні дисципліни, навчився грати на фортепіано, співати в хорі, а також диригувати. У капелі він був солістом. Учився в Аренського, Римського-Корсакова, зустрічався зі Степовим.

Бурхливе музичне життя тодішньої столиці Російської імперії не могло не позначитися на формуванні світогляду мого батька, його ху-

дожніх смаків та вподобань. Придворна капела була центром хорового виконавчого мистецтва з багатими й давніми традиціями. Рівень її майстерності дозволяв виконувати складні твори російської та зарубіжної класики.

Батько дуже багато розказував про своє життя в капелі. Розповідав про тяжку працю та про дозвілля. Наприклад, таке: взимку учні капели жили в Петербурзі, а на літо виїжджали до Царського Села. У капелі була традиція розбивати скло у вікнах приміщення, з якого вони виїздили із зимової квартири на літню та навпаки. Вихователі, знаючи цю традицію, чатували майже біля кожного вікна, але шибки все ж були розбиті. Батько розказував, що однією з улюблених розваг для хлопчиків було спускатися з гілок величезних ялин. Хлопці видирались на ялину якомога вище, сідали верхи на одну із гілок і спускались, як на перилах, у кінці гілки треба було встигнути переплигнути на нижчу гілку, яка була трохи осторонь, і так щоразу, доки не спустишся. Але найбільше задоволення батько отримував, коли царевич катав його на велосипеді, чи дозволяв самому поїздити на ньому.

Батько дуже сумував за домівкою, його сводлюбивій натурі було тяжко пристосуватись до суворого режиму капели, та й навантаження було досить велике. Як солісту йому доводилось дуже багато працювати. Він робив усе, щоб його відрахували з капели, навіть прикидався лунатиком, ходив уночі в нижній сорочці по приміщенню, вилазив на дах чи наводив жах на своїх наставників. Та навіть це йому не допомагало. Чи то ностальгія за домом, чи надмірна праця, чи клімат Петербурга, чи всі ці фактори разом узяті призвели до того, що за п'ять років перебування в капелі здоров'я мого батька різко погіршилося, і чотирнадцятирічного Колю батьки змушені були забрати додому до Києва.

Повернувшись до Києва, батько вступив до Реального училища.

Удома він із залученням братів і сестер організував дитячий театр. З цією маленькою трупкою вони влаштовували сімейні вечори, на які часто збирались «на вогник» театральні працівники. Жили Грінченки тоді на Звірінці у власному будинку, що знаходився поблизу теперішнього Печерського мосту. На превеликий жаль, цей будинок згорів під час пожежі на артилерійському складі.

Спочатку діти ставили дитячі опери такі, як

АЛЛА ГРІНЧЕНКО. СПОГАДИ ПРО БАТЬКА МИКОЛУ ОЛЕКСІЙОВИЧА ГРІНЧЕНКА

«Коза-Дерева» Лисенка, «Зима-Весна», а потім складніші. У цей час батько захоплювався українською музикою. Це були приблизно 1902–1904 роки. До цього періоду відноситься і його захоплення українською літературою, яку він, потихеньку від класних керівників, почитував дома. Батько пробував писати власні музичні твори. Так він написав музику до дитячої опери «Кашей бессмертной», яку ставили домашнім театром. У цьому театрі батько був і режисером, і суфлером, і навіть декоратором. Він досить гарно малював, тому власноруч робив декорації до своїх постановок, здебільшого змальовуючи ілюстрації до казок із малюнками Білібіна. У нас збереглася фотографія однієї із завіс, намальованої моїм батьком, коли він працював у Дехтярівському притулку.

Після реального училища Микола Олексійович продовжував учитися в Київському музичному училищі в класі професора Є. Риби, що був учнем Римського-Корсакова і вів клас спеціальної теорії та композиції. Це був високоосвічений музикант, композитор і музикознавець. Звичайно, це був дуже хороший вчитель, який багато дав моєму батькові. У роки навчання в училищі Микола Олексійович вирішив присвятити себе служінню українській музичній культурі. В училищі батько сформувався і як громадянин. Микола Олексійович ввійшов у мистецьке життя як свідомий представник прогресивної демократичної інтелігенції, виступав у процесі з різних питань розвитку національного мистецтва. В умовах жорсткого гноблення царизмом українського народу, ця книга не могла бути опублікованою в Україні, але була надрукована в далекому Тамбові.

З 1913 року батько працював вихователем у притулку ім. Дехтярова в м. Києві. Він і тут дуже серйозно ставився до своїх обов'язків, самоудосконалювався в педагогічній діяльності. У мене зберігся зошит, в якому татко виписував цитати відомих філософів і класиків літератури відносно виховання людини.

Десять у 1911–1912 роках Микола Олексійович одружився. Від цього шлюбу в нього був син Ігор. Шлюб виявився невдалим, і батько із дружиною розлучились. Ігор залишився з батьком.

У 1918 році батька запросили до Кам'янець-Подільського університету на посаду секретаря студсправ. Працюючи в університеті, батько вчився на історико-філологічному факультеті.

У Кам'янці Микола Олексійович брав активну участь у громадсько-культурному житті міста. У 1920 році був призначений комісаром Шевченківського театру в Кам'янці, був членом філологічної секції Наукового товариства при Кам'янець-Подільському інституті народної освіти. З 1920 року член профспілки працівників мистецтва (РОБМИС).

Працюючи в Кам'янець-Подільському університеті, батько зустрівся з відомим ученим В. Петром, що вивчав античну музичну культуру та займався проблемами зародження музичного мистецтва. Діяльність В. Петра мала серйозний вплив на Миколу Олексійовича, який також займався розробкою питань первісної музики, обрядової творчості, проблем історії музичної культури, передусім – української. Дипломну роботу батько писав під керівництвом В. Петра на тему «Українська народна пісня як база художньої творчості». У лютому 1921 року рішенням Ради Кам'янець-Подільського університету батько на конкурсній основі був обраний на посаду викладача історії української музики.

У цей час в Університеті викладав літературознавство український поет Михайло Опанасович Драй-Хмара. Він із дружиною жив у тому ж будинку для викладачів, що й мій батько. Разом з ними жили дві сестри Ніни Петрівни, дружини Михайла Опанасовича, Лідія і Вікторія, які були студентками Університету. Михайло Опанасович і Микола Олексійович приятелювали. Так, через Михайла Опанасовича батько познайомився з Лідією Петрівною. Лідія Петрівна дуже жаліла маленького Ігора, він був чудовим, але дуже хворим хлопчиком. У нього була саркома ліктя. Через свою хворобу він не міг спілкуватися з дітьми і почувався дуже самотнім. Батько приділяв йому багато уваги й часу, дуже любив його, мабуть, і за маму, і за батька. Він з ним читав, малював, грався. Увесь свій вільний час віддавав Ігореві. Ігор був розумним, вихованим, добрим хлопчиком. Дуже багато читав, займався колекціонуванням монет. Час від часу Ігору потрібно було робити операції, зрізати, як тоді казали, «дикі м'ясо». За своє чотирнадцятирічне життя хлопець переніс одинадцять операцій. Після операцій труба було доглядати за Ігорем. Коли батько йшов в Університет, з Ігорем залишались Вікторія чи Лідія. Так, поступово, Микола Олексійович і Лідія Петрівна зблизились, між ними виникли почуття й у 1921 році вони

ПОСТАТІ

одружились. Шлюб був щасливим, вони любили й поважали один одного. За двадцять один рік їх спільного життя у них не було жодної сварки, ніхто ніколи не підвищив голосу. Якось мені трапився щоденник, а точніше – розмова татка з мамою на папері. Батько писав, сумуючи без мами, під час перебування в Ялті в санаторії, де ніс, як він казав, «музичну культуру в маси». Думаю, що небагато знайдеться чоловіків, які б такою мірою зберегли свої почуття до дружини.

Узагалі, батько був дуже уважною, чуйною, доброю та доброзичливою людиною.

У 1922 році Микола Олексійович був запрошений керівництвом Київського музично-драматичного інституту ім. Лисенка на посаду професора історії української музики.

Микола Олексійович із дружиною й Ігорем приїздили до Києва. Це були дуже тяжкі голодні роки. Хоча батько й працював в інституті, але грошей не вистачало. Треба було харчуватися, потрібні були гроші на лікування Ігора та якимось потроху влаштувати своє життя на новому місці. Мама розповідала, що в той час із речей у нас був лише один килим, на якому вони вдень розстеляли скатертину й він служив столом, а вночі килим складали, і він служив за постіль.

Мама в цей час уже була вагітною, але щоб якимось допомогти сім'ї, вона раненько вранці ходила на базар, купувала один чи два бідони молока й розносила по квартирах, таким чином заробляючи на два літри молока в день. Ліфтів не було, і вона, вагітна, пішки розносила по численних поверхах молоко.

У батька були золоті руки, усе, за що він брався, у нього виходило. У ці голодні роки він підробляв, шиючи модельні туфлі, і мав великий успіх. З мамою вони купували тютюн і гільзи, набивали цигарки й цим заробляли собі на курило, бо обоє палили.

Батько вмів дуже добре переплітати книжки, у його бібліотеці були книги з палітуркою, зробленою його руками, навіть із золотим тисненням.

Забігаючи вперед, хочу навести ще один приклад. Мама була дуже доброю господинею, смачно готувала й пекла, любила пригощати, але зовсім не вміла шити. І коли в Будинку вчernih відкрились курси крою та шиття, мама з ентузіазмом й охоче почала освоювати нову для неї галузь. Акуратно ходила на заняття, намагалась ретельно виконувати домашні завдання. А завдання ставали все складнішими й склад-

нішими, і, зрештою, дійшло до того, що мама виконати завдання не змогла. Перепсувала багато тканини і все даремно. Вона аж заплакала з досади. Тут зайшов батько й запитав, у чому справа. Батько взяв мамині конспекти й розкрив сукню. На заняттях «мамину» роботу похвалили й визнали кращою. Але на цьому мамина кар'єра швачки закінчилась.

Микола Олексійович був дуже ніжним, люблячим та уважним батьком. Як би він не був зайнятий, якщо я зверталась до нього з якимось запитанням чи своєю проблемою, він завжди приділяв мені стільки уваги й часу, скільки було необхідно.

Таку ж виняткову увагу він виявляв не тільки до рідних, але й до своїх учнів і колег. Він любив повторювати, що кожен спеціаліст повинен мати учнів, щоб передати їм свої знання. Він говорив, що час, який пішов на виховання молодого спеціаліста, дає більшу віддачу, ніж іще одна написана стаття чи монографія. Батько дуже любив молодь, ставився до неї з повагою, ніколи не давав відчутти свою перевагу над ними. Він умів знаходити таку ледь помітну межу, що визначає тональність взаємин між молодим і старшим поколінням. Це була справді інтелігентна тональність, якої тепер, на жаль, часто бракує в нашому житті.

Талановитих і здібних підтримував матеріально. Причому робив це настільки тактовно, що вони навіть не знали про це. Наприклад, двом талановитим студентам виплачував стипендії зі своєї зарплатні.

У Києві батькові ніяк не вдавалося знайти пристойну квартиру. Можливо, він не приділяв цьому належної уваги, тому що був зайнятий на роботі. Та й узагалі, мені здається, що побутом він не дуже переймався. За короткий час батьки змінили багато квартир. Я знаю, що коли народилась, ми мешкали на Бульварі Шевченка, а потім батьки жили на Кругло-Університетській.

Десять у 1925–26 роках, коли ми жили на Кругло-Університетській, Ігореві зробили чергову операцію на лікті. Операцію робив відомий хірург, який щойно приїхав з-за кордону й привіз новий метод закриття ран шкіряним фрагментом. Під час операції застосували саме цей метод, бо не було чим прикрити велику рану. Чи то через операцію, чи просто шляхом метастазування саркома перейшла на легені й невдовзі Ігор помер.

АЛЛА ГРІНЧЕНКО. СПОГАДИ ПРО БАТЬКА МИКОЛУ ОЛЕКСІЙОВИЧА ГРІНЧЕНКА

Батько дуже тяжко переносив смерть сина й зовсім не міг знаходитись у приміщенні, де помер Ігор. Тоді татові запропонували тимчасово, доки він не знайде квартиру, переїхати в приміщення Інституту, де нам відгородили три кімнати без зручностей, без води, без туалету, без кухні.

У цей час у країні проходили гучні процеси, такі, як СВУ (Союзу Визволення України) й інші, де судили українську інтелігенцію, у тому числі сім'ю дочки відомого українського письменника Михайла Петровича Старицького – теж відому письменницю Людмилу Михайлівну Старицьку-Черняхівську. Старша дочка М. П. Старицького Марія Михайлівна працювала в Інституті ім. М. Лисенка, якщо не помиляюсь, завідувачем кафедри театрального мистецтва. Знаючи про скрутне становище батька з квартирою, а також боячись ущільнення і підселення якогось, як вона казала, «сексота», Марія Михайлівна запропонувала батькові дві кімнати, які займала сім'я Черняхівських. Таким чином ми опинились у квартирі по нинішній вулиці Олеса Гончара в будинку №31 і прожили із сім'єю Старицьких у злагоді, повазі до самого початку війни.

Де б ми не жили і в якому матеріальному стані ми не знаходились, у нашому домі завжди було багато народу – родичі, друзі, знайомі. Усім знаходився прихисток. Роки були тяжкі, та все ж хороший, навіть веселий настрій не покидав нас.

І в цій метушні батько міг зосередитись, знайти можливість працювати. Працював він багато, азартно. Жодна хвилина не пропадала марно. Батько дуже багато читав, мав унікальну пам'ять. Коло його інтересів було надзвичайно широким. З ним було цікаво. Родичі називали його «ходячою енциклопедією».

У роки праці в інституті ім. М. Лисенка Микола Олексійович багато зробив для реорганізації учбового процесу. Як свідчать фахівці, під керівництвом М. О. Грінченка інститут ім. М. Лисенка став справжнім вогнищем української радянської культури і зробив великий внесок у виховання національних кадрів музикантів та театральних працівників.

Робота батька розгорталася в різних напрямках: наукового музикознавства, фольклористики, педагогіки, критики музично-громадської праці. У двадцять роки перебудови Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка продовжу-

вав зберігати значення провідного центру професійної музичної освіти, визначного осередку національної музичної культури в цілому.

Це не я кажу, так пишуть фахівці музикознавці.

Великий досвід Миколи Олексійовича Грінченка – науковця й педагога – органічно доповнювався його організаторським талантом. Протягом життя йому довелося керувати двома визначними осередками української культури – Музично-драматичним інститутом ім. М. Лисенка з 1925 по 1928 рік і новоствореним Інститутом народної творчості і мистецтв АН УРСР на початку сорокових років.

Надзвичайно активною була праця Миколи Олексійовича як музично-культурного діяча в напрямках наукового музикознавства, фольклористики, педагогіки. Він був активним членом Музичного товариства ім. Леонтовича, редактором журналу «Музика», «Української музичної газети», був її першим головним редактором. Батько був членом Художньої ради Київського оперного театру. Він дуже засмучувався, спостерігаючи, як деякі вокалісти недостатньо володіють культурою і вважають, що досить мати хороший голос, щоб виступати на оперній сцені. Він тактовно, ненав'язливо намагався під час засідань ради розширити їхній світогляд, загально-культурно поповнити знання історії, літератури, щоб мати відповідну платформу та бути спроможним створити певний образ на сцені.

Він перший ввів на радіомовленні рубрику музичної освіти. Працював завідувачем відділу музичної освіти, а потім – консультантом музично-художньої частини Українського радіо. Радіомовлення щойно було введено в Україні й батько відчув його силу, великі можливості як засобу масової інформації. І в цьому він теж виявився новатором.

Повз увагу Миколи Олексійовича не проходила жодна серйозна музично-творча подія.

Батько дуже багато працював. Але були години й вечори відпочинку. Усією сім'єю ми ходили в театри, музеї. Увечері взимку наймали візника, сідали у фаєтон, ноги вкривали хутряною ковдрою й допізна катались по Києву.

До мого батька дуже полюбили приходити студенти, молоді виконавці й тоді в нас удома виникали імпровізовані домашні концерти: грали квартети, співали, грали на роялі й усе це

ПОСТАТІ

супроводжувалось цікавими змістовними розмовами.

Дуже весело проходили в нас сімейні ювілейні вечори. Мій дядько Олексій співав. Особливо він любив пісню варязького гостя, арію Кончака, арію Греміна. Тітка Ніна Олексіївна (балерина) за мить вигадувала собі якийсь костюм і танцювала під акомпанемент мого батька. Батько з тіткою Вікторією Петрівною любили грати на роялі в чотири руки, часто вони грали незакінчену симфонію Шуберта. Найулюбленишим композитором мого батька був Римський-Корсаков.

Микола Олексійович дуже любив природу. Улітку ми завжди відпочивали серед чудової природи. Батько любив рибалити.

Останні роки перед війною ми відпочивали на хуторі Киричанка під Коростишевим. Природа там чарівна: ріка Тетерів, один берег із гранітними скелями, на яких ростуть сосни, а другий – пологий, укритий кущами лози й піщаними пляжами. Їздили відпочивати великими компаніями: родичі, друзі. Знімали кімнати в 5–6 хатах, брали два човни на все літо. Привозили із собою цікаві гостросюжетні книги й різні ігри. Грали в кеглі, масло, волейбол і навіть у чехарду. Була в нас ще така гра: протягом усього літа ми писали твір. Кожен співучасник (і дорослі, і діти) писав одну главу, а познайомитись зі змістом міг лише однієї – попередньої. У кінці літа читався весь твір. Було дуже весело, цікаво, бувало чимало несподіванок.

Ініціатором усіх ігор був батько. Хоча за віком він був найстаршим, але був найвеселішим, найенергійнішим і душею наймолодшим. Він іноді навіть дорікав нам за нашу деяку інертність.

Кінець двадцятих і перша половина тридцятих років – це був період найбільш негативного ставлення з боку уряду до національно-культурних надбань і це не могло не позначитись на долі Миколи Олексійовича Грінченка. У лютому 1933 року його було заарештовано. Через три місяці його звільнили через відсутність злочину. Минулого разу я досить детально описувала цей період життя.

Був ще 1937 рік. Проти батька було сфабриковано нову справу. Увесь ритуал пішов за виробленим порядком. Батька ганьбили в центральній і міській пресі, віддаючи на це величезні газетні площі. В одній статті одночасно його обізвали і націоналістом, і космополітом.

У Консерваторії влаштовували конференції, на яких колеги батька, ті, що вчора з пошаною віталися, сьогодні від нього відвертались, таврували його як ворога народу, клеїли йому страшні ярлики, знищували морально.

Утім, моральну підтримку батько мав з боку студентів, які готові були заступитися за нього. Вони збирались йти до начальства, хотіли виступити на зборах. Але батько просив їх не робити цього, щоб не зашкодити молоді, та щоб йому не додали ще одне звинувачення – підбурення молоді.

Це були дуже важкі часи в житті нашої сім'ї. Уночі ми прислухалися, чи не зупиниться «чорний вагон» біля нашого будинку. Батька так і не було заарештовано. Першого липня його звільнили з роботи в Консерваторії за виявлену класову ворожу вихватку. У часи безробіття розпорядок дня для батька мало чим змінився. Лише замість того, щоб зранку йти до Консерваторії, він після сніданку сідав за письмовий стіл і починав працювати. Після обіду трохи відпочивав і знову брався за роботу до двадцятої години, а то й пізніше. Лише в роботі він знаходив забуття від негараздів.

Через деякий час його викликали до ЦК Компартії України й секретар запитав, як він живе, як себе почуває, де працює, чи не потребує чогось. Батько відповів, що його дивує таке запитання, тому що він уже кілька місяців не працює й відомо як почувається людина в такій ситуації. Йому сказали, що це якесь непорозуміння, що зараз же подзвонять у Консерваторію і він буде поновлений на роботі. Батько твердо зауважив, що в Консерваторію він не повернеться. Він вважав це не педагогічним і не естетичним. Тоді йому запропонували роботу в Інституті Фольклору АН УРСР. Так з березня 1938 року батько працював у системі Академії Наук УРСР.

Треба сказати, що поряд із постійною основною роботою в музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, у Консерваторії, Інституті фольклору Академії Наук УРСР, у Філармонії, на радіо, батько завжди мав ряд громадських обов'язків. Неодноразово його обирали до Міської Ради.

Особливу увагу, наскільки я можу судити, він приділяв просвітительській діяльності: читав лекції перед спеціалістами й звичайними людьми – робітниками, службовцями, трудящою

АЛЛА ГРІНЧЕНКО. СПОГАДИ ПРО БАТЬКА МИКОЛУ ОЛЕКСІЙОВИЧА ГРІНЧЕНКА

молоддю. І, як усе, робив це дуже сумлінно, із вигадкою. Мені щастило бувати присутньою на таких його лекціях. Вони проходили дуже цікаво при переповнених аудиторіях. Батько вмів знайти довірливий тон. Він не читав – він розмовляв, наче звертався до серця кожної людини. Це завжди викликало відповідну реакцію.

Кілька штрихів з останніх років життя Миколи Олексійовича. Коли розпочалась війна, наша сім'я зібралась у дворі Академії Наук для евакуації. Причому батько дозволив узяти з собою два невеличких чемодани, у одному із них була друкарська машинка, найнеобхідніші книжки, а в другому – білизна на трьох. Ото й усе.

Не описуватиму подробиць важкого, небезпечного шляху. Пароплавом і поїздом ми дістались до головного евакопункту в Сталінграді. А звідти вирушили до Куйбишева, де мала знаходитись Українська Академія Наук. Але на той час там уже розмістилися московські заклади. Сказали, що наша Академія, можливо, у Казані, але й там її не було. Так ми й рухалися вгору та вниз по Волзі, доки не опинились у Вольську Саратовської області. Там батькові запропонували роботу на кафедрі літератури в Педінституті, на що він погодився. Саме цього року була ювілейна дата М. Лисенка і, звичайно, батько не міг бути осторонь цієї події. Він написав велику статтю в газету «Правда», яка надрукувала цей матеріал. Тепер уже Академія знайшла батька, завдяки цьому виступу в «Правді» ми одержали офіційний виклик і поїхали до Уфи.

Туди батько приїхав зовсім хворим. Але роботу він не припиняв.

Майже вся творча інтелігенція України перебувала в той час в Уфі. Виникла необхідність зберегти кадри. О. О. Богомолець запропонував моєму батькові продумати модель нового науково-дослідного інституту, із широким творчим діапазоном. Микола Олексійович склав доповідну записку, у якій було сформовано рекомендації щодо створення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії. Доповідав батько у президії так пристрасно, палко, з піднесенням, що О. О. Богомолець після засідання вигукнув: «У такому кволому тілі – така сильна енергія, стільки емоційності». Проект був затверджений, і мій батько був призначений директором новоствореного закладу.

В останні дні свого життя батько був прику-

тий до ліжка, але роботу не полишав. Свої роздуми, нотатки він диктував мені, щоб якомога більше встигнути зробити.

27 листопада 1942 року батько помер. Ми жили в готелі «Башкирія», у фойє якого було дозволено поставити труну з тілом батька. Прийшло попрощатися з ним дуже багато людей. Ми з мамою у великому горі не бачили, що діється навколо. І тут раптом зазвучали слова й мелодія такого рідного, особливо хвилюючого тут, у Башкирії, Шевченкового «Заповіту»: «Як умру, то поховайте...» і пізніше – «Реве та стогне...» Це хор під керівництвом О. З. Мінківського виконав знаменитий твір у пам'ять про Миколу Олексійовича Грінченка.

Згодом, у 1953 році труну з прахом батька ми, з дозволу Уряду, перевезли на Україну й поховали на Байковому кладовищі.

У березні 1946 року першим ешелонам зі співробітниками Академії Наук ми з мамою повернулись до Києва. Наша квартира була вже в цей час під охороною держави. Та, на жаль, як розповіли сусіди, люди, не чисті на руку й на сумління, протоптали стежку до батькової бібліотеки. Крадькома вони вивозили книги й інші цінні матеріали з унікальної бібліотеки. Батько збирав її усе своє життя. Бібліотека була досить широкого профілю. У ній були всі енциклопедії, що вийшли на той час: Блокгауза, Гратана, літературна, технічна, медична, Большая советская... Там були окремі видання по театру, живопису, літературні твори й інше. Також були окремі видання 15–16 століття, що могли б збагатити найбільші державні книгосховища. Дуже багато сил і, звичайно, коштів віддавав батько на придбання рукописів, листів й інших матеріалів видатних діячів культури. Особливо багато було рукописів і листів М. В. Лисенка. У нього були зібрані унікальні матеріали. Крім того, у батька була унікальна картотека. У бібліографічних картках батько писав не лише назву, автора, де, коли й ким видана робота, але й анотації. Іноді анотації виявлялися досить об'ємні, тоді кілька карток кріпились до основної. Але, на жаль, і вони не збереглися. А могли б зберегтись. Під час німецької окупації ключі від квартири були в Остапа Миколайовича Лисенка, а пізніше, коли наші війська звільнили Київ, уся квартира була заброньована за мамою, опечатана й за нею наглядав директор музею, що знаходився в Лаврі. Сусіди розповідали, що і під час окупації, і після

ПОСТАТІ

звільнення Києва на саночках вивозили книги, інші матеріали, а також речі. Крім того, зникли підготовлені до друку монографії «Музичний словник», «Музика народів СРСР», «Історія музики», не пам'ятаю що ще. Видавництво просило зберегти їх у себе у зв'язку з евакуацією редакції. Усе цінне з бібліотеки та творчого архіву батька, що залишилося, ми передали інституту з надією, що наступні покоління дослідників продовжуватимуть його роботу, матеріали будуть опубліковані й це допоможе подальшому розвитку рідної культури. Та не все так сталося, як бажалося.

Я дуже вдячна Інституту мистецтвознавства, Спілці композиторів і Консерваторії за пам'ять про мого батька і вшанування з нагоди 100-річчя від дня народження. Але мене дуже засмутило, що так і не видані праці конференції. Мені доводилось бути на багатьох конференціях, але я не пам'ятаю випадку, коли б не друкувались праці конференції. Якщо не встигали, то друкували тези доповідей, а пізніше надсилали праці. Ще більше мене засмутило,

що жодного пункту із прийнятої резолюції не було виконано. Правда, на наступний рік мене запросили до Львівської Консерваторії на так звані «Грінченківські читання». Оце й усе.

Сьогодні я вам дуже вдячна за вшанування мого батька.

Спасибі за увагу.

Нар. Ком. Освіти
23/X-1928
№5105

Шановний Микола Олексійович!

Згідно Вашого бажання віддати більше сил і часу роботі в галузі музики НКО звільнив Вас від обов'язків ректора Київського Музично-Драматичного Інституту. Але зважаючи на те, що участь Ваша, як людини, що перевила велику організаційну роботу для зміцнення Інституту є конче потрібна для Вуза, НКО прохає Вас залишитися на керівничій роботі на посаді Проректора навчальної частини.

Заст. Наркома Освіти: Приходько

Заст. Укрпрофосвіти: Нефороний

Редакция журнала публикует воспоминания дочери выдающегося украинского искусствоведа Николая Алексеевича Гринченко и текст письма, в котором были поданы официальные аргументы его снятия с должности ректора Киевского музыкально-драматического института.

Ключевые слова: *исследователь, искусствовед, Киевский музыкально-драматический институт, воспоминания.*

СІМ ЕТАПІВ ЖИТТЯ ВОЛОДИМИРА ДЕНИСЕНКА

Олександр Безручко

УДК 7.036 (477): 791.44.071.1 Б.40

Стаття присвячена дослідженню педагогічної діяльності видатного українського кінорежисера Володимира Терентійовича Денисенка (1930–1984 рр.). На основі всебічного аналізу широкої джерельної бази й завдяки залученню до наукового обігу раніше невідомих архівних джерел, реконструйовано процес становлення В. Т. Денисенка як педагога й митця, визначено фактори, що вплинули на формування його педагогічних поглядів, зйомки фільму «Совість» як педагогічний експеримент.

Ключові слова: Володимир Денисенко, Олександр Довженко, Віктор Довбищенко, «Совість», становлення кіноосвіти в Україні, Київський державний театральний інститут, кіностудія, режисер кіно.

The article investigates the pedagogical activity of the famous Ukrainian film director Volodymyr Denysenko (1930–1984). The process of this personality's formation as a pedagogue and an artist is reconstructed with a deep analysis of a wide variety of the sources and involvement of the previously unknown archival materials into the academic discourse. The researcher has defined the factors that had influenced the formation of the pedagogical views, filming "The Conscience" as a pedagogical experiment.

Key words: V. Denysenko, O. Dovzhenko, V. Dovbyshenko, "The Conscience", Kyiv State Institute of Theatrical Art, film factory, film director.

Відомий польський критик Януш Газда – активний пропагандист та інтерпретатор українського поетичного кіно – назвав фільм Володимира Денисенка «Совість» дивним, враховуючи несхожість цього твору не тільки на більшість тогочасних фільмів воєнної тематики, але й на всю творчість режисера.

Тема вибору та пов'язана з неї проблема совісті завжди були актуальними для цього майстра – протягом трагічних лихоліть війни, з розповідей першого вчителя В. С. Довбищенка, під час несправедливого арешту, упродовж перебування в сталінських таборах, з розповідей другого вчителя – після звільнення та реабілітації під час, так званого, «індивідуального навчання» у О. Довженка, і тоді, як проводив власну кінематографічну, а згодом – і педагогічну діяльність.

Для того, аби зрозуміти, наскільки важлива ця тема у формуванні Володимира Денисенка як людини і митця, проаналізуємо найхарактерніші, поворотні моменти в його біографії.

Першим випробуванням «вихідця з роду Богдана Хмельницького»¹ (як зазначено в сімейних переказах) В. Денисенка була Велика Вітчизняна війна. Коли вона почалася, батькам не вдалося евакуюватися, і тому родина мешкала на тимчасово окупованій території, у селі Медвин Богуславського району Київської області. Ці трагічні роки зумовили основні засади творчості цього митця.

«Мені не доводилось воювати. Я був тоді хлопчиком, але все пам'ятаю. В сорок першому, коли відступали наші солдати, під вікнами будинку точився бій. Мені дуже кортіло виглянути, але мама прикрикнула, щоб ми з сестричкою лягли на підлогу. Та я все-таки пішов до вікна і побачив, як упав наш командир, а з бочки, пробитою кулею, потекла вода... Потім прийшли німці. Шибениці, пожежі. Розстріли...»² – згадував В. Денисенко. – «У сорок третьому наші вернулися... Мені минуло тринадцять. Разом із жінками і підлітками носив міни і

ПОСТАТІ

снаряди на передову. Бездоріжжя, чорнозем, як куліш, – грузнеш вище колін. Іноді доводилось ступати по трупах у буквальному розумінні... Потім, коли знаменита битва під Корсунем закінчилась і треба було готуватися до посівної, ми прибирали убитих з полів. Тисячі тіл»³.

До звільнення села Червоною армією В. Денисенко не мав можливості навчатися, а тому лише восени 1944 року пішов до п'ятого класу Медвинської середньої школи. Сила духу й жага до знань у нього були такі, що протягом 1944–1945 навчального року він закінчив одразу три класи – п'ятий, шостий і сьомий, а восени 1945 року – екстерном восьмий клас і тоді ж вступив до дев'ятого класу Виноградської середньої школи Лиснянського району Київської області. Після переїзду родини Денисенків до столиці, Володимир закінчив десятий клас у київській чоловічій середній школі № 49⁴. Його батьки – Терентій Якович та Олександра Костянтинівна – згадували, що «починаючи з дитячого віку, він безустанку працював, віддаючи усі свої сили на отримання глибоких знань в галузі науки та мистецтва. З 6-го класу середньої школи систематично писав щоденники, робив нотатки про прочитане, писав прозу та вірші»⁵.

Згодом, Денисенкова жага до знань припала до душі О. Довженку, який вважав, що «кінематограф не терпить профанів, напівінтелігентів і дилетантів»⁶.

Восени 1947 року В. Денисенко вступив до Київського державного театрального інституту (КДТІ) на акторський факультет. Віктор Семенович Довбищенко, який у тому ж 1947 році перейшов із Ворошиловградського (нині Луганського) Драматичного театру до Київського Театру Юного глядача й створив у театральному інституті спільну режисерсько-акторську майстерню⁷, розгледів у трохи сором'язливому юнакові великий творчий потенціал, а тому перевів до режисерської групи. Так розпочався другий етап у житті В. Денисенка, який «прагнув стати режисером, прикладаючи усі сили до навчання, роботи»⁸.

Перші згадки про нового учня в щоденнику В. С. Довбищенка датовано 16 грудня 1947 року: «Вечір – режисура, Денисенко – Гоголь «Ревізор»⁹, тобто Денисенко працював над гоголівським «Ревізором», потім були «Мертві душі» (за М. Гоголем), «Майстри часу»

(за І. Кочергою), «Казка» (за Светловим), «Діти сонця» (за О. Горьким) та ще багато різнопланових навчальних робіт.

Потрібно відзначити, що В. Денисенко мав власні погляди на мистецтво й не боявся їх відстоювати. Так, у щоденнику В. С. Довбищенка знаходимо запис, що стосується розподілу п'єс для навчальних постановок студентами-режисерами: «Денисенко, між іншим, сказав про персонажів «Загибель ескадри» – «Вони, каже, голі і кричать». Йому п'єса не подобається»¹⁰.

В. Денисенко домігся поставити «Кассандру» Лесі Українки. Цікаве режисерське рішення було гідно оцінене майстром курсу.

Цей урок гнучкості й уміння прислухатися до чужих думок, навіть коли вони належать власним учням, В. Денисенко запам'ятав на все життя. Тим більше, коли навіть Олександр Довженко прислухався до думок власних учнів: «Про що Вас хочу попросити: чи не знайшли б Ви мені і не порадили Катерину?»¹¹. Цю повагу до людської особистості В. Денисенко використовував уже під час власної педагогічної діяльності.

В. Довбищенко вірив у кожного з учнів, допомагав їм розкритися. Із режисерських робіт, над якими Денисенко працював на другому курсі, відмінну оцінку заслужили: режисерська розробка п'єс «Далеке» Афіногенова, «Образа» («Велика доля») Сурова. В. Денисенко отримав найкращі оцінки й з акторської майстерності, працюючи над образами – Мальки («Далеке» Афіногенова), Прокопа («Приїжджайте в Дзвінкове» Корнійчука), Беляєва («Місяць у селі» Тургенєва), Богомолова («Сомів та інші» Горького)¹².

За відмінне навчання Денисенка обрали в раду Наукового студентського товариства, а наприкінці другого курсу – визнали «гідним Сталінської стипендії»¹³.

Олександр Довженко, з подачі Віктора Довбищенка, звернув увагу на Денисенка, який, «вивчивши твори Лесі Українки... розробляв автобіографічний сценарій Лесі Українки, з яким познайомив заслуженого діяча мистецтв тов. Довженка (Москва). Сценарій був схвалений»¹⁴.

О. П. Довженко, який на той час ще не мав власної режисерської майстерні у ВДІКу, «радив викладачам Київського театрально-

ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. СІМ ЕТАПІВ ЖИТТЯ ВОЛОДИМИРА ДЕНИСЕНКА

го інституту відпустити... до Московського Кінорежисерського інституту (мається на увазі ВДІК – прим. О. Б.) як виключно талановитого, надзвичайно обдарованого студента. Достовірні слова режисера О. П. Довженка: «Цей хлопчик по своєму таланту, духовному устрою – один з мільйону»¹⁵.

Усе складалося якнайкраще, та почалася друга післявоєнна хвиля сталінських репресій – 28 червня 1949 року, після складених іспитів, старосту курсу (з 1948 р.) й члена президії Наукового Студентського Товариства (з 1949 р.), найкращого студента вже третього курсу заарештували.

Для всіх викладачів і студентів КДТІ арешт був цілковитою несподіванкою. До слів однієї зі студенток («за той час, що я знала Денисенка, ніяких поганих учинків з його боку я не пам'ятаю»¹⁶) готові були приєднатися інші однокурсники В. Денисенка – Ростислав Андрійович Радченко (у майбутньому – артист симфонічного оркестру Українського радіо), Абрам Матвійович Драк (науковий співробітник Театрального музею м. Києва), який пам'ятав Володимира Терентійовича «як дуже здібного студента»¹⁷; Марк Юхимович Смахов (керівник художньої самодіяльності Київського Вищого радіотехнічного училища), який із Володимиром Терентійовичем «часто спілкувався з питань творчого і навчального характеру. Денисенко був здібним і високорозвиненим студентом, його ранні режисерські роботи характерні тонкістю психологічного аналізу і соціальною, ідейною гостротою – «Міщани» Горького, «Страсті-мордасті» і інші... Ніяких антирадянських і націоналістичних висловлень»¹⁸.

Арешт став несподіванкою й для В. С. Довбищенка, який клопотав перед високими інстанціями за долю свого учня. Проте всі спроби були марними. Побоюючись найгіршого, перші два місяці після арешту учня, вчитель не вів щоденника.

Перший запис Довбищенка з'явився 21 серпня 1949 року – «був Іщенко»¹⁹, мається на увазі театральний режисер та актор, «названий син» Леся Курбаса – Олександр Іщенко. Розуміючи всю складність становища, два колишніх режисери-лаборанти майстерні О. Довженка вирішили, на випадок власних арештів, а з огляду на сумний досвід дванадцятирічної давнини такий перебіг подій був цілком можливий, аби

не зашкодити О. Довженку, становище якого на той час і так було досить хитким, знищити все листування з ним.

Заарештованому В. Денисенку не допомогла навіть чудова характеристика, яку не побоявся дати йому ректор КДТІ, професор С. М. Ткаченко: «Студент 3 курсу режисерського факультету Денисенко В. Т. ... виявив себе як обдарований, культурний, дисциплінований, зростаючий молодий режисер... багато працював над собою, постійно вдосконалюючи свою акторську техніку, швидко опановуючи основи режисури, він всебічне і глибоко знайомиться... з історією літератури, історією театру, живописом, музикою... Значні здібності й інтенсивний творчий ріст студента Денисенко були відзначені Вченою Радою і дирекцією інституту, що висунули його кандидатуру, як кращого відмінника на Сталінську стипендію»²⁰.

Проте це не допомогло – 10 грудня 1949 року В. Денисенко засудили до 5 років ув'язнення у виправно-трудоному таборі ВЯТЛАГ за звинуваченням у антирадянській агітації²¹.

Розпочався третій етап становлення характеру В. Денисенка. Жах сталінських таборів закінчився 11 травня 1953 року після дострокового звільнення В. Денисенка зі зняттям судимості за Указом Президії Верховної Ради від 27 березня 1953 року «Про амністію» (довідка про звільнення 8ААН№ П0025825)²².

В. Довбищенко на той час уже був важко хворим. Навіть щоденник 1953 року мав підзаголовок «Книга болю» – фізичного та душевного. Передчуваючи скору смерть, В. Довбищенко порекомендував учневі поїхати до О. Довженка. Крім того, допоміг В. Денисенкові поновитися в КДТІ восени 1953 року. Це була остання допомога вчителя учневі – 24 вересня 1953 року серце Довбищенка перестало битися.

Відчуваючи непереборну жагу «стати кінорежисером»²³, до квартири О. Довженка на Кутузовському проспекті постукав В. Денисенко, який майже до самої смерті Майстра (остання зустріч відбулася 26 жовтня 1956 року) навчався в нього. Це був четвертий етап становлення В. Денисенка як творчої особистості.

Як вважав ще один «індивідуальний» довженківський учень, Юрій Тимошенко – учитель був надзвичайно харизматичним: «Одна лише його присутність завжди викликала бажання мислити і діяти шляхетно, будила високі почут-

ПОСТАТІ

тя. Він володів гідним подиву, вмінням примусити співрозмовника відійти від сірої буденщини і піднятися до поетичних висот життя. Це справді була людина, яка «не втратила щастя бачити зорі навіть у буденних калюжах на життєвих шляхах»²⁴.

Інколи це мало й негативний аспект – Олександр Довженко починав «підминати» під себе учнів. З такою проблемою зіткнувся В. Денисенко: «Ви захоплюєте мене своїми думками, своїм образним світом. І я вже сам не помічаю, як починаю говорити вашими словами... Я по-епігонському починаю наслідувати вас.

– Тоді ставимо хрест на моїх оповіданнях та сценарних планах. Це нікуди не годиться. Боже вас борони наслідувати будь-кого. Звільніться від цього. Робіть що-небудь інше»²⁵.

Немає жодного свідчення, що в 30-х роках О. Довженко рекомендував студентам КДІКу або режисерам-лаборантам вивчати іноземні мови. А от після війни він завжди наполягав на вивченні англійської мови, тому що «у Вас прибавиться розуму, знання, світ стане конкретнішим і яснішим, і, – що саме найголовніше, – Ви виграєте в своїй кінематографії. Ви не будете провінціальним, – себто Ви зразу ж позбавитеся самого найтяжчого і непростимого гріха в мистецтві»²⁶.

Після війни, зважаючи на погіршення самопочуття, О. Довженко звертав увагу своїх учнів на таку, здавалося б, приземлену тему, як здоров'я майбутнього кінорежисера: «Найперше – талант, безумовно. Але здоров'я тут відіграє не останню роль. Митець думає не тільки розумом, а й серцем. Тож воно, серце, має бути дужим. А потім...»²⁷.

А потім, і на цьому майстер постійно наголошував учням, – потрібно багато працювати, і не лише в інституті, але й поза ним, працювати постійно, кожного дня: «Якщо ви гадаєте, що, провчившись в інституті п'ять років, зможете стати режисером, то помиляєтесь, мій земляче. Багато подорожувати, навчатись, усе життя навчатись; бачити не лише очима, а й серцем, завважте; писати, красиво писати, малювати – це далеко не все, що треба вміти кінорежисерові. Читати душу людини, жити її радіощами і болями... Без трепету людських почуттів фільм мертвий»²⁸. Ці слова стануть основою режисерської роботи В. Денисенка.

За порадою Майстра, В. Денисенко майже рік займався створенням фільмів на папері: писав і робив «розкадровки» з літературних творів учителя.

Тема війни неодноразово розглядалася під час навчання В. Денисенка в О. П. Довженка. На докір Майстра, що учень не бажає робити сценарій не матеріалі війни, тому що не розуміє характеру ратного подвигу у війні, Денисенко, якому було моторошно згадувати ті часи, сказав, що «радянський солдат не хоче бачити зараз бинтів, атак, вибухів. Він хоче бачити себе в мирному житті, в своєму домі, в сім'ї, роботі»²⁹. Відповідь О. Довженка молодий митець запам'ятав на все життя: «Ви не повинні забувати, що Велика вітчизняна війна була справедливою. І про неї ніколи не буде написано багато. Вона завжди буде джерелом натхнення для митців, котрі люблять свій народ»³⁰.

Ця розмова, про яку Денисенко згадував у кожній своїй розповіді про Довженка, вирішила подальшу творчу долю Володимира Терентійовича, і свій найкращий фільм «Совість» (1968), немов реквієм великій людині та Майстру, він присвятив долям простих людей на тій страшній війні.

Однією з найпривабливіших рис педагогічного хисту Довженка була максимальна відкритість великої душі, недарма й свої спогади В. Денисенко назвав «Щедрість», адже «це був один з найважливіших принципів Довженка»³¹.

Багато разів у розмовах з учнями і в Києві, і в Москві О. Довженко говорив про зв'язок літератури з мистецтвом кіно, про те, що «режисер повинен бути автором своїх фільмів, а не інтерпретатором чужих, часом не властивих йому думок... Режисер повинен писати. На курс я приймаю лише тих, хто вмів висловлюватись на папері»³².

Митець закликав своїх учнів не вигадувати сюжетів, адже «так роблять лише діляги від мистецтва: сидять і розраховують, наче на рахівниці, драму. Ага, цей буде у мене позитивний, а цей негативний»³³. О. Довженко виступав проти «залізного сценарію», в якому немає мистецтва³⁴. А для цього, як згадував В. Денисенко, потрібно відштовхуватися «від образів, від характерів. Сюжети брати з живої дійсності, але для цього треба дивитися на життя чистими, добрими очима»³⁵. Проте учень помітив, що у вчителя «було своє поняття про

ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. СІМ ЕТАПІВ ЖИТТЯ ВОЛОДИМИРА ДЕНИСЕНКА

сюжет і я не прихильник думки, що Довженко не міг робити сюжет, він міг робити, тільки не той, який ми розуміємо. Ми розуміємо слово інтрига і підмінємо слова інтрига і зацікавленість поняттям сюжет»³⁶.

Це те, що наприкінці 50-х – на початку 60-х років буде називатися дедраматизацією та викличе шалений опір у офіційних теоретиків. Ідеологам соцреалізму імпонував «залізний сценарій», тому що в ньому відразу розставлялися усі акценти, робилися всі необхідні висновки. Довженко у двадцятих роках («Звенигора», «Арсенал») будував свій сценарій за вільним поетичним асоціативним принципом. Йому Майстер був внутрішньо вірний. Хоча вже «Мічурін» був побудований за принципами, що відповідали естетиці соцреалізму. Його бачення соцреалізму було близьке до неореалістичного. Цікавий у цьому плані дипломний сценарій Денисенка.

Фактично, ми б не мали змоги проаналізувати дипломні роботи учнів О. Довженка, адже в режисерській лабораторії навчальний процес зупинився напередодні останнього, вирішального етапу дипломних робіт, а у вдківській режисерській майстерні Довженка студенти готували свої дипломні роботи після смерті Майстра. Але, завдяки спогадам Денисенка, можна заповнити цю прогалину: «Звертаюся до Олександра Петровича за порадою: що мені зняти для дипломної роботи... Він бере олівець і записує для мене план сценарію: 1. Дія на Десні. 2. Чари природи. 3. День. Вечір. Ніч. Ріка. 4. Село. Вулиця (вечірня). 5. Дорога. 6. Човен. Пароплав на Десні. Пливають береги. День. Вечір. Збирання сіна. 7. Рибалки на човнах-душогубках. 8. Волок. Процес риболовлі. 9. Обов'язково пором. 10. Купання дівчат. 11. Купання коней. 12. На березі двоє парубків тримають під руку дівчину. Вона заскабила ногу, миє у воді. Хлопці підтримують її за руки, їй лоскотно. Вона сміється. 13. Дівчата бредуть через річку, тримаючи над головами сорочки і граблі. Голосно співають. Призахідне сонце. 14. Хлопець упіймав велику рибу. (Показати, як вона його водить – довга сцена). 15. Млин. 16. Він або вона, чи обоє ідуть піщаним висипом по берегу Десни. 17. Хлопець. 18. Дівчина. Кидає село, шукає хлопця»³⁷.

Не виключено, що цей план мав своє продовження в параджановському епізоді

«Української рапсодії», адже відомо, що після смерті І. Савченка, дипломними роботами студентів його майстерні опікувався О. Довженко.

Як і в тридцяті роки, О. Довженко вважав, що навчання кінорежисера нерозривно пов'язане з вивченням суміжних галузей мистецтва – живопису, архітектури. Як згадував В. Денисенко, імпровізовані уроки О. Довженка із суміжних галузей мистецтва відбувалися під час прогулянок містом.

Підсумовуючи цей етап становлення, зазначимо, що О. Довженко, який у зв'язку з опалою не міг навчати творчу молодь у ВДІКу, приділяв багато уваги, так званім, «індивідуальним» учням, одним з яких був В. Денисенко. Теоретична частина такого навчання складалася з бесід-лекцій митця, написання учнями літературних сценаріїв, режисерських експлікацій, кадрювання майбутніх фільмів. «Індивідуальні» учні здобували знання з листування, під час прогулянок містом, на квартирі Довженка, а в разі необхідності, навіть жили в майстра, як це було з В. Денисенком. Практичною частиною такого навчання О. Довженко вважав асистентську роботу на знімальному майданчику під час роботи над фільмами. Зокрема, В. Денисенко, якби не передчасна смерть Майстра, отримав би чудову школу на «Поємі про море».

Паралельно з довженківською, В. Денисенко навчався в режисерській майстерні М. М. Крушельницького в КДТІ: «за час перебування в інституті з вересня 1953 року по 10 вересня 1955 року... учився тільки на відмінно... показав себе здатним студентом в оволодінні спеціальністю – майстерністю актора і режисури. Виконані ним ролі у дипломних спектаклях: Хлебніков – «Персональна справа» А. Штейну, Вишневецький – «Дохідне місце» О. Островського – були високо оцінені Державною Екзаменаційною комісією»³⁸.

Після закінчення навчання настав п'ятий етап у житті В. Денисенка – власна режисерська практика на Київській кіностудії. Його фільми – «Роман і Франческа» (1960), «Мовчать тільки статуї» (1962), «Сон» (1964), «На київському напрямі» (1967), «Важкий колос» (1969), «Провість про жінку» (1973), «Жниці» (1978), «Високий перевал» (1982) складають золотий фонд українського кінематографа.

Після десятирічного творчого зростання як

ПОСТАТІ

кінорежисера, настав шостий – один із найскладніших етапів формування особистості Денисенка – його власна педагогічна діяльність. У 1965 році він створив на кінофакультеті КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого майстерню з вісімнадцяти хлопців і дівчат з України, Росії та Грузії.

Ця спільна режисерсько-акторська майстерня була зримим продовженням педагогічного експерименту В. Довбищенка, який у тому ж інституті в 1947 році створив таку ж майстерню, тільки з театрального мистецтва.

Часом лагідний, а часом, суворий уже сивіючий сорокарічний наставник – митець у повному розквіті сил, який уже мав після десятирічної творчої роботи п'ять власних фільмів – таким запам'ятали свого вчителя вісімнадцять хлопців та дівчат, шестеро з яких мали стати кінорежисерами, а дванадцять – акторами кіно.

Більшість із них самі рвалися до кінематографу, проте були й такі, як Ніна Реус, яка «вступила до вузу завдяки В. Т. Денисенку. Він буквально за руку привів мене в кіно»³⁹.

Учні вважали, що їм дуже пощастило з учителем, тому що «він був чуйний, неповторний учитель. І курс наш складався з яскравих особистостей. На наші спектаклі ходили з інших факультетів і навіть прибиральниці»⁴⁰.

Запам'ятався невгамовний характер В. Денисенка, адже бачили його всюди – на кіностудії, засіданнях спілки кінематографістів і, звичайно ж, в аудиторіях кінофакультету. Він «вражав своєю ерудицією, любов'ю до рідного слова, до історії народу, постійно...заряджав нас на роботу»⁴¹.

Варто відзначити, що педагогічний склад кінофакультету був надзвичайно сильним – режисуру художнього фільму й акторську майстерність викладав Віктор Іларіонович Івченко, режисуру науково-популярного фільму – колишній учень режисерської лабораторії О. П. Довженка Григорій Тимофійович Крикун, операторську майстерність – Юрій Герасимович Ілленко та інші талановиті педагоги.

Студентам дуже пощастило, адже «їхнім капіталом була жива, динамічна атмосфера інститутських аудиторій, де бесіди з Дмитром Павличком чи Сергієм Параджановим, Олександром Білашем чи Іваном Миколайчуком або іншими, часто й приїжджими знаменитостями виникли спонтанно, де гість й аудиторія де-

монстрували високий інтелект і тонкий гумор. І бурхливим джерелом енергії в цьому привабливому світі був Володимир Терентійович – завзятий полеміст з репутацією інакомислячого і практикою перебування в гулагівських таборах»⁴².

Можливо, саме ця невгамовність В. Денисенка, тяга до кінематографічних і педагогічних експериментів, яку він успадкував від своїх видатних вчителів, привела керівника курсу та вісімнадцять його учнів, що закінчили третій курс, у село Копилів Макарівського району.

Що ж закинуло майже за сотню кілометрів від інституту цілу майстерню? Це був сьомий етап, цікавий та сміливий, навіть за сучасними мірками, педагогічний експеримент В. Денисенка не лише в кіновиробництві, але й у кінопедагогіці, який гаряче підтримали всі його учні – зйомки фільму «Совість».

Денисенко вирішив на технічній базі КДІТМ за вкрай обмежені кошти зняти спільно зі студентами повнометражний фільм. У цьому експерименті можна знайти коріння довженківського педагогічного методу повного занурення студентів у реальне кіновиробництво, і засади педагогічного методу В. Довбищенка про спільне навчання режисерів та акторів, які, працюючи пліч-о-пліч, краще розуміли професії одне одного, що дуже допомагало в подальшому творчому житті.

До майбутньої самостійної роботи студентитретьокурсники поставилися дуже серйозно, адже самостійна робота завжди стимулює, тим більше, коли замість теорії вони мали на повні груди вдихнути такого солодкого повітря реального кіновиробництва.

Участь у повному циклі – від символічного розбивання «тарілки» у перший знімальний день до остаточного монтажу на двох плівках, була надзвичайно цікавою й корисною для студентів. Такого навчання не було в інших майстернях. А ніщо так не приваблює молодь, як новизна, експеримент, творчий пошук. Ніхто зі студентів не зміг залишитися осторонь – поїхала навіть вагітна Т. Турик.

Проте головним, все ж, було не зйомки фільму. Якщо зважати на те, що «творчість – це передусім сам митець», що ж хотіли залишити після себе, прищепити молодим митцям цією роботою режисер і керівник курсу Володимир Денисенко та автор сценарію Василь Земляк –

ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. СІМ ЕТАПІВ ЖИТТЯ ВОЛОДИМИРА ДЕНИСЕНКА

тогочасний головний редактор кіностудії ім. О. П. Довженка?

Назва фільму – «Совість» – була обрана не випадково. Творчий експеримент В. Денисенка припав на початок «закручування» гайок після хрущовської відлиги. Київська режисерська лабораторія О. Довженка працювала в найскладніший час довоєнної хвилі сталінського терору, післявоєнна хвиля сталінських репресій передчасно звела в могилу В. Довбищенка, третя хвиля, хай і не така кривава, та, все ж, не менш руйнівна для українського мистецтва, уже народжувалась, готуючись змести, знищити, якщо не фізично, то, принаймні, морально паростки поетичного кіно, започаткованого ще Олександром Довженком.

Ще свіжий у пам'яті української інтелігенції був інцидент у кінотеатрі «Україна» під час прем'єри «Тіней забутих предків», коли молоді патріоти протестували проти реставрації сталінізму в Україні, уже потрапив на «полицю» режисерський дебют Юрія Іллєнка «Криниця для спраглих», яку В. Денисенко рекомендував своїм учням подивитись, на активах уже почалися «розноси» молодих митців, один з яких – Ролан Сергієнко, учень останньої, вдіківської майстерні Довженка, потрапив до розряду неблагонадійних.

Як охарактеризувала тогочасну атмосферу студентка-актриса майстерні В. Денисенка, у майбутньому – доцент кафедри філософії Київського інституту фізкультури Т. Турик: «На кінофакультеті найбільш цінувалась політична правильність, а не професійні якості майбутніх творців, тому для багатьох моїх однокурсників найбільша драма полягала в нездатності реалізувати свій творчий потенціал. Ми були непотрібні, кинуті напризволяще. Суспільна атмосфера щоденно травмувала нас, перетворювала на слухняні посередності. Ми боялися всього, що хоч якоюсь мірою виходило за рамки загальноприйнятого. Войовниче насаджувався конформізм, уміння вислужитись... На факультет ще заходив Параджанов, але ми знали: що у нього негарзд, бере участь у якихось підозрілих колективних листах, тому краще триматись від нього далі. Митці, якими ми захоплювались, співались, становились цинічними. Чого ми могли навчитися, приміром, в одного з викладачів, відомого актора, постійно бачивши його п'яним?»⁴³.

Такий стан речей непокоїв В. Денисенка, який намагався виховати справжніх людей, а тому обрав складну, і навіть небезпечну тему. Зважитись на це було неймовірно важко в тих умовах, коли всі перебували під невсипущим оком держави, коли, за словами Юрія Іллєнка, «у тій запеклій боротьбі з талантом, з будь-яким проявом живого, незвичного митці повинні були зраджувати себе, друзів, ідеї, догоджати начальству, писати по два сценарії – один для себе, інший для Держкіно»⁴⁴.

Можливо, тому В. Денисенко вирішив зняти фільм разом із учнями подалі від офіційного нагляду чиновників із кіностудії. Це надавало свободу самореалізації майстрові та його учням, але забиравало можливості матеріального й належного технічного забезпечення.

Проте, це був чи не єдиний наочний шанс майстра показати власним учням – що таке вільний від ідеологічної цензури кінематограф, справжнє мистецтво власної душі. «Совість» була для нього, немов ковток свободи, справді вільний птах його дум і поривань. У часи непопулярності загальнолюдських цінностей стрічка повела мову про найсуттєвіше в людині, утверджувала національну гідність, духовну незнищенність народу»⁴⁵.

Один із головних героїв «Совісті» – Василь повинен здійснити моральний вибір, так само й В. Денисенко хотів допомогти зробити вибір власним студентам – ким їм бути в подальшому житті – ремісниками чи митцями, пристосуваннями чи справжніми людьми.

В. Денисенко розумів, що, завдяки цьому експерименту, він може знову безневинно постраждати, але як педагог не міг не розуміти, що, можливо, це останній шанс, не використати який не могла дозволити власна совість. Подібно Василю, який у найскрутніший для нього період духовного вибору зрозумів, що є речі, вищі за смерть («І хоча події у сценарії розгорталися на початку війни, проблематика була сучасною»⁴⁶), В. Денисенко наважився зробити вирішальний крок до духовної вершини власної людської сутності. «Совість» – своєрідний людський і педагогічний подвиг Денисенка, що для багатьох так і залишився невідомим.

Робота над режисерським сценарієм кінострічки «Совість» як складова частина навчання студентів кінорежисури досить ґрунтовно велася ще в Києві. Як згадував студент май-

ПОСТАТІ

стерні В. Денисенка Анатолій Соколовський, обговорення сценарію відбувалося не лише в інститутських аудиторіях, але й «на квартирі Володимира Терентійовича, що була для нас другим інститутом і домівкою»⁴⁷.

Згадаємо, що цей педагогічний метод Денисенко отримав у спадок від Довженка, двері квартири якого завжди були відчинені для студентів.

Дослідники творчості В. Денисенка звертають увагу на плавну еволюцію творчості від романтизму, характерного раннім фільмам Володимира Терентійовича, до суворого реалізму останніх фільмів. «Совість» у цьому ряду стоїть окремо, немов вершина креативного потенціалу майстра, його відповідь і пам'ятник власним учителям, у першу чергу – О. П. Довженку.

Подібно до свого вчителя, який ніколи не намагався виховувати із власних учнів «правовірних довженят», педагогічному кредо В. Денисенка також була притаманна ця чудова риса. У кожному з учнів В. Денисенко бачив, у першу чергу, особистість, кожного намагався виховати справжньою людиною.

Можливо, саме тому «Совість» була конче необхідною, як для майстра, так і для учнів, яким він намагався прищепити не лаковані офіційною дійсністю, та й дещо заявлені від частого «ремісничого» вживання, поняття совісті в тогочасних фільмах про війну, а під час страшного випробування на людяність, на справжній чоловічі якості.

Не зважаючи на допомогу брата – Василя Земляка, тодішнього першого секретаря Макарівського району партії, палкого прихильника, як і більшість радянських людей, кіно І. С. Вацика, студентам довелося пережити труднощі кочового кінематографічного життя.

Це село обрали тому, що в глиняному кар'єрі, де мали відбуватися найтрагічніші події в картині, під час війни справді відбувалися схожі події з двома юнаками. Для занурення в епоху були важливі й живі свідки.

Денисенко експериментував у всьому: максимальне залучення студентів у кіновиробництво, зйомки без чорнової фонограми, відсутність дублів, застосування плівки високої контрастності тощо.

Як і О. Довженко, В. Денисенко приділяв велику увагу зоровому вирішенню картини, а

зважаючи на те, що, у першу чергу, це була навчальна робота – оператором-постановником фільму був запрошений «завдяки виставці фоторобіт на кінофакультеті»⁴⁸ другокурсник-заочник Олександр Деряжний.

Для реалізації творчого задуму потрібна була висококонтрастна кіноплівка, яку з великими труднощами вдалося дістати у військових льотчиків, об'єктив-п'ятисотку прив'язували до «Конвасу» звичайним паском, а камеру – до велосипеда.

Студентам довелося опановувати кіновиробництво в найтяжчих умовах – через малу кількість плівки, дублів не було, знімали навіть без чорнової фонограми, як німе кіно, під документальну хроніку, та, все ж, це була справжня кінематографічна школа, про яку з теплотою згадують усі учасники того цікавого педагогічного експерименту. Оператор О. Деряжний згадував, що «працювали на ентузіазмі, день і ніч, день і ніч, з вірою в талант режисера»⁴⁹. Саме такому підходу навчав своїх студентів О. Довженко.

Під час зйомок і до того непростий характер майстра ставав жорстким, але молоді митці розуміли, що до цього призводить специфіка кіновиробництва. Учні не ображались, оскільки бачили, з якою батьківською турботою керівник курсу ставився до них – коли закінчувалися продукти, уся студентська «комуна» вранці бачила Денисенка на дорозі з Києва з торбиною продуктів – сиром, ковбасою, хлібом для студентів.

Сценарій детально обговорювали в Києві, проте перед зйомками В. Денисенко подовгу розмовляв із кожним актором, обговорюючи кожну деталь для того, аби ввести у спеціальний стан, без якого не відбувалося граничної правдивості образів на екрані.

Не зважаючи на величезну напругу, адже «тримати емоції» доводилось на довгих планах, студенти мали гарну нагоду спостерігати за чудовою грою своїх товаришів-акторів Анатолія Соколовського, Ніни Реус, Василя Богоста. Навіть студенти-режисери отримали ролі в цьому фільмі.

Як і в довженківській майстерні, студенти все робили самі. За словами Віктора Маляревича, вони збирали по селах старий крам, худобу, опановуючи всі суміжні професії – художника кіно, декоратора, костюмера. І хоча ніхто із

ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. СІМ ЕТАПІВ ЖИТТЯ ВОЛОДИМИРА ДЕНИСЕНКА

професіоналів студії, окрім, хіба що, Василя Земляка, на студентські зйомки не з'являвся, навчальний процес відбувався в повному обсязі, адже, окрім керівника майстерні, у ньому брали участь і деякі викладачі.

У групі панувала атмосфера творчого піднесення, яке завжди створював на своїх зйомках Олександр Довженко.

Як і студенти Київського державного інституту кінематографії (КДІКу) у тридцятих («Влітку виїжджали «на село». Й концерти давали, й колгоспне зерно стерегли. Хто в полі косив, хто писав сценарії, хто встановлював радіо»⁵⁰), студенти кінофакультету КДІТИ наприкінці шістдесятих після зйомок давали шефські концерти жителям навколишніх сіл, за що отримували щирі оплески та харчі.

І хоча це не був у чистому вигляді той експеримент О. Довженка, про який не міг не розповісти студентам своєї майстерні В. Довбищенко, та й, напевно, сам Олександр Петрович, багато спільних рис можна знайти: у першу чергу – це була справжня дружба (яка відрізняється від банального «шефства»), що склалася між селянами та студентами; по-друге, тісний зв'язок із землею, коли учням доводилося працювати на цій землі, про яку вони знімали фільм; по-третє, велика кількість сюжетів і справжніх характерів, які надихали режисерів й акторів не фальшивити, а жити справжнім життям реальних людей.

Адже, як зазначав Володимир Терентійович у статті «Особистість у художньому фільмі. Нотатки режисера»: «Ще в студентській аудиторії Олександр Довженко казав нам: «Не вигадуйте сюжетів, беріть їх у житті. Вигаданий сюжет не правдивий – він боїться вийти за межі реального»⁵¹.

Селяни оцінили цю дружбу належним чином, як і колись на зйомках в Ярьськах у Довженка, у Копилові в Денисенка вони «самовіддано допомагали»⁵². Так, на сцену розстрілу села прийшли півтисячі людей – жінок, дітей, старих людей, які, босі й роздягнені, хвилювалися цілий день, сприймаючи все серйозно.

В. Денисенко завжди поважав і любив народ та привчав до цього власних учнів: «Народ – це єдиний організм із своїм минулим, історією, мовою, духовним космосом. І хоч би що з ним не робили – народ вічний і ти у ньому теж»⁵³.

Та не менш важливим у навчанні студентів В. Денисенко вважав і власний приклад про-

фесійної майстерності – як у режисурі, так і в акторській майстерності.

«Це була для нас справжня школа. Високий клас акторської майстерності показував і сам кінорежисер – він грав шефа гестапо»⁵⁴ – згадували студенти. Акторській школі В. Денисенко завдячував саме В. Довбищенку, який не лише побачив у молодому акторові режисерський хист, але й зміг переконати в цьому всіх, у першу чергу, самого молодого митця. Цей педагогічний метод свого вчителя широко впроваджував і В. Денисенко, активно залучаючи до акторської гри не лише студентів-акторів, але й студентів-режисерів.

Згодом, після успішної здачі державного іспиту, Володимир Терентійович забрав увесь курс на кіностудію, багато хто з колишніх учнів знімався в наступній картині Денисенка «Важкий колос».

Серед учнів В. Денисенка такі режисери українського кіно, як В'ячеслав Криштофович і Тофік Шахвердієв. До речі, Криштофович наслідував свого вчителя не лише на кінематографічній стежці, але й на педагогічній – викладав кінорежисуру на кінофакультеті КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого. Широко розкрився акторський талант Миколи Олійника, Валентина Гришокіна стала справжньою королевою дубляжу. У багатьох доля склалася менш вдало, як вважав Віктор Маляревич, «ніхто посправжньому не засвітився на екрані. Нас вважали малими денисятами, нам чомусь приділяли перебільшену увагу. Можливо, тому, що Володимир Терентійович постійно конфліктував з дирекцією студії, з різними бюрократичними організаціями.... Він не вчив нас пристосованості»⁵⁵.

Правда, головне – правда, від якої гра акторів набувала рис мистецтва. Не зважаючи на восьмий місяць вагітності, тоді студентка-актриса, а нині – доцент кафедри філософії Київського інституту фізкультури, Т. Турик згадувала, як учитель вимуштровував на репетиціях: «Усе казав своє улюблене – награсш, що означало – фальшуєш»⁵⁶.

Саме завдяки цій оголеній правді, «Совість» різко контрастувала з фільмами, в яких панували штучна правда, штучні емоції, штучні герої. «Мистецтво покликане розкривати в народі його кращі риси, допомагати йому побачити, який він великий і прекрасний. Це думка О. П. Довженка.

ПОСТАТІ

Він любив повторювати: «Найвища пристрасть – пристрасть етична!»⁵⁷.

Цьому Володимир Терентійович Денисенко навчав студентів своїми лекціями, розповідями про навчання у двох великих українських режисерів і педагогів Олександра Петровича Довженка та його учня Віктора Семеновича Довбищенка, власним ставленням до життя, своєю «Совістю».

«Поруч із такими фільмами, як «Тіні забутих предків», «Криниця для спраглих», «Камінний хрест», «Совість» утверджувала національну самосвідомість і гідність. Всі ці та деякі інші картини були необхідною ланкою в спадкоємності традицій українського кіно, його глибинних джерел»⁵⁸. І, що не менш важливо, у спадкоємності української кінопедагогіки.

То була характерна ознака епохи, коли безжальна система такі шедеври, як «Совість», намагалася знищити, змивши всі до останнього негативи, не випустивши на великий екран; а, безперечно, талановиту молодь – вісімнадцять юнаків і дівчат спільної режисерсько-акторської майстерні Денисенка, які в повному обсязі показали свій творчий і громадянський потенціал на зйомках унікального фільму «Совість», намагалася забути, затерти, не дати розкритися в повному обсязі юнацьких сподівань, прагнень та мрій.

Для В. Денисенка важливим був кожен з учнів. Як і О. Довженко, він сподівався на щасливе мистецьке майбутнє студентів: «У мене єдине бажання – аби ви були кращими режисерами, ніж ми. Так за законом і повинно бути»⁵⁹. Проте в більшості випадків «хепі-енду», на жаль, не сталося. За словами одного зі студентів: «Наш курс – осередок нещасливих доль. Один випускник служить тепер у похоронному бюро, другий – Олексій Мороз – обдарований режисер, його дебют – кінофільм «РВС» запам'ятався багатьом, але нині працює десь у бойлерній і потурбуватися про нього нікому. Деяких однокурсників взагалі не видно»⁶⁰.

Можливо, тому, відчуваючи власну безпорадність, В. Денисенко тривалий час не викладав на кінофакультеті, і лише наприкінці життя повернувся до педагогічної діяльності.

Олександр Довженко, Віктор Довбищенко, Володимир Денисенко передчасно пішли з життя, так і не встигнувши повністю реалізувати власний мистецький і педагогічний талант. Те,

що не встигли зробити вчителі – продовжують їхні учні. Педагогічний експеримент Денисенка продовжився, хоча й у дещо видозміненому вигляді в роботі сучасних українських режисерів-педагогів.

Започатковану О. Довженком справу, продовжував В. Довбищенко, потім естафету підхопив В. Денисенко, а коли і його не стало – учні допомогли здійснити нереалізоване майстром. Так, завдяки підтримці С. Й. Параджанова і Р. Г. Балааяна, учень і старший син В. Денисенка – Олександр Володимирович, після майже детективної історії з поверненням, відновив утрачену картину Володимира Терентійовича «Совість». І в цьому – вища справедливість і мудрість життя.

¹ Приватний архів Денисенко Г. Т. – Заява Денисенко Т. Я., Денисенко О. К. – 1950 р. – 11 лист. – Арк. 4.

² Денисенко В. Щедрість // Новини кіноекрана. – 1970. – №10. – С. 6.

³ Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 646.

⁴ Центральний держ. архів громадських об'єднань (ЦДАГО) України, Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 39942. – Арк. 71–72.

⁵ Приватний архів Денисенко Г. Т. – Заява Денисенко Т. Я., Денисенко О. К. – 1950 р. – 11 лист. – Арк. 2.

⁶ Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 648.

⁷ Державний архів міста Києва (ДАК), Ф. Р–1193. – Оп. 3. – Спр. 23. – Арк. 5.

⁸ ЦДАГО України, Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 39942. – Арк. 147.

⁹ Приватний архів Пащенко О. А. – Щоденник Довбищенко В. С. – 1947–1948 рр. – Арк. 1.

¹⁰ Там само. – Арк. 36.

¹¹ Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 656.

¹² ЦДАГО України, Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 39942. – Арк. 136.

¹³ Там само. – Арк. 148 зв.

¹⁴ Приватний архів Денисенко Г. Т. – Заява Денисенко Т. Я., Денисенко О. К. Міністру ДБ СРСР Абакумову. – Арк. 3.

¹⁵ Приватний архів Денисенко Г. Т. – Заява Денисенко Т. Я., Денисенко О. К. – 1950 р. – 11 лист. – Арк. 3.

¹⁶ ЦДАГО України, Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 39942. – Арк. 154 зв.

¹⁷ Там само. – Арк. 155.

¹⁸ Там само. – Арк. 157.

¹⁹ Приватний архів Пащенко О. А. – Щоденник Довбищенко В. С. – 1949–1950 рр. – Арк. 19.

²⁰ ЦДАГО України, Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 39942. – Арк. 136.

²¹ Там само. – Арк. 114.

²² Там само. – Арк. 149.

²³ Бойко Н. Спрага // Новини кіноекрана. – 1974. – № 11. – С. 8.

²⁴ Тимошенко Ю. Світло великої душі // Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро. – 1973. – С. 532.

ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. СІМ ЕТАПІВ ЖИТТЯ ВОЛОДИМИРА ДЕНИСЕНКА

- ²⁵ Денисенко В. Щедрість // Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро. – 1973. – С. 657.
- ²⁶ Тимошенко Ю. Світло великої душі // Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро. – 1973. – С. 535.
- ²⁷ Бойко Н. Спрага // Новини кіноекрану. – 1974. – № 11. – С. 8.
- ²⁸ Там само.
- ²⁹ Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 646.
- ³⁰ Денисенко В. Щедрість // Новини кіноекрану. – 1970. – № 10. – С. 6.
- ³¹ Там само.
- ³² Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро. – 1973. – С. 653–654.
- ³³ Денисенко В. Щедрість // Новини кіноекрану. – 1970. – № 10. – С. 7.
- ³⁴ Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро. – 1973. – С. 651.
- ³⁵ Денисенко В. Щедрість // Новини кіноекрану. – № 10 – 1970. – С. 7.
- ³⁶ МТМК України, Р н/доп. 250 Архів «Д», Спогади О. Денисенка на зборах, присвячених пам'яті О. П. Довженка 14 вересня 1959 року. – С. 3.
- ³⁷ Денисенко В. Щедрість // Новини кіноекрану. – 1970. – № 11. – С. 7.
- ³⁸ ЦДАГО України, Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 39942. – Арк. 150.
- ³⁹ Яремчик А. Воскресіння // Новини кіноекрану. – 1990. – № 10. – С. 11.
- ⁴⁰ Там само. – № 11. – С. 2.
- ⁴¹ Там само.
- ⁴² Яремчик А. Воскресіння // Новини кіноекрану. – 1990. – № 10. – С. 10.
- ⁴³ Там само. – С. 11.
- ⁴⁴ Яремчик А. Воскресіння // Новини кіноекрану. – 1990. – № 11. – С. 3.
- ⁴⁵ Там само.
- ⁴⁶ Там само. – С. 2.
- ⁴⁷ Там само.
- ⁴⁸ Яремчик А. Воскресіння // Новини кіноекрану. – 1990. – № 10. – С. 10.
- ⁴⁹ Там само. – С. 11.
- ⁵⁰ Лисовская Е. Предвоенный выпуск / Записала И. Гращенкова // Искусство кино. – 2002. – № 3. – С. 124.
- ⁵¹ Денисенко В. Особистість у художньому фільмі. Нотатки режисера // Культура і життя. – 1982. – 3 січня.
- ⁵² Яремчик А. Воскресіння // Новини кіноекрану. – 1990. – № 10. – С. 11.
- ⁵³ Там само. – № 11. – С. 2.
- ⁵⁴ Там само. – № 10. – С. 11.
- ⁵⁵ Там само.
- ⁵⁶ Там само.
- ⁵⁷ Денисенко В. Особистість у художньому фільмі. Нотатки режисера // Культура і життя. – 1982. – 3 січня.
- ⁵⁸ Яремчик А. Воскресіння // Новини кіноекрану. – 1990. – № 10. – С. 11.
- ⁵⁹ Довженко А. Кино в жизни народа играет огромную роль // Искусство кино. – 1984. – № 9. – С. 96.
- ⁶⁰ Яремчик А. Воскресіння // Новини кіноекрану. – 1990. – № 10. – С. 11.

Статья посвящена исследованию педагогической деятельности выдающегося украинского кинорежиссера Владимира Терентьевича Денисенко (1930–1984 гг.). На основе всестороннего анализа широкого спектра источников, а также благодаря введению в научный обиход прежде неизвестных архивных документов, воссоздан процесс становления В. Т. Денисенко как педагога и творца, определены факторы, повлиявшие на формирование его педагогических взглядов, съемки фильма «Совість» как педагогический эксперимент.

Ключевые слова: Владимир Денисенко, Александр Довженко, Виктор Довбыщенко, «Совість», Киевский государственный театральный институт, киностудия, режиссер кино.

Теорія і методологія

Theory and methodology

ВПЛИВ АКУСТИКО-ЕРГОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВІДКРИТИХ І ЗАКРИТИХ ТРАДИЦІЙНИХ СОПІЛКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ НА ФОРМУВАННЯ ОСНОВНОГО ТОНУ ЗВУКОРЯДУ (на прикладі закарпатських традиційних одноцівкових аерофонів)

Надія Ганудельова

УДК 781.1:788(477.87)

У статті здійснюється аналітичний огляд факторів впливу на формування основного тону сопілкових інструментів. Зокрема, проаналізовано специфіку розрахунку частоти основного тону відкритих флейтових аерофонів, уперше в українському етноінструментознавстві обчислено мензуру закарпатських аерофонів. Стаття відкриває можливості українського етноінструментознавства для глибшого пізнання акустичних властивостей традиційних флейтових аерофонів Закарпаття.

Ключові слова: акустика, сопілка, особливості, етноінструментознавство, флейтові аерофони.

*There is an analytical review of the factors influencing the formation of the basic tone for the pan-pipes. Specifically, analyzed are the methods of the basic tone's frequency calculation for the open flute aerophones; for the first time in the Ukrainian traditional instrumentology a **mensura** of the Transcarpathian aerophones is calculated. The article displays the hidden possibilities of the Ukrainian ethnic instrumentology for the purpose of studying the acoustic qualities of the Transcarpathian flute aerophones.*

Key words: acoustics, whistling, ethnic instruments, flute aerophones.

Звук є спільною матерією мови тварин і людей, він є також найменшою структурною одиницею музики. Звук-знак як смислова одиниця пройшов шлях від неусвідомлюваного (неінтенціонального) у спілкуванні тварин, через усвідомлення в найпростіших вербальних висловлюваннях первісної людини до вже неусвідомлюваних знаків-інтонацій у традиційній пісенності та інструментальному музикуванні.

Знак-інтонація має вплив на людину на емоційному рівні, діє на рівні підсвідомості. Така властивість звуко-смислу вироблена природою протягом тисячоліть існування живої матерії на землі¹. Дослідженням об'єктивних фізичних закономірностей музики в її зв'язку зі сприйманням та виконанням займається дисципліна – музична акустика.

Як розділ теорії музики музична акустика за-

НАДІЯ ГАНУДЕЛЬОВА. ВПЛИВ АКУСТИКО-ЕРГОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ

родилася ще у вченнях стародавніх філософів і музикантів. Так, наприклад, експериментальні дослідження Арістотеля, Евкліда, Вітрувія та А. Квінтіліана виявили коливання струни та повітряного слюпа і математично обґрунтували основні властивості коливання пружних тіл, закономірності поширення звуку тощо. Розвиток музичної акустики пов'язаний з іменами Піфагора, Арістотеля, Боеція, Ібн-Сіні, Рамоса де Парохи, Дж. Царліно, М. Мерсенна, А. Веркмейстера, Ж. Совера, Ж. Ф. Рамо, Л. Ейлера, Е. Хладні, Г. Ома та інших вчених і музикантів.

Основою музичної й фізіологічної акустики вважається праця німецького вченого фізика Г. Гельмгольца «Вчення про слухове сприйняття як фізіологічну основу теорії музики», в якій дано першу закінчену концепцію фізіології звуковисотного слуху, так звану, «резонансну теорію слуху».

Значний внесок у формування психофізіології й акустики слуху здійснили К. Штумпф та В. Келер. З їх дослідженнями в музичну акустику ввійшло вчення про механізм відображення (відчуття і сприйняття) різних об'єктивних сторін звукових коливань. Важливий етап у розвитку музичної акустики становлять дослідження радянського музикознавця й вченого-акустика М. Ґарбузова, який розробив зонну концепцію музичного слуху.

До сфери досліджень музичної акустики в ХХ ст. залучається характеристика різних музичних інструментів, а також запроваджуються методи аналізу музичних звуків за допомогою електроакустичних експериментальних вимірювань². Таким чином, можна констатувати, що музичні інструменти з давніх віків розглядалися як явища матеріальної культури та були предметом дослідження такої науки, як акустика.

Сучасний етап еволюції етномузикології вимагає якнайглибшого проникнення в сутність явищ і феноменів традиційної інструментальної культури для рельєфного окреслення її значень у навколишньому середовищі, при цьому слід залучати апарат суміжних наук – матеріалознавства, акустики, сучасних комп'ютерних технологій³.

Питання, пов'язані з дослідженнями в галузі музичної акустики розглядають у своїх працях такі вчені: М. Ґарбузов, П. Зімін, В. Порвенков, Л. Кузнецов, Є. Скучик, І. Алдошина, Р. Пріттс та інші.

Серед вітчизняних праць, присвячених акустичним особливостям традиційних аерофонів, єдиним джерелом залишається дисертація Б. Яремка «Роль виконавства у формуванні музичної традиції (на матеріалі української сопілкової музики Прикарпаття)» та низка статей цього автора.

Зазначена проблематика настільки багатомірна, що її актуальність із часом зростає. Наше дослідження спрямоване на опис коливальних процесів у флейтових аерофонах, виявлення факторів, що впливають на формування основного тону сопілкових інструментів, який можна вважати одним із формотворних особливостей локально-стильових музичних комплексів і ширше – складовою етнічного звукоідеалу.

Питання звукового ідеалу розкривається у працях Ф. Бозе, І. Мацієвського⁴, О. Ельшека⁵, М. Хая⁶, С. Утегалієвої⁷, А. Скоробагатчанко⁸ та інші. У цьому аспекті важливо відзначити спостереження М. Хая над звукоідеалом українців, до однієї зі сфер виникнення якого дослідник відносить музику пастівницької традиції⁹. Подібна ідея висувається й В. Кіселице в рамках усієї системи пастівницької музичної культури карпатських народів: «В народній естетиці флейтові інструменти знаходять глибокий відгук. Вважається, що звук флейти має магічні властивості: він може заспокоїти душу покійника, охороняти від злих духів тощо. Ці уявлення суттєво вплинули на формування етнічного звукового ідеалу, на становлення “звукового образу національного стилю”»¹⁰. Питання впливу аерофонів на формування локально-музичних стилів Закарпаття вперше піднімається у статті В. Шостака¹¹.

У закарпатській традиційній музиці побутують різноманітні інструменти групи аерофонів, які становлять собою багатий матеріал як із конструктивної, так і з акустичної та художньо-стильової точки зору. Досліджуючи народні аерофони, можна простежити етапи їх еволюції на всіх часово-просторових та структурних рівнях.

Особливістю закарпатського музичного інструментарію є те, що кожна локально-етнографічна група (закарпатські гуцули, закарпатські долиняни, закарпатські бойки та закарпатські лемки) зберегла свої характерні музичні знаряддя, відмінності між якими очевидні навіть у межах одного підвиду аерофонів. Зокрема, на

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

рівні морфології одноцівкових шестиотвірних закритих народних флейт спостерігається така закономірність: довжини цівок інструментів у низинних та передгірських районах коливаються в межах 500 мм. – 600 мм., а в гірських місцевостях – 350 мм. – 400 мм. Відкриті одноцівкові флейти також різняться між собою видом обробки верхнього кінця цівки – навкоси або конусоподібно.

Акустична основа архаїчного музичного інструментарію Закарпаття (відкриті та закриті флейти без грифних отворів) – телінка (Н.-S. 421.111.11), скосівка (Н.-S. 421.111.11), тілінка (Н.-S.421.111.21); відкриті флейти із грифними отворами – флюяра та фрілька (Н.-S.421.111.12); мундштучні інструменти – трембіта (Н.-S. 423.121.12), ріг (Н.-S.423.121.12), базується на застосуванні обертонового звукоряду. Вихідним пунктом утворення якого є основний тон інструмента, який є опорою певної звукорядної системи.

Формування основного тону сопілкового інструмента (відкритого та закритого) є передостаннім етапом у загальному процесі його виготовлення, тобто, після обробки цівки і її вхідного отвору (вставлення денця або іншого пристосування), майстер видобуває основний тон цівки та натуральний звукоряд перемінним відкриттям та закриттям вхідного отвору цівки вказівним пальцем правої руки. У цей момент відбувається порівняння звуковисотності інструмента із власним слуховим досвідом майстра-виконавця, який ним генетично успадкований і здобутий, а також із музично-естетичними уявленнями. При потребі здійснювалося коригування основного тону аерофона шляхом скорочення довжини цівки.

Таким чином, створюється складна система об'єктивних та суб'єктивних чинників при виготовленні традиційних сопілкових. Проблему, пов'язану з тісним взаємозв'язком акустико-звукових критеріїв та виробничої технології традиційних флейтових об'єктивно, на наш погляд, розглядає О. Ельшек, вважаючи, що їх реалізація здійснюється відповідно *звукового ідеалу* (курсив наш –Н.Г.), якому дані інструменти належать¹².

Викладене О. Ельшеком положення побіжно підтверджується проведенням низки експериментів в умовах польових досліджень на Закарпатті. Нами було запропоновано виконав-

цю на бойківській пищалці заграги на гуцульській денцівці. Як наслідок – виконавець говорить: «інструмент не звучить», «не так звучить», «я на ньому не можу грати» та ін. Аналогічні спроби здійснювалися і в межах локально-територіальних груп українців Закарпаття – боржавських та марамороських долинян, результат експерименту був однаковий. На базі цього можна стверджувати, що виготовлення народних флейтових Закарпаття й музикування на них відбувається з дотриманням місцевих традицій.

Українці рідко зустрічаються випадки, коли майстер кардинально відходить від традиції виготовлення інструмента і створює, таким чином, новий для свого середовища інструмент. Яскравим прикладом є майстер-сопілкар із села Люта Велико-Березнянського району Закарпатської області Петро Данило, який виготовив півтораденцівку, що на бойківсько-лемківському кордоні не побутувала.

На формування нових акустичних і конструктивних ідеалів музичних інструментів впливає розширення діапазону творчих виявлень людини. Наприклад, поява грифних отворів та свисткового пристрою змінила природу звукоутворення на флейтах, відповідно, виникла суттєва різниця в тембрі, характері інтонування, у тривалості звучання та інше. Тенденція до ансамблевого музикування в художній самодіяльності спричиняла руйнування звуковисотності звукорядів традиційних аерофонів (а також, частково, хордофонів), які підлаштовувалися до академічних інструментів із рівномірно-темперованим строем. Це мотивувало майстрів пристосовувати конструкцію традиційних аерофонів відповідно до специфіки ансамблевого музикування. Так, наприклад, гуцульський майстер-сопілкар І. Данишак (м. Рахів Закарпатської області) виготовив флюяру з насадками для перестроювання інструмента¹³.

Мігрування інструментарію, а також прагнення грати на інструменті зі зручним та технічно легким звуковидобуванням, завдяки свистковому пристосуванню, сприяло адаптації спорідненої до бойківської скосівки, румунської тілінки в окремих селах закарпатської Бойківщини (села Верхній Студений та Ізки Міжгірського району Закарпатської області), тим самим збережені традиційні функції скосівки як сольного інструмента пастівницької традиції. Питання таких

багатоаспектних зв'язків детально проаналізовано І. Мацієвським¹⁴.

Для локальних досліджень традиційного інструментарію пастівницької традиції необхідно враховувати контекст соціально-економічних явищ, географічне та функціональне поширення музичних артефактів. У цьому аспекті виникають паралелі із типологічно спорідненими музичними інструментами в культурах угорців, словаків, румун, а також такими явищами, як голосове та інструментальне бурдонування, поширення натурального звукоряду – одного з архаїчних стрів традиційних аерофонів. Усі ці чинники склали основу різноманіття акустичних параметрів закарпатських сопілкових інструментів навіть у межах одного підвиду аерофона.

Дослідимо детальніше процес звукоутворення в традиційних одноцівкових відкритих та закритих флейтах.

Основний тон на інструментах утворюється легким вдунанням повітря при закритих усіх грифних отворах (за їх наявності), яке розсікається на гострому краї цівки. При цьому відбувається тертя і зміна швидкості повітря, також виникають вихороподібні рухи, які поширюються по обидві сторони твердого тіла.

Унаслідок виникнення цих вихорів у повітряному стовпі з'являються періодичні зміни швидкості руху, та, відповідно, згущення й розрідження, що спричиняє утворення, так званих «крайових тонів» (термін Річардсона) – одних із можливих тонів натурального звукоряду. Сформована звукова хвиля розширюється по всій довжині резонатора, а досягнувши його кінця, відбивається, тобто стає «стоячою хвилею» із певним періодом коливань (з визначеною висотою тону) та чергуванням амплітудних максимумів і вузлів. Амплітуда коливань в останніх – дорівнює нулю¹⁵.

У залежності від типу цівки, стояча хвиля має свої особливості. У відкритих цівках амплітудний максимум виникає у верхньому й нижньому її кінцях, а вузол – посередині. У зв'язку з цим, відкрита лабіальна цівка дає основний тон, довжина хвилі якого дорівнює подвійній довжині резонуючої частини цівки¹⁶.

Частота основного тону відкритої цівки:

$$f = V / (2L) \quad (1),$$

де f – частота тону; V – швидкість поширення звуку в повітрі; L – довжина цівки.

Звуковидобування обертонів від основного тону досягається посиленням інтенсивності подачі повітря до цівки. При цьому повітряний стовп буде ділитися на більшу кількість відрізків, що коливатимуться в різних фазах, але на крайніх точках цівки завжди будуть амплітудні максимуми. Відповідно, частоту другого обертону можна виразити формулою:

Частота другого обертону відкритої цівки:

$$f = (2V) / (2L) \quad (2),$$

На відкриту лабіальну цівку поширюється закон, згідно якого цівка дає повний ряд обертонів від основного тону¹⁷.

У закритих цівках при утворенні основного тону виникає амплітудний максимум біля свисткового пристосування, а вузол – на кінці цівки.

Таким чином, довжина резонуючої камери цівки буде дорівнювати приблизно $\frac{1}{4}$ довжини хвилі того звуку, який відповідає її основному тону¹⁸.

Частоту основного тону такої цівки можна уявити у вигляді¹⁹:

Частота основного тону закритої цівки:

$$f = V / (4L) \quad (3),$$

При передуванні в каналі цівки утворюються додаткові повітряні «вузли», тому:

Частота третього обертону закритої цівки:

$$f = 3V / 4L \quad (4),$$

тобто закрита цівка буде утворювати лише непарні обертони від її основного тону.

Вищенаведені розрахунки повною мірою діють за, так званих, «ідеальних умов», які практично неможливі в умовах традиційного виробництва аерофонів, де акустичні закони розуміються на емпіричному рівні.

Важливу роль у коливальних процесах цівок відіграє й температура повітря. Разом із температурними кореляціями змінюється і швидкість поширення звуку в повітрі в наступній залежності²⁰:

$$V = 331,5 \sqrt{(1 + 0,00367 t^{\circ})} \quad (5),$$

де V – швидкість поширення звуку в повітрі; t° – температура повітря при $^{\circ}\text{C}$.

Акустиком В. Порвенковим наводиться така формула²¹:

$$V = 331,7 (1 + 0,0018 t^{\circ}) \text{ м/с} \quad (6),$$

Згідно з акустичними даними, середня теоретична зміна строю в залежності від тем-

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

ператури повітря для інструментів дерев'яної групи – 0,6–2,0 центів на 1°C, тобто цей вплив є мінімальним²².

Однак, для теоретичних розрахунків висоти основного тону аерофона важливою величиною є саме швидкість поширення звуку в повітрі, щодо якої у спеціальній літературі є ряд розходжень. Так, **Ф. А. Дрехсель у праці «Компендіум з акустики духових інструментів за В. Майоном», Лейпциг у 1927 році** за основу брали швидкість 340 м/с; О. Ельшек у монографії **«Словацькі народні сопілки»** – 344 м/с²³. Останнє число було рекомендовано використовувати для теоретичних розрахунків при виробництві духових музичних інструментів.

Окремі дослідники описують гальмівний ефект на швидкість поширення звуку всередині цівки, який створюється обмеженістю простору та шершавістю внутрішніх стінок інструмента (якщо матеріалом є дерево), а також тертям повітряного стовпа. З огляду на вищевикладене, пропонується застосування, так званої, корекції тертя, яка знижує швидкість поширення звуку в повітрі на 4.3%, відповідно, значення швидкості поширення звуку в повітрі при 14 °C – 20 °C складає 326,4 м/с²⁴. З цього погляду, викликає подив щонайменше нелогічного, на нашу думку, наведення Л. Ленгом швидкості поширення звуку при 20 °C – 326,4 м/с, оскільки швидкість поширення звуку в повітрі вже при 0 °C становить від 331,45–331,70 м/с²⁵. Таким чином, наведені розрахунки величин швидкості поширення звуку в повітрі при 20 °C коливаються від 326,4 м/с до 344 м/с.

У радянській літературі з питань музичної акустики корективів у швидкості повітря, пов'язаних з описаним явищем, не знаходимо.

На акустичні властивості аерофонів одночасно впливає ціла низка факторів, які умовно прийнято поділяти на три групи:

1. Акустичний тип цівки;
2. Технологія виготовлення інструмента;
3. Індивідуальні особливості виконавця.

Зміни у звукоутворенні в залежності від акустичного типу цівки нами частково вже розглянуто, тому зупинимось на характеристиці чинників, пов'язаних із технологією виготовлення флейтових аерофонів.

Для традиційного виробництва дерев'яних сопілок характерним явищем стає нерегулярність внутрішнього діаметра каналу цівки, оскільки

ки внутрішню поверхню майстри шліфують, переважно, ручним способом за допомогою, так званого, шомпола, що, у свою чергу, може спричинити фальшиве звучання окремих тонів. Це зрідка можна спостерігати навіть при октавному передуванні від основного тону (наприклад, а 220 Гц), коли частота другого обертоного (а 440 Гц) не буде точно парною, тобто октава буде звучати вище або нижче наведеної частоти. У цьому випадку коливання повітряного стовпа в цівці стають наблизеними до періодичних і виникає явище негармонічності обертонов. За спостереженнями В. Порвенкова, у випадку циліндричної цівки дерев'яного інструмента розширення каналу поблизу амплітудного максимуму стоячої хвилі будь-якого натурального тону підвищує частоту, і, навпаки, знижує частоту, якщо розширення є в ареалі вузла хвилі²⁶.

Для точних теоретичних розрахунків частоти основного тону або обертонов, чи взагалі звукоряду інструмента, виникає необхідність детального опрацювання, так званої, мензури традиційних аерофонів – сукупності розмірів повітряного каналу інструмента, який виконує роль резонатора. Складовою частиною мензури є грифні отвори та основні параметри повітряного каналу інструмента – загальна довжина каналу, діаметр вихідного отвору та інше, а також розміри тростин²⁷.

Для органологічних та ергологічних досліджень наведення параметрів мензури аерофона є вкрай важливим. У більшості праць зустрічаємо лише загальні дані щодо інструмента – довжина цівки, кількість грифних отворів, діаметр тощо. Для визначення основних параметрів тоноутворення на сопілкових аерофонах цих даних є надзвичайно мало. Для флейтових аерофонів детальні параметри мензури наводить **Б. Яремко в «Уторопських сопілкових імпровізаціях» та «Бойківській сопілковій музиці»**²⁸, до яких відносить: довжину цівки, відстань від верхнього краю цівки до середини кожного грифного отвору, відстань між одиничними грифними отворами, діаметр верхнього й нижнього кінця цівки, діаметр грифних отворів, товщину стінки цівки біля грифного отвору тощо.

Для дослідження традиційних аерофонів ми пропонуємо оперувати такими параметрами, як: загальна довжина цівки, акустична довжина цівки, довжина цівки від краю до кожного із

грифних отворів, довжина цівки від останнього грифного отвору до кінця, довжина свистка, зовнішній діаметр верхнього та нижнього кінців цівки, внутрішній діаметр верхнього та нижнього кінців цівки, товщина стінки біля грифних отворів, діаметр грифних отворів, діаметр вдувної щілини, діаметр голосника, діаметр свистка.

Диференціацію поняття мензури знаходимо у праці Г. Гейде «Флейти», що визначено як:

– Довжина й діаметр цівки в їх взаємовідношенні (у тому числі й нахил до конічності);

– Діаметр грифних отворів²⁹.

На думку О. Ельшека, мензура у вузькому розумінні є відстань між одиничними грифними отворами та їх відношенням до внутрішнього діаметра верхнього кінця цівки³⁰.

Отже, беручи за основу тлумачення поняття мензури за Г. Гейде, визначимо, що взаємовідношення між довжиною й діаметром цівки становить: у бойківських пищалках 1: 15–32; гуцульських денцівках 1: 19–22; пищалках долинян 1:22–27; у скосівках бойківських 1: 49.4–59.90; телинках гуцульських 1: 49.20–56.40; у флюрах 1: 34–52.40; у фрільках 1: 24.50–34.

Традиційні флейтові аерофони Закарпаття становлять собою циліндричні цівки із незначним нахилом до конічності. Різниця між внутрішнім діаметром верхнього й нижнього кінця цівки становить у бойківських пищалках 1: 1.1–1.30; гуцульських денцівках 1: 1.35–1.60; пищалках долинян 1: 1.35–1.71; у скосівках бойківських 1:1.06 – 1.40; телинках гуцульських 1: 0.90 – 1.38; у флюрах 1: 1.02–1.05; у фрільках 1: 0.65–1.11. Така незначна конічність сопілкового сприяє м'якості тембру інструмента, а також спричиняє відносну важкість видобування обертонів.

Фактично, ми маємо справу не із циліндричними цівками, а з нахилом до конічності, яка звужується в нижньому кінці, а в окремих випадках – розширюється. Звужену в нижньому кінці конічність мають гуцульські денцівки, пищалки бойків та долинян, які, як правило, майстри обробляли на токарних верстатах. Ми переконані, що саме така форма інструмента була надана майстрами свідомо, оскільки вимагає особливих прийомів свердління. У той же час, гуцульські фрільки мають приблизно циліндричні показники верхнього й нижнього діаметрів, а виготовляються вони з алюмінієвих цівок. Зрідка у відкритих цівках без грифних

отворів – бойківських скосівках спостерігається конічність, яка в нижньому кінці розширюється, що ми пов'язуємо із недосконалістю технології виготовлення.

У спеціальній літературі з питань музичної акустики проблематика конічності у традиційних флейтових аерофонах не розглядається. Акустичні властивості конічних каналів інструментів досліджувалися, зокрема, радянським вченим П. Зіміним на прикладах пластинкових аерофонів – саксофонів, кларнетів, гобоїв тощо. Таким чином, цей автор звукоутворення у кларнетах прирівнював до закритих лабіальних труб, а загальна довжина каналу кларнета *наближається (курсив наш — Н.Г.)* у нього до чверті довжини хвилі найнижчого утворюваного тону. Разом із тим, за акустичними властивостями конічну форму каналу гобоя П. Зімін вважає еквівалентною відкритим лабіальним трубам³¹. Таким чином, можна висловити припущення, що конічні форми каналів інструментів за акустичними властивостями є, певною мірою, проміжним варіантом між відкритими й закритими цівками. У цьому аспекті постає питання про коефіцієнти конічності для відкритих та закритих цівок.

Диференціацію конічності (q) для словацьких традиційних сопілок знаходимо в праці словацького акустика М. Філіпа: $2 < q < 2.86$ – для відкритої цівки; $2.86 < q < 4$ – для закритої цівки на вузькому кінці; $4 < q$ – для закритої цівки на ширшому кінці³². Тобто, при обчисленні основного тону таких інструментів співвідношення $2L$ або $4L$, повинне бути замінено на qL конкретно для кожної цівки в залежності від ступеня її конічності.

Тип звуковідтворюючого пристосування певною мірою впливає на інтенсивність вдунання повітря в цівку. Вважається, що на скосівці, верхній край якої зрізаний навскоси, виконавець втрачає 50%–70% сили потоку повітря, що знижує основний тон, який тембрально є сиплим, «крихким», із багатьма шумовими призвуками. Як наслідок – ускладнюється процес передудання, вимагаючи при цьому підвищення інтенсивності вдунання повітря в цівку.

У закритих цівках важливу роль відіграє величина вдувної щілини: чим вона більша, тим нижча швидкість повітря в цівці. У традиційних сопілках Закарпаття середній розмір щілини становить 7 мм – 10 мм, тобто вона дуже вузь-

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

ка. Це може впливати на характер звуковидобування нижнього тону інструмента, оскільки збільшується швидкість розширення повітря в цівці й може утворюватися повторне передування – так продукується другий обертон.

Окрему й важливу роль відіграють і грифні отвори на цівці. Видобування основного тону сопілкового інструмента відбувається при закритих грифних отворах, які теж впливають на коливальний процес, про що у В. Порвенкова читаємо: «Закриті грифні отвори перетворюють гладкі стінки цівки в горбкуватий звукопровід, в канал із серією чергування западин і підвищень»³³. Знижуючий вплив грифних отворів на частоту тону описує П. Зімін на прикладі цівки кларнета, яка до висвердлювання грифних отворів давала основний тон на 0,5 тону вищий, ніж після їх нанесення³⁴.

Теоретично, при розрахунках основного тону флейтового аерофона із грифними отворами теж повинна вживатися корекція. Словацький етномузиколог Л. Ленг на основі емпіричних дослідів із закритою сопілкою з 6 грифними отворами (параметри: L – довжина цівки; L = 39,2 см.; D – внутрішній діаметр цівки; D = 1,3 см.; d – діаметр грифних отворів; d = 0,65 см.) корекцію всіх закритих грифних отворів визначає як 2 D (внутрішній діаметр цівки), підкреслюючи, що ця величина актуальна при співвідношенні D цівки до d грифних отворів 2:1³⁵. Очевидно, значення корекції закритих грифних отворів для інших випадків можна вирахувати через відношення (D/d) D. Ми застосуємо цю формулу для вирахування корекції грифних отворів, оскільки словацькі традиційні сопілки типологічно споріднені не тільки із закарпатськими, а їх параметри, в основному, збігаються з даними музичного інструментарію пастівницької традиції цілого Карпатського регіону.

Тембральні особливості традиційних сопілкових інструментів значною мірою залежать від матеріалу (метал, деревина, рослина тощо) та способу виготовлення. На закарпатській Бойківщині та Лемківщині майстри традиційних сопілкових інструментів використовували в якості матеріалу деревину бузини чорної (бойк. «бозник», лемк. «бзина»), груші звичайної, калини; на Гуцульщині – клен, явір, ліщину тощо. Тобто, за поділом на групи твердості, зазначена деревина належить до твердих та м'яких порід. Деревина середньої твердості (наприклад, вер-

ба) використовувалася для виготовлення, так званих, сезонних інструментів – весняних скосівок, телинок тощо.

Зважаючи на те, що ґрунтовні дослідження механічних та акустичних властивостей вищезазначених типів деревини, технології виготовлення флейтових аерофонів уже здійснені Б. Яремком³⁶, з якими наші дані, в основному, співпадають, зупинимось на характеристиці окремих факторів впливу на темброві властивості сопілкових інструментів, які не описані цим автором.

У ході експедиційних розвідок нами було отримано емпіричні дані від майстрів музичних інструментів, які мають фахову освіту з деревообробки, про те, що велике значення для акустичних властивостей деревини має також напрям зрізу. Найбільшу твердість має торцевий зріз, найменшу – радіальний. Крім того, форма грифних отворів виразно впливає на тембральну характеристику звуку, за даними респондентів, широкі грифні отвори сприяють утворенню гучного звуку, вузькі – обмежують динамічні властивості інструмента, виразно овальної форми отвори відтворюють «гострі» тони, для досягнення м'якого тембру майстри рекомендують робити «краплеподібну» форму грифних отворів або навскісну.

Техніка гри на аерофонах тісно пов'язана із фізіологічними особливостями фонічного апарату людини, створюючи складну коливальну систему взаємозв'язків. Відомими є факти, що під впливом температури повітря, яке вдувається в цівку, та індивідуальної температури рук виконавця відбувається вплив на частоту окремих тонів. Такі незначні частотні зміни досвідчений виконавець спроможний коригувати сам.

Комплексна оцінка акустичних властивостей традиційних сопілкових аерофонів, з точки зору синтезу апарату людини, конструктивних особливостей інструментів та утворенню індивідуальних музичних стилів розкривається докладно у статтях Б. Яремка³⁷. Оскільки даний аспект не входить у сферу нашого дослідження, ми лише підкреслимо відому тезу про те, що вправні музиканти на свистковій шестиотвірній сопілці, завдяки поєднанню прямої та вилкової аплікатур, значно розширюють ладово-тональні можливості інструмента.

Процес формування звуку становить складну коливальну систему, яка залежить від влас-

тивостей середовища та умов поширення звукових хвиль у ньому. Для виникнення збудження (резонування) звукового каналу інструмента необхідний, так званий, акустичний опір (імпеданс), який є комплексним і містить як активну, так і реактивну енергію. Активна енергія є величиною корисної акустичної енергії для випромінювання звуку в навколишнє середовище, реактивна складова відображає втрату енергії. При розрахунках власних резонансних частот аерофонів (найменша власна частота є основним тоном інструмента) активна складова імпедансу до уваги не береться.

Флейтові аерофони належать до подвійної акустичної системи: збудник звуку + коливальний процес у резонаторі. Тобто, з точки зору збудника звуку, вони вважаються відкритими, а, отже, явище акустичного імпедансу (опору) цієї частини інструмента не поширюється на флейтові аерофони³⁸.

Але на цей вид аерофонів впливають акустичні імпеданси іншого характеру: опір повітряного каналу та випромінювання звуку. Приклади розрахунку акустичного опору для мундштучних і пластинкових духових інструментів знаходимо в праці **Л. Кузнєцова «Музична акустика»**, які здійснені за допомогою рівнянь із тригонометричними функціями.

При застосуванні формул, наведених у зазначеній праці, для нашого випадку виникає необхідність здійснити ряд суттєвих уточнень: описуючи циліндричний тип цівки, автор не зазначає, чи цівка поздовжня чи поперечна (ми припускаємо, що мова йде виключно про поперечну цівку, оскільки робота присвячена академічним інструментам); відсутнє поняття акустичного імпедансу закритих грифних отворів. Зрозуміло, що, не маючи чіткості в цих важливих питаннях, користування цими розрахунками практично неможливе.

Важливим для розрахунків частоти основного тону флейтових аерофонів є обчислення величини акустичного імпедансу вихідного відкритого отвору цівки. Цій проблематиці присвячено низку розрахунків, зокрема, у вже згаданій праці **Л. Кузнєцова** знаходимо формулу:

$$\Delta L = 8r^2 / (3\pi) \quad (7),$$

де ΔL – поправка на довжину повітряного каналу цівки з відкритим кінцем на вихідний її кінець; r – радіус вихідного кінця цівки.

Значення ΔL у роботах **Я. Гуревич** та

І. Крендалл³⁹ мають такі значення: – 0,576 r^2 – 0,85 r^2 . Крім того, у відомій праці **«Музична акустика»** під ред. **М. Гарбузова** наводяться приклади розрахунку цих поправок для поперечної циліндричної цівки за В. Майоном, для відкритої труби призматичного перетину тощо. Проте, для поздовжніх відкритих та закритих цівок (якими є традиційні флейтові аерофони) – такі дані відсутні. У праці чеського фізика **Фр. Нахтікала «Технічна фізика»** для поздовжньої циліндричної цівки наводиться значення $\Delta L = 0.29-0.30D$, де D – діаметр її поперечника⁴⁰, у **Д. Вольфа – 0.60D**, ця величина рекомендована для кларнетів та сопілок⁴¹. Отже, значення корекції вихідного отвору цівки коливаються від 0.29D–0.85 r^2 . Ці теоретичні константи вимагають практичної апробації, у ході якої для конкретних інструментів (видів інструментів) може виникнути зовсім інший коефіцієнт. У ході наших експериментальних розрахунків частоти основного тону відкритих та закритих традиційних флейтових аерофонів Закарпаття, коефіцієнти зазначеної корекції коливалися від 0.12–0.9D.

Тому розуміння явищ акустичного імпедансу для аерофонів не є однозначним, і в працях радянських дослідників є певні розходження. Наприклад, **П. Зімін** описував акустичний імпеданс вихідного отвору для лабіальних, язичкових і мундштучних інструментів, вказав на різницю між довжиною діючого стовпа повітря в цівці і довжиною звукової хвилі її основного тону. Для відкритих цівок ця різниця складає менше половини довжини звукової хвилі основного тону, для закритих – менше ¼ довжини⁴².

Важливим для зіставлення положень **Л. Кузнєцова** та **П. Зіміна** щодо зазначеного явища вважаємо саме аргументацію чинників виникнення імпедансу. За **П. Зімінім** це:

1. Пропорційний вплив стовпів різного поперечника на різницю між теоретичною й фактичною довжиною звукового каналу;

2. Вплив грифних отворів (відкритих та закритих);

3. Передача енергії від стоячої хвилі з обмеженого твердими стінками корпусу інструмента в необмежений об'єм повітря. При цьому відбувається часткове поглинання останнім звукової енергії разом із гальмуванням і деяким згасанням швидкості коливального руху молекул повітря⁴³. У результаті дії цих чинників відбувається

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

певне зниження частоти коливань, а відповідно, і зниження висоти звуку.

Із цих ознак випливає, що в П. Зіміна під терміном «**акустичний імпеданс вихідного отвору**» розуміється «**опір випромінювання**» (за Л. Кузнєцовим), окремо виділено провідність грифних отворів. Тобто, у порівнянні з Л. Кузнєцовим, розгляд акустичного імпедансу П. Зімінім вважаємо узагальненим.

Важливим для досліджень акустичних властивостей традиційних флейтових аерофонів є акустична концепція відомого французького органного майстра А. Кавальє-Колль. У ній аргументується положення, що на відкриті з обох кінців поздовжню цівку діють 2 види корекцій – корекція лабіальна та вихідного кінця цівки⁴⁴. А. Кавальє-Колль ці види корекцій позначає таким чином:

$$K_0 = K_1 + K_2, \quad (8)$$

Звідси $\lambda/2 = L + K_0$,

де K_0 – загальна корекція; K_1 – корекція лабіальна; K_2 – корекція вихідного кінця цівки; L – довжина цівки.

Для цього типу цівки Ф. Нахтікалом наводиться лабіальна корекція у величині 1.36D, а корекція вихідного кінця цівки 0.3D⁴⁵. Таким чином, загальна корекція становить 1.66D, що становить приблизно (5/3 діаметра цівки)⁴⁶.

Зважаючи на фактор дії корекції поперечника у відкритій поздовжній цівці, у кінці якої виникає амплітудний максимум, М. Філіпп та Л. Ленг, будучи прихильниками концепції А. Кавальє-Колль, вважають, що на закриті цівку цей вид корекції не поширюється, а діє лише лабіальна корекція⁴⁷.

З урахуванням зазначених корекцій, формули розрахунку основного тону набувають такий вигляд:

Частота основного тону відкритої цівки:

$$F = V / 2(L + K_0 + K_r) \quad (9)$$

де K_0 – загальна корекція; $K_0 = 1.66D$; K_r – корекція грифних отворів; $K_r = (D$ цівки / d грифного отвору) D .

Частота основного тону закритої цівки:

$$F = V / 4(L + K_1 + K_r) \quad (10)$$

де K_1 – корекція нижнього кінця цівки; $K_1 = 1.36D$; K_r – корекція грифних отворів; $K_r = (D$ цівки / d грифного отвору) D .

Формули за концепцією А. Кавальє-Колль апробовані в праці Л. Ленга «Словацькі народні музичні інструменти», але, на жаль, виключно

як приклади математичних розрахунків без зіставлення з реальними основними тонами інструментів.

Зовсім протилежну теорію аргументовано в фундаментальній праці Є. Скучика «**Основи акустики**» про те, що «кінцева поправка» характерна як для відкритих, так і для закритих труб⁴⁸.

Ми вважаємо, що на обидва типи цівки діє лабіальна й кінцева корекції, міра впливу кожної з яких залежить від форми каналу інструмента. Наприклад, у трембіти розтруб інструмента є фактичним продовженням довжини цівки, що при розрахунку основного тону обов'язково слід врахувати. Звичайно, що у відкритій цівці, форма якої наближена до циліндричної, вплив поперечника нижнього кінця цівки буде значно меншим, ніж у конічних. Вплив лабіальної корекції в закритих цівках можна аргументувати тим, що звукоутворення безпосередньо в лабіумі не відбувається, а лише розсікається на його гострому краї. Відповідно, при розрахунках величини лабіальної корекції для невеликих за розмірами цівок можна враховувати діаметр вхідного отвору. За нашими емпіричними спостереженнями, для цівок, довжиною від 470 мм., важливу роль буде відігравати довжина свистка, тобто при розрахунку частоти основного тону буде застосовуватися, так звана, «акустична довжина».

Виходячи з проаналізованого, можна стверджувати, що методологічна база сучасного стану дослідження акустичних властивостей традиційних флейтових аерофонів не охоплює всієї специфіки морфологічних особливостей інструментів і вимагає ряд суттєвих уточнень:

– Рекомендацію константи для швидкості поширення звуку в обмеженому газоподібному середовищі (мається на увазі корпус інструмента) при використанні в теоретичних розрахунках висоти основного тону аерофонів;

– Конкретизацію принципу дії та розрахунку «акустичного імпедансу» для поздовжніх відкритих і закритих цівок;

– Визначення міри впливу, зокрема, встановлення коефіцієнта корекції, затулених грифних отворів пальцями виконавця, на висоту основного тону інструмента.

Крім того, проблематика конічності каналу досліджується у вітчизняній спеціальній літературі виключно на прикладах академічних інструментів. В етномузикологічних дослідженнях

НАДІЯ ГАНУДЕЛЬОВА. ВПЛИВ АКУСТИКО-ЕРГОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ

Б. Яремка підкреслюється важливість фактора конічності, що звужена в нижньому кінці, для традиційних бойківських пищалок. Здійснюючи виміри основних технічних параметрів закарпатських флейтових аерофонів, ми встановили, що цівки мають два типи конічності – звужену й розширену в нижньому кінці. Конічність безпосередньо впливає на формування основного тону інструмента, тому при розрахунках повинні вживатися відповідні коефіцієнти.

Спираючись на методологічні засади Б. Яремка, нами було запропоновано перелік сукупності параметрів традиційних флейтових аерофонів для наведення в комплексних спеціальних ергологічних та етномузикологічних дослідженнях, застосування яких можливе і при каталогізації музейних експонатів. Уперше у вітчизняній етномузикології ми провели розрахунки мензури традиційних сопілкових інструментів Закарпаття.

На основі проаналізованих джерел, ми бачимо, що представлені в акустичній літературі дослідження коливальних процесів повітря в цівках є досить неоднозначними та в багатьох моментах суперечливими, крім того, вони обмежено спрямовані не на традиційні аерофони, а, переважно, на академічні оркестрові інструменти. Формули розрахунків основного тону відкритих та закритих флейтових інструментів діють повною мірою при, так званих, «ідеальних умовах», які маловірогідні як при кустарному, так і фабричному способі виробництва традиційних аерофонів. Таким чином, розробка даної проблеми здійснена лише фрагментарно й вимагає подальших практичних досліджень та експериментів.

Акустико-ергологічні особливості відкритих і закритих традиційних флейтових аерофонів комплексно впливають на формування й відтворення основного тону, результат дії яких наперед передбачити точно майже не можливо.

Подальше вивчення цієї важливої проблеми на основі автентичних взірців традиційних аерофонів може бути суттєвим не тільки для розуміння фізико-акустичних закономірностей коливальних процесів у цівках, але й для осмислення та кращого пізнання, здебільшого, емпіричної традиції виготовлення народного інструментарію.

¹ Гурина А. В. Семантика музично-пісенного фоль-

клору (на історіографічній базі досліджень XIX–XX ст.) – Автореф. канд. дис. – Харків, 2001. //http://dissert.com.ua/contents/5698.html

² Назайкинський Е. В. Акустика музыкальная // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энци., 1990. – С. 23–24.

³ Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – Київ-Дрогобич, 2007. – С. 15–16.

⁴ Мацеевський І. Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных композиций // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. – Л., 1986. – С. 11–29.

⁵ Elschek O. Slovenské ľudové píšťaly. – Bratislava: Veda, 1991.

⁶ Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). – Київ-Дрогобич, 2007.

⁷ Утегалієва С. Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов. – Автореферат канд. дис. – Л., 1987.

⁸ Скоробагатчанка А. Народная инструментальная культура Белорусского Пазер'я. – Минск, 1997.

⁹ Хай М. Музично-інструментальна культура. – С. 240.

¹⁰ Киселице В. Открытые продольные флейты румын-молдован Буковины в системе пастушеской музыкальной культуры // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель. – Львів, 1990. – С. 32.

¹¹ Шостак В. Традиційні музичні інструменти та формування локальних народно-музичних стилів Закарпаття // Матеріали Четвертої конференції дослідників народної музики Червононоруських та суміжних земель. – Львів, 1993. – С. 93–94.

¹² Elschek O. Slovenské ľudové píšťaly. – Bratislava: Veda, 1991. – S. 43.

¹³ Яремко Б. Етноінструментознавство. – Рівне, 2003. – С. 15.

¹⁴ Мацеевський І. Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных композиций // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. – Л., 1986. – С. 14.

¹⁵ Музыкальная акустика / В. А. Багадуров, Н. А. Гарбузов, П. Н. Зимин, С. Г. Корсунский, А. А. Рождественский. – М.: Музгиз, 1954. – С. 108–111.

¹⁶ Там само. – С. 113.

¹⁷ Там само. – С. 115.

¹⁸ Там само. – С. 111.

¹⁹ Кузнєцов Л. Акустика музыкальных инструментов: Справочник. – М.: Легкопромпбытиздат, 1989. – С. 295.

²⁰ Кузнєцов Л. Акустика. – С. 316.

²¹ Порвенков В. Точность строя и настройка духовых инструментов //http://bagpipes.narod.ru/page/sovets_1.html.

²² Кузнєцов Л. Акустика... – С. 317.

²³ Elschek O. Slovenské ľudové píšťaly. – S. 133.

²⁴ Leng L. Slovenské ľudové hudobné nástroje. – Bratislava: Vydavateľstvo slovenskej akademie vied, 1967. – S. 163.

²⁵ Кузнєцов Л. Акустика... – С. 316.

²⁶ Порвенков В. Точность строя...

²⁷ Кузнєцов Л. Акустика... – С. 309–311.

²⁸ Яремко Б. Етноінструментознавство. – Рівне, 2003. – С. 13; Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне: Ліста, 1997. – С. 5.

²⁹ Heyde H. Flöten, Leipzig, 1978 // Цит. за дост. вид. Elschek O. Slovenské ľudové píšťaly... – S. 42–43.

³⁰ Elschek O. Там само.

³¹ Музыкальная акустика... – С. 132–136.

³² Filip M. – Leng L. Slovenské ľudové píšťaly // Hudobnovedné štúdie, IV. – Bratislava: Veda, 1960. – S. 73.

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

- ³³ Порвенков В. Точность строя...
- ³⁴ Музыкальная акустика... – С. 121.
- ³⁵ Leng L. Slovenské ľudové hudobné nástroje... – S. 169.
- ³⁶ Яремко Б. Етноінструментознавство. – Рівне, 2003. – С. 37–58.
- ³⁷ Яремко Б. Там само... – С. 133–144.
- ³⁸ Музыкальная акустика... – С. 140.
- ³⁹ Гуревич Я. О строе медных духовых инструментов // Сборник трудов /НИИМП, 1941. – Вып.3. – С. 49–68; Крендалл И. Акустика: Пер с англ. –Л., 1934 // Цит. за дост. виданням Кузнецов Л. Акустика музыкальных инструментов: Справочник. – М.: Легкопромбытиздат, 1989. – С. 295.
- ⁴⁰ Nachtikal Fr. Technicka fyzika. – Praha, 1969. – S. 236–238.
- ⁴¹ FAQ in music acoustics //http://www.phys.unsw.edu.au/jw/musFAQ.html
- ⁴² Музыкальная акустика... – С. 118–119.
- ⁴³ Там само.
- ⁴⁴ Filip M. – Leng L. Slovenské ľudové píšťaly... – S. 71.
- ⁴⁵ Nachtikal Fr. Technicka fyzika... – S. 236–238.
- ⁴⁶ Leng L. Slovenské ľudové hudobné nástroje... – S. 162; Filip M. – Leng L. Slovenské ľudové píšťaly... – S. 71.
- ⁴⁷ Filip M. – Leng L. Slovenské ľudové píšťaly... – S. 71.
- ⁴⁸ Скучик Е. Основы акустики. – М.: Мир. – 1976. – Т1. – С. 383–386.

В статье осуществлён аналитический обзор факторов влияния на формирование основного тона сопилки. Впервые в украинском искусствоведении рассчитана мензура закарпатских аэрофонов.

Ключевые слова: акустика, сопилка, звукоряд, особенности, этноинструментоведение, флейтовые аэрофоны.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА МОДЕЛЬ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА АНАЛІТИЧНА СИСТЕМА

Катерина Біла

УДК 78.01 + 78.083

Ця стаття повинна розширити сферу використання поняття «жанровий стиль». Воно не тільки використовується для музикознавчого аналізу, а також для інтерпретації зразків композиторської творчості. Концепція ж інтерпретації проаналізована з багатьох точок зору.

Ключові слова: жанр, жанровий стиль, інтерпретація, модель.

*The article is to extend the sphere of a **genre-style** concept usage. The concept is used not only in the musicological analysis, but also for interpreting the composer's works, while the interpretation concept is analyzed from the different points of view, including author's one.*

Key words: genre, style, interpretation, model.

Категорії жанру та стилю, як відомо, є одними з визначальних у музикознавстві. Постійне оновлення, доповнення теорії стосовно даних понять пов'язане насамперед із реаліями композиторської практики. Актуальною є необхідність створення такої концепції, яка б узагальнювала всі можливі варіанти функціонування жанру та стилю не лише на базі старовинної музики, але й в мистецтві сьогодення. Наявність єдиної аналітичної системи сприяла б, таким чином, створенню єдиної коректної «картини світу» кожного із періодів музичного мистецтва.

Саме розмаїтість, строкатість сучасних композиторських пошуків зумовлюють певну ситуацію поняттєво-термінологічної «розгубленості» в музикознавстві. Причиною цього є відсутність єдиної точки зору на питання: як оцінювати музичні твори – акцентуючи увагу на моменті самого пошуку чи порівнюючи із традиціями минулих часів? Це питання складне й неоднозначне. До того ж, не можна повністю відкидати й сучасне розважальне мистецтво, бо воно відіграє дуже важливу роль у житті багатьох людей. Саме тому знову стає не зрозумілим – чи є коректним дослідження творчості «Бітлз» із тих же позицій, що й спадщини Л. Бетховена? ¹

На нашу думку, є логічним поєднання фактору традицій із фактором композиторського пошуку в єдиній системі «жанрово-стильова

модель» ². Кожен твір, яким би «суперреволюційним» він не був, має свій жанровий та стильовий прообраз. Такий прообраз є жанрово-стильовою моделлю твору. Порівнюючи модель (фактор традицій) та її втілення (фактор пошуку) виявляємо особливості композиторської інтерпретації. Оскільки модель – це взірець, узагальнення, схема, то **жанрово-стильова модель** – це ідеалізація, система, що відображає особливості комплексу виразових засобів того чи іншого жанру, тобто модель жанру, що належить до певного стилю.

Полівалентність поняття «жанрово-стильова модель» зумовлює розгляд складових понять жанру та стилю, а також можливість їх поєднання у такі дефініції, як «стиль жанру» та «жанровий стиль». Характеризуючи термінологічно-понятійне утворення «стиль жанру», наголосимо на правомірності такого визначення, а також на певній його спорідненості з поняттям жанрово-стильової моделі. Відзначена правомірність полягає насамперед в обов'язковій стильовій атрибуції кожного жанру, адже жанр не існує поза стилем. Так, наприклад, фольклорні жанри, на які розвиток професійного мистецтва впливає якнайменше, витримані в межах народного автохтонного музикування.

Відмінність понять «жанрово-стильова модель» та «стиль жанру» міститься в предметі

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

їх розгляду. Стиль жанру конкретизує безпосередньо стильову приналежність жанру до певної мистецької доби, композиторської школи, творчості митця. Поняття «жанрово-стильова модель» представляє сам зв'язок конкретного жанру зі стилем. Якщо в першому випадку стиль міг бути визначеним на декількох рівнях, то в другому – як «стиль мистецької доби».

Дефініція «жанровий стиль» була сформульована А. Сохором³. З її допомогою дослідник характеризував притаманну певному жанру відповідну систему засобів виразності. У да-

ному дослідженні ця дефініція не буде вживатися для того, щоб уникнути термінологічної плутанини. Отже, відмінність між поняттями «жанровий стиль» та «стиль жанру» полягає в зміні функцій їхніх складових. Жанровий стиль: стиль – родове поняття, жанр – видове, стильовий жанр – навпаки. Відповідно до назви – це подвійні системи, «жанрово-стильова модель» – трічна, де модель – родове поняття, жанр та стиль – видові.

Для наочності співвідношення цих понять відображено в таблиці:

Жанровий стиль	Стильовий жанр	Жанрово-стильова модель
<p style="text-align: center;">Жанр ↓ стиль</p>	<p style="text-align: center;">Стиль ↓ жанр</p>	<p style="text-align: center;">Модель (Σ) ↙ ↘ жанр ← → стиль</p>

Оскільки стиль – явище поліпластове, то доречно розрізнати види функціонування жанрово-стильової моделі:

- 1) обраний жанр у стилі митця;
- 2) у стилі композиторської школи;
- 3) у стилі мистецької доби.

Жанрово-стильова модель характерна для творів будь-якого стилю, напрямку, історичного часу тощо. «Поле дії» жанрово-стильової моделі поширюється на різні сфери:

- 1) якщо жанр існував (існує) недовгий час, то він властивий стилю однієї доби (наприклад, кіномузика);
- 2) якщо старовинний жанр зазнав відродження в певний історичний період (концерто-гроссо, танцювальна сюїта – Бароко – ХХ ст.);
- 3) якщо жанр не є чітко визначеним (нові жанрові утворення поєднують складові вже сформованих систем);
- 4) якщо стиль твору характеризує творчий доробок певної композиторської школи (наприклад, нововіденці та їх адепти).

С. Салдан розглядає жанрово-стильову модель як певну диференційовану полігалузеву

систему, основні складові якої мають свої підпорядковані розгалуження. Після визначення жанру твору, що розглядається, як первинний чи вторинний, автор дослідження аналізує також стиль твору за кількома параметрами: стиль епохи, школи чи напрямку, окремого композитора. Такий метод є, безумовно, дієвим та об'єктивним. Але акцентуємо увагу на тому, що в концепції С. Салдан в якості моделі функціонує не тільки узагальнююча схема, але й сам досліджуваний музичний твір. Автор класифікує твір відповідно до необхідної директорії жанрово-стильової схеми, яка є типологією можливих жанрових та стильових витоків. Моделлю в даному випадку є кінцево визначений результат жанрово-стильової характеристики твору, адже модель має бути одиничною (фр. *Modele* – взірець). Та створення саме такої концепції моделі мало абсолютно чітку мету. Як зазначає С. Салдан: «Попереднє моделювання створює певний ґрунт для подальшого аналізу творів, дозволяє відразу уявити кінцеву мету і досягти цілеспрямованості аналітичного процесу»⁴.

КАТЕРИНА БІЛА. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА МОДЕЛЬ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА АНАЛІТИЧНА СИСТЕМА

Таким чином, відповідаючи на сформульоване Дж. Локхед⁵ запитання, зауважимо, що розгляд творчості Л. Бетховена із тих же позицій, що й спадщини «Бітлз» є коректним за умови використання універсальної аналітичної системи «жанрово-стильова модель». Так, наприклад, ті ж «Бітлз» відомі створенням власного стилю, що в популярному мистецтві став класичним. Енциклопедичною даниною є приналежність

спадщини Л. Бетховена до класичного (класицистичного) періоду мистецтва. Провідними жанрами творчості «Бітлз», як відомо⁶, є пісня та балада, генеза яких – англійський фольклор. Жанровою основою творчості Л. Бетховена є пісня й танець, генетично пов'язані з німецьким фольклором. Для наочності – дані спостереження, відображені в таблиці:

«Бітлз»		Л. Бетховен	
Жанр	Стиль	Жанр	Стиль
Пісня/балада	Рок Класичний різновид естрадного стилю	Пісня/танець	Класицистичний різновид класичного стилю

Запропонована С. Салдан концепція жанрово-стильової моделі має методологічне спрямування й покликана стати помічником при аналізі зовсім невідомих творів. Зауважимо, що визначення приналежності твору до певного жанру, досить детальна характеристика стильової «атрибуції» не завжди є метою дослідження. Тому особливо акцентуємо увагу на можливості розглядати жанрово-стильову модель і як «інструмент» виявлення специфіки композиторської інтерпретації. Адже, як зазначає С. Салдан, жанрово-стильова модель – це «...поняттєво-категоріальний різновид наукової моделі, створення якої спрямоване на штучне виділення жанрово-стильової основи музично-художнього явища для з'ясування особливостей її інтерпретації автором»⁷.

Поняття «композиторська інтерпретація» по-різному тлумачиться в сучасній музикознавчій літературі. Спільним у концепціях є розуміння самого інтерпретування як творчого переосмислення. Відмінності полягають насамперед у виборі моделі інтерпретації, її предмету. Так, В. Москаленко⁸ вважає моделлю музичний матеріал іншого композитора. Дане розуміння композиторської інтерпретації межує із поняттям транскрипції.

Досліджуючи цю ідею, М. Борисенко роз-

глядає інтерпретаційний аспект транскрипції як окрему сферу композиторської діяльності, «... що поєднує елементи різних видів творчості – художньо-інтерпретаційної, аналітичної, композиторської» та вважає транскрипцію різновидом композиторської інтерпретації⁹.

О. Гармель також розуміє модель як запозичений музичний матеріал, інтерпретацією якого є екстраполяція загальних формулюючих його засобів у нові «композиційні умови»: «...інтерпретація крізь композиторське апелювання до “чужого” тексту в різноманітних варіантах»¹⁰. Таке розуміння композиторської інтерпретації межує з поняттям алюзії, а також колажу. Автор називає такі моделі генокодами, а сам інтерпретований матеріал – «текстом другого плану», адже «текст чужого твору виявляє себе цілісно, тобто протягом всієї композиції»¹¹. В якості прикладів О. Гармель наводить такі інтерпретаційні паралелі: симфонічна елегія «Ворзель» Л. Грабовського є похідним твором від Третьої симфонії Б. Лятошинського, «House plant» О. Грінберга – Шостий клавірштук ор. 19 А. Шьонберга, «Три п'єси для двох фортепіано» Д. Лігеті – «Aria passione» І. Щербакова...

М. Ковалінас¹² вважає моделлю композиторської інтерпретації художній задум, а саме інтерпретацію тлумачить як нотне вираження

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

художнього засобу, його графічну фіксацію.

На нашу думку, композиторською інтерпретацією є одинична реалізація митцем його розуміння класичної жанрово-стильової моделі, тобто втілення саме тих, а не інших формуючих складових певного жанру в зв'язку із приналежністю до певного стилю.

В якості прикладу згадаємо фаготовий концерт Л. Колодуба (1997). Витримуючи ззовні традиційну тричастинну структуру циклу, композитор дає жанрове визначення кожній із частин: Сinfонія, Арія, Бурлеска. Якщо аріозне начало є досить типовим для кантиленності інших частин класичної моделі інструментального концерту, то наявність сinfонії та бурлески визначають певну неординарність композиторського вирішення. Перша частина – Сinfонія – повністю виправдовує зазначений термін, адже виконує ввідну функцію, експонує провідний драматургічний конфлікт твору. Третя частина концерту – Бурлеска – має амбівалентну функцію Скерцо симфонічного циклу та традиційного підсумовуючого імперативного фіналу.

Узагальнено характеризуючи головний образний «конфлікт» твору як протиставлення «рефлексія – дія», особливо наголосимо на формуванні «твору в творі» – відокремлення сольних епізодів фагота в єдину лінію – автономну художню одиницю. Хоча композитором ужито класичне співвідношення частин за принципом темпового контрасту: швидко – повільно – швидко, структура твору співпадає із засадами жанрово-стильової моделі інструментального концерту суто формально. Формотворення у фаготовому концерті здійснюється на основі художньої логіки, а тенденція збереження трьох розділів у кожній частині концерту надає твору зовнішньої класичної врівноваженості. Вплив барокових традицій на формування твору виражений у залученні поліфонічних прийомів в якості провідних (у порівнянні з гомофонними) та великій кількості (відповідно до класичної моделі) сольних епізодів фагота.

Специфіка авторської інтерпретації полягає не лише в творчій свободі трактування класичних засад жанрово-стильової моделі інструментального концерту, але й у незвичності трактування типової репертуарної образності фагота. Концерт Л. Колодуба для фагота та камерного оркестру – це своєрідна «візитна картка» інструмента. На думку М. Загайкевич, «шанувальники

музики мають бути вдячні і композитору, і чудовому виконавцю Тарасу Осадчому за розкриття колосальних виражальних можливостей цього унікального інструмента: виявилось, що йому підвладні як експресивні медитації, загострені драматичні спалахи, так і задушевна лірика»¹³.

Запропоноване розуміння композиторської інтерпретації як авторського тлумачення ustalених жанрово-стильових моделей може викликати зауваження стосовно «меж дії» поняття, тому особливо підкреслимо наступну аргументацію. Інтерпретація є одним із визначальних феноменів музичного мистецтва, але нині інтерпретаційну діяльність прийнято пов'язувати з музичним виконавством та аналітикою. Виникають питання: що власне є виконавською інтерпретацією, як не сам процес виконавства – гра на музичному інструменті, спів, диригування? Що є в основі музикознавчої інтерпретації, як не власне аналітичний процес, тобто «музикознавча творчість»? Як бачимо, в обох випадках інтерпретація є синонімічною поняттю творчості, тому немає перешкод для розширеного тлумачення поняття «композиторська інтерпретація».

Окрім того, вважаємо необхідним наголосити, що інтерпретація – поняття процесуальне і, в принципі, безкінечне. Немає очевидної необхідності шукати штучні обмеження інтерпретації, оскільки наше завдання – охопити інтерпретацію не як «процес», а як результат, тобто музичний твір.

Усвідомлюючи, що сучасні мистецькі реалії характеризуються активним жанровим пошуком композиторів, зазначимо, що будь-яке новітнє жанрове утворення все ж містить у собі ознаки ustalених жанрових моделей і його доречно аналізувати з вихідних позицій генетичного походження. Подібні міркування стосуються й категорії стилю тощо.

Отже, жанрово-стильова модель є універсальною аналітичною системою, адже дозволяє не лише проаналізувати твір, але й сприяє виявленню специфіки композиторської інтерпретації.

¹ Lochhead J. Introduction // Postmodern Music/ Postmodern Thought, edited by Judy Lochhead and Josef Auner, Routledge New York and London 2002. – P. 1–12.

² Див. Музыкальный энциклопедический словарь (гл. ред. Г. В. Келдыш). – М.: Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.

КАТЕРИНА БІЛА. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА МОДЕЛЬ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА АНАЛІТИЧНА СИСТЕМА

³ Сохор А. Стиль, метод, направление // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 4. – Л., 1965. – С. 3-15.

⁴ Салдан С. Жанрово-стильова модель як музично-теоретичне поняття // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. – Мелітополь, 2002. – С. 139.

⁵ Lochhead J. Introduction // Postmodern Music/ Postmodern Thought, edited by Judy Lochhead and Josef Auner, Routledge New York and London 2002. – P. 1–12.

⁶ Unterberger R. Biography // Електронний ресурс <http://www.allmusic.com/cgi/album.dll?amg&sql=11:hifxqw5ldse>.

⁷ Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2006. – С. 16.

⁸ Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпрета-

ції // Київське музикознавство: Збірка статей. – Вип. 2: Проблеми музичної інтерпретації. – К., 1999. – С. 4–14.

⁹ Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2003. – С. 7.

¹⁰ Гармель О. Сучасні аспекти композиторської інтерпретації в проекції літературних аналогів // Українська та світова музична культура: сучасний погляд. – С. 245. Електронний ресурс <http://kmf.ho.com.ua/konf/3/pdf>.

¹¹ Там само. – С. 247.

¹² Ковалинас М. Иное в музыкальном тексте, или попытка анализа интуитивного мышления композитора // Муз. твор: проблема розуміння: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 20. – К., 2002. – С. 148–159.

¹³ Загайкевич М. Оптимістичні нотатки // Культура та життя. – 1997. – № 43. – 5 листопада. – С. 231.

Стаття предназначена для передбачуваного розширення поняття «жанровий стиль», которое используется не только для музыковедческого анализа, но и для интерпретации образцов композиторского творчества. Концепция интерпретации проанализирована со многих точек зрения.

Ключевые слова: жанр, жанровий стиль, інтерпретація, музикознавство, модель.

ПАРАДИГМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ ДУМИ «ПРО ОЛЕКСІЯ ПОПОВИЧА»

Софія Грица

УДК 781.6:398.87

У статті створена і обґрунтована модель парадигматичного аналізу українських дум, які відзначаються нерівноскладовою вільною будовою, мелодичною парадигматичністю та єдиною інтонаційною моделлю для зразків різного змісту. Для простеження парадигматичних змін у масштабах сюжету думи та її видозмін у мелосі було розглянуто чотири варіанти думи «Про Олексія Поповича».

Ключові слова: парадигма, парадигматичний аналіз, модель, сюжет, видозміни.

In the article created and substantiated a model for paradigmatical analysis of the Ukrainian Dumy, which are characterized by an uneven free structure, a melodic paradigm and a unique intonational model for the patterns of a different meaning. In order to trace the paradigmatical changes in the scales of the Duma's plot and its melos' modifications there were analyzed the four variants of the "About Oleksiy Popovych" Duma.

Key words: paradigm, paradigmatical analysis, model, plot, modifications.

Масштабні українські народні думи у 200 і більше віршових рядків, які відзначаються нерівноскладовою вільною будовою, не підлягають, як пісня, строфічному поділу. Вони укладаються в нерівновеликі уступи та є творами імпровізаційного характеру, відкриваючи простір для варіювання складових частин думи, як з боку слова, так і музики. У варіюванні кожної з них є своя специфіка. Словесний текст ґрунтується на масштабному сюжетному каркасі, що не змінюється, а лише оновлюється через словесну імпровізацію цілісності сюжету. Він має сталі місця, які називають іосі сомтупес, або формули (наприклад, зачини, завершення, типові повторювані словесні тропи). Мелодія спирається на усталені мелодичні парадигми, які безперервно варіюються, переходячи із думи в думу, тим самим утворюючи єдину інтонаційну модель для дум різного змісту. За принципами розвитку словесно-музичного цілого український думовий епос близький до східного макомату. Скільки буде виконавців думи, стільки й матимемо варіантів одного сюжету та варіантів типової для дум мелодичної моделі, за межі якої виконавець не виходить.

Модель формується з менших структурних

елементів – **енграм**, що є генуїтивними, тобто вродженими збудниками пам'яті. Вони служать в якості частин творення цілісності, знаходячи реалізацію у варіантних парадигмах (у даному разі це смислові мотиви, мелодичні парадигми). Ідентичними можуть бути тільки ті варіанти думи, які завчені дослівно, скопійовані із друкованого джерела. Але такі твори вже не належать до автентичного фольклорного виконавства.

Для простеження парадигматичних змін у масштабах сюжету думи та її видозмін у мелосі розглянемо для порівняння думу «Про Олексія Поповича» у чотирьох варіантах. Їх кількість можна було б збільшити, пам'ятаючи, що жоден народний виконавець не повторить думу абсолютно так само. Але така процедура була б не можливою та й не доцільною. Для виявлення закономірностей варіантних змін у виконавському процесі народного твору, такого масштабового, як дума, достатньо вибірки найбільш показових, контрастних варіантів твору.

Вихідним у порівняннях словесного тексту послужить у даному разі один із найдавніших записів названої думи з Полтавщини (без паспорта, лише з позначенням «від Івана» та

СОФІЯ ГРИЦА. ПАРАДИГМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ ДУМИ «ПРО ОЛЕКСІЯ ПОПОВИЧА»

без мелодії), що був опублікований у 1893 р. П. Житецьким (I) ¹; ще три варіанти цієї ж думи (з музикою) від бандуристів Г. Гончаренка (II), П. Гузя (III) та І. Рачка (IV) ². Усі вони представлені в діахронному зрізі в таблиці № 1.

У сюжеті думи виокремлюється 25 смислових мотивів, які подані в таблиці по горизонталі. Зірочки біля цифр вказують на варіативно змінені мотиви. Літерою «н» позначено нові мотиви, що з'являються в тексті, «н» біля цифри – ті ж оновлені мотиви; прочерками – відсутність тих чи інших у проаналізованих варіантах.

У музичному речитативі дум виділяється лише 3 мелодичні парадигми та їх видозміни (про що далі). Перерахуємо сюжетні мотиви, присутні в 19 текстових варіантах даної думи, які подала К. Грушевська ³ у першому томі «Українські народні думи» та у двох, опублікованих у новому виданні «Українські народні думи» (2007) ⁴:

1. На Чорному морі, на камені сидить сокіл;
2. Зривається супротивна хвиля;
3. Козацьке судно на три частини розриває;
4. Потопає триста п'ятдесят козаків;
5. Найстарший серед них – козацький отаман Грицько Зборовський;
6. Другий – Олексій Попович, писар військовий;
7. Олексій Попович закликає козаків признатися в гріхах і покаятися перед смертю;
8. Олексій Попович пропонує одного козака принести в жертву морю, щоб заспокоїти бурю, аби всіх людей не занапастити;
9. Козаки мовчать, «бо в гріхах себе на знавали»;
10. Олексій Попович вважає себе грішним і каже, щоб йому закрили очі китайкою, прив'язали камінь до шиї й кинули в море;
11. Козаки дивуються його жертвності й нагадують йому, що він тричі в день святе письмо читає та їх навчає;
12. Серед своїх гріхів Попович нараховує ряд:
13. В отця й паніматки «прощення не приримал»;
14. «Отця і паніматку в груди од себе отпихал»;

15. «Старшу сестру сильно проклинав»;
16. «Старшого брата зневажав»;
17. «Кров християнську безневинно проливав»;
18. «Деток маленьких конем розбивав»;
19. Грицько Зборовський наказує пощадити Поповича й лише відрізати в нього пальця і палець кинути в море;
20. Козаки відрубують Поповичу пальця й кидають палець в море;
21. Стало Чорне море втихати, «кров християнську пожирати»;
22. Стала на Чорному морі «супротивная валечная филия утихати»;
23. Стали козаки на пісок виходити;
24. Попович промовляє до козаків:
25. «Хто отцеву і паніматчину молитви прочитає, того вона з дна моря винімає» ⁵.

Із зіставлення варіантів думи «Олексій Попович» видно (див. таблицю), що каркас сюжету та його складові мотиви зберігаються в кожному з них майже в тій же послідовності. Найбільше варіативних змін припадає на експозицію й завершення сюжету. Хоча ці частини зберігають сталі семантичні формули (типові зачини й закінчення в думі), проте вони є тими структурними елементами, які виконавець у деталях інтерпретує по-своєму. У таблиці видно поступове спрощення сюжету, його редукція через випадання сталих мотивів та їх довільну заміну у варіантах пізнішого часу. У рецитаціях із музикою (П. Гузя та І. Рачка) у третьому й четвертому варіантах по 15-17 сталих мотивів, що може свідчити про скорочення вербального тексту під впливом музики, – характерна закономірність в епіці новішого часу, де акцент переноситься зі слова на музичне виконавство. Тут немає можливості розглянути всі тонкощі змін вербальних мотивів, їх співвідношень у варіантах, що, зрештою, не є метою даної статті, у якій ми робимо акцент на дослідженні варіативних змін мелодичних парадигм. Проте наведено порівняння варіантів з боку словесного тексту наочно демонструє тенденції руху мотивів, їх переміщення, оновлення, взаємозаміни.

Таблиця № 1.

I	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	
II	1	2*	3	4*	5*	-	7	-	9*	10	11*	12	13	14	-	н	18	17	н	н	21	-	-	24	25
III	1	2*	3	н	5н	-	7н	-	9	10	11	12*	13	14	-	н	н	18*	н	20	21*	22	23*	-	25*
IV	1	2*	3*	н	5	-	7*	-	9	10	11*	12	13	14	-	н	-	н	н	20	н	22	23	-	25

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

Помітно, що варіювання в тексті часто відбувається навколо ономастикону, номінації дійових осіб, атрибуцій опорних понять, якими в думках виступають степ, море, небо, хмари, місяць тощо. Звернемо увагу на змінність імені героя:

Гетьман Грицько Зборовській Коломієнко (Грушевська, І. – С. 62);

Збороскій (Грушевська, І. – С. 64) Грицько;

Коломійченко (Там само. – С. 64,72);

Коломійченко (Там само. – С. 65);

Коломніченко (Там само. – С. 66);

Зборовській Григорій (Там само. – С. 69);

Колонко Грицько (Там само. – С. 70);

Зборівський (Грушевська, І. – С. 71);

Грицько Пирятинський (Там само. – С. 76);

Грицько Зборовській (Там само. – С. 77);

Грицько Полуусенко (Там само. – С. 67);

Грицько Коломієнко (Там само. – С. 62);

Грицько Коломійчин (Там само. – С. 75);

Грицько Боровський (Українські народні думи, 2007. – С. 695);

Грицько Зборовській (Там само. – С. 720).

Змінюване ім'я героя думи дало привід її дослідникам дошукуватись історичного прообразу думи про Олексія Поповича⁶. Ним міг бути Самуїл Зборовський із Коломиї, який здійснював морський похід 1581 р., чи козацький ватажок Зборовський 1610 р. (гіпотеза М. Грушевського), чи отаман Полусенко (К. Грушевська), чи якась абстрактна постать зі старого епосу (В. Перетц). Проте питання залишається не з'ясованим. Варіювання цього імені веде за собою й деякі зміни в лінії сюжету, хоча його інваріант залишається тим же. Центральною особою думи є легендарна постать Олексія Поповича, який у різних територіальних варіантах значиться то як Олексій, Олексій Пирятинський, Алексей, асоціюючись з Олексієм, чоловіком божим, з огляду на моралізаторський характер думи, жертвність героя, його готовність спокутувати гріхи інших ціною власного життя. «Дума про Олексія Поповича», як і споріднена з нею дума «Буря на Чорному морі», перегукується з євангельською притчею «Утихомирення бурі на морі» – про силу Божої проповіді⁷.

Звернімо увагу й на початкові «ініціальні» рядки різних варіантів думи: «На Чорном морі, на белом камені» (Грушевська, І. – С. 62); «Ой близ Чорного моря, на каменю биленькому» (Там само. – С. 64); «На синьому морі, на бі-

лому камені» (Там само. – С. 69) «Ой у святу неділеньку та барзо рано пораненьку»; «Гей, не пили пилили...», «На Чорному морі, на білому камені» (П. Гузь, див. Українські думи. – К., 2007. – С. 690), «Гей, що на Чорному морі, та на тому білому камені» (І. Рачок. – Там само. – С. 718. і далі). Заслугує на увагу й варіювання топонімів в описі обставин місця прибуття козацької галери:

1. В землю Агарську (Там само. – С. 64);

2. У Дунайські гори забило (Там само. – С. 64);

3. В Арянську землю занесло (Там само. – С. 64);

4. В Білоарапську землю занесло (Там само. – С. 65);

5. Грапську землю заносило (Там само. – С. 67);

6. В Агаранську землю (Там само. – С. 69);

7. Одбило у Гаранську землю занесло (Там само. – С. 70);

8. У Грабську (Орабську) землю занесло (Там само. – С. 71);

9. На Дунай кинуло – отбило (Там само. – С. 72);

10. У Лонду-город заносило (Там само. – С. 74);

11. В Америку заносило (Там само. – С. 74);

12. В Дунайське гирло забило (Там само. – С. 75);

13. В Дунай гирло забило;

14. Другу частину ухопило;

15. В турецьку землю занесло (Там само. – С. 75);

16. В землю Агарську занесло (Там само. – С. 77);

17. В землю Огарську занесло (Там само. – С. 78);

18. В уральську землю занесло⁸;

19. В агарянську землю занесло⁹.

У наведених 19 прикладах сталого мотиву-формули (обставини дії) майже немає дослівних повторень назви топосу. На варіативні взаємозаміни ономастикону у фольклорі часто впливають **асонанси**, що провокують до змін прізвищ, географічних назв, нерідко породжуючи неологізми в тексті, як у наведених прикладах. Такі явища із розряду міфології важко буває пояснити однозначно. В усному народному мовленні вони зустрічаються доволі часто. Перераховані назви, навіть за їх неточностей, цілком очевидно вказують на місце, в яко-

СОФІЯ ГРИЦА. ПАРАДИГМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ ДУМИ «ПРО ОЛЕКСІЯ ПОПОВИЧА»

му описується подія – північно-західні береги Чорного моря. Топоніми Лонда-город, Америка явно випадають із даного семантичного ряду та є пізнішим нашаруванням у думі. У той же спосіб можна простежити варіювання й інших структурних елементів вербального тексту дум, наприклад, атрибутів, якими окреслюються сили природи, дійові особи. Вони вельми різноманітні в «розспіваних» думах давнього пласта (про турецько-татарські напади), що їх найчастіше обирали до свого репертуару кобзарі, лірники. Таким чином, вони зафіксовані в найбільшій кількості варіантів і варіаційних видозмін. На прикладі словесних текстів новочасних бандуристів П. Гузя та І. Рачка (див. у таблиці варіанти III і IV) видно, що співці орієнтувались на коротші варіанти із друкованих джерел і навіть ці редукували в процесі виконання, пропускали ряд мотивів, очевидно, керуючись вимогами сучасної слухацької аудиторії.

Розглянемо варіювання мелодичних парадигм у думі «Про Олексія Поповича» в рецитаціях Г. Гончаренка та І. Рачка – представників давньої (початку ХХ ст.) і новішої генерації виконавців дум (кінець ХХ ст.). У думі з «вільною» структурою вірша й силабічною ритмікою речитативу важливим критерієм його сегментації є інтонаційно-ладове начало, а саме – мелодичні парадигми. Кількість засадничих ідей у думовому речитативі невелика. Творчий процес у рецитації думи виявляється перш за все в їх варіаційних видозмінах. У варіанті Г. Гончаренка налічується 94 сегмента згідно з логічними цезурами у вірші думи¹⁰. Вони базуються на трьох мелодичних парадигмах: А) 5 7 6#(бекар)5 4# 3 2 (1); В) 1 3 2 4 # (4 бекар) 3 2 (1); С) 8(7) 6# 7 6# 5 4# 3 2.

З них перша (А) дає 36 варіантів і 5 похідних від неї (А – І): 2 5 7 6#4# 3 2 (А – 1), 4 5 4# 3 2); друга (В) – 17 варіантів; третя (С) – 13 і зближений з нею – С – 1–17. Даємо їх розкладку в цифрах у вертикальному порядку, що наочно демонструє напрочуд майстерне варіювання кожної парадигми. Незважаючи на їх малий амбітус, комбінації звуків майже не повторюються, залишаючись при цьому в рамках канону. (Читати варіації слід у ля-мінорі із вказаними знаками альтерації. Звуки, що спрямовані вверх від тоніки, позначені арабськими, вниз – римськими цифрами – за системою О. Коллера)¹¹. Перша парадигма дає звуко-

ряд: e¹ g¹ fis¹ e¹ dis¹ c h; друга: a c h dis¹(d) c¹ h; третя – fis¹ e¹ dis¹ c¹ h, що є, по суті, видозміною першої низхідної, в якій ініціальним тоном є верхній звук тетраорду (e – a¹) або його верхня терція (g¹-септима від тоніки). Скісними рисками відділені мотиви, які логічно поєднуються із попередніми в межах колона. Повторені звуки в сегментах рецитації не беруться до уваги. Початковими номерами із крапкою позначена послідовність варіантів у межах кожної парадигми. Окремі типові *фрази* в рецитаціях Г. Гончаренка відзначив Ф. Колесса в роботі «Варіанти мелодій українських народних дум, їх характеристика і групування», проте учений не зупинявся докладно на їх варіативному «відмінюванні» та співвідношенні окремих у цілісності конкретної думи (див. табл.1).

У рецитації Г. Гончаренка налічується 94 сегменти, адекватні логічному поділу словесного тексту. У таблиці № 2 вертикально представлені варіанти кожної мелодичної парадигми, що вказують на модальну природу рецитацій Г. Гончаренка, на особливу роль у них 5(V), 2 ступенів, де 5(V) є віссю, навколо якої групується речитатив. Верхня октава (8) – парадигма С-1 у дійсності сприймається як септима до 2 ступеня, який посідає самостійне значення, утворюючи знизу фригійську секунду. Аналогічно сприймається септима (7) у парадигмі С у стосунку до тоніки (1), що витіснена в значенні посиленою функцією домінанти (5). Кобзар послідовно завершує майже всі варіації трьох парадигм на другому ступені. Його рецитація представляє типовий зразок давнього типу думової мелодекламації в невеликому діапазоні, підпорядкованої слову-оповіді з максимальним використанням звукового поля кожної з парадигм із рівноправним значенням устоїв – 5, 1, 2, що є тут взаємозамінними. Велике значення мають тут інтервали зб. 2, у закінченнях фраз – 4#32; зм.4: 7 #45. При наявності варіаційного розмаїття, важливе місце посідає повторність мотивів. Звернімо увагу на ланцюжки у послідовності варіацій № 7–8; 13–14; 75–76–77.

Порівняємо рецитацію тієї ж думи у виконанні бандуриста І. Рачка (див. Українські народні думи – К., 2007. – С. 718–731) і таблицю № 3. У речитативі налічується 56 сегментів (реченневих колонів), які вказують на перехід від хроматизованої діатоніки до натурального й

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

Таблиця № 2 (дорійський звукоряд з 4#)

<p style="text-align: center;">A</p> <p>1. 576#54321 2. 56#54#54#32 4. 576#54#6#5/24#32 5. 56#54#54#32 4#32 6. 56#76#54#23132 10. 56#54#3232 1 11. 56#54#32/54#32576#5 13. 56#54#32/1324#32 14. 54#576#5/6#74#54#32 18. 5754#32/5754#32 20. 5754#54#32 30. 54#32132 36. 576#86#76#54#2 38. 56#54#54#32 45. 576#86#76#54#5 47. 5754#324bekar2/1324532 48. 54#56#76#524#32 50. 576#543232 53. 56#54#524#32 55. 56#54232/132143212 70. 13252432 59. 56#52432/524#3212 60. 576#876#54#6#54#321 61. 56#543232432 64. 56#54#24(##)32/154#32 67. 54#23254bekar32 69. 56#54#24#324#32 75. 54324#32/5654#321 76. 576#876#76#54#524bekar2 77. 54#576#524#32 79. 54#524#32 80. 5754#32/1324#32 81. 5754#54#32/7654#32 82. 576#432/132432 86. 57543252/54#54#32 89. 54#6#54#321 90. 54#5324 bekar32</p>	<p style="text-align: center;">B</p> <p>3. 1324#3232 15. 132534#32 19. 1324#3232 25. 13242/4#54#2 29. 1324#32/54#32 32. 132424524(##)32 35. 156524287654#524#32 37. 13241/254#32 39. 13242 6#76#54#5 42. 132432/254#32 57. 132432/54#6#54bekar32 58. 1324(##)32/76#5432 63. 1324(##)32/56#524#32 70. 13252432 72. 1323543232 84. 13254#32 92. 132524321</p>	<p style="text-align: center;">C</p> <p>7. 76#54#6#52 4bekar321 8. 75454321/5652432 17. 754#32132/54#32 22. 754#32132/4 bekar 524#32 26. 754532/4324#3252432 43. 754#3232/1324#32 44. 754#3232/1324#3232 54. 76#876#54#6#524#32 66. 76#86#76#524#32 73. 76#4#32/132524#32 85. 754#324bekar32 1/3242 87. 754#32/ 76#52432 88. 76#86#74#54#32/1324#32</p>
<p style="text-align: center;">A-1</p> <p>24. 2 576#4#324#32 62. 256#54bekar324321 40. 4543242/4#534bekar2 65. 2 54321 94. 45432 /576#54#274#5</p>	<p style="text-align: center;">A-2</p> <p>27. 6#876#54#576#5 33. 6#54#24bekar2 13254#32 41. 6#86#54#5/4#6#54#32 46. 6#86#76#54#324bekar 32/56#524bekar2 51. 6#54232/132432 93. 6#54#32132</p>	<p style="text-align: center;">C-1</p> <p>9. 86#75432/13242 12. 86#76#54#32/4bekar432 16. 876#76#54(##)576#5/4bekar 6#524#321 21. 876#76#54#32/1324#321 23. 86#76#54#54#32/134#32 28. 86#76#54#54# 32 31. 876#54#32 13254#32 34. 86#76#5/6#76#54#2/54#2 49. 86#76#54#23254#32 52. 86#76#54#6#54#32/132432 56. 86#76#54#6#54bekar32 68. 86#76#54#6#5/4#6#54bekar1 71. 86#76#576#54#32 74. 876#54#576#51/76# 4#32 78. 86#76#54#321 83. 876#54#576#5/74#54#32 91. 86#76#54#54#32/1325321</p>

СОФІЯ ГРИЦА. ПАРАДИГМАТИЧНИЙ АНАЛІЗ ДУМИ «ПРО ОЛЕКСІЯ ПОПОВИЧА»

гармонічного мінору. Зберігаючи характерні для речитативу дум засади – варіювання мелодичних парадигм, спадний напрям мелодекламації, ректотони (багаторазове повторення того ж звука), емпатичні вигуки тощо, виконавець поступово адаптує нові елементи співомовлення шляхом розширення діапазону рецитації, який у його співі охоплює дециму (рідко дуодециму) + субкварту та ввідний тон (VII#I), наближаючи її до аріозо. Для рецитації І. Рачка характерні оновлена інтерваліка, усвідомлення тоніки як єдиної ладової опори, акордові сполучення. Звернімо увагу на послідовність початкової сексти в парадигмі «С», що закінчується на тоніці з попередженням VII#, чи характерним пісенним зворотом V – 321. Збільшені інтервали – секунда, кварта, типові для рецитацій у дорійському хроматизованому ладі для кобзарів і лірників Полтавщини й Харківщини, у І. Рачка зустріча-

ються вкрай рідко – лише в чотирьох формулах із 56 (№№ 9, 28, 53, 54). Натомість гармонічні звороти типові для варіацій №№ 7, 13, 17, 22, 27, 37) парадигми «С»; очевидні нові пісенні звороти у варіаціях №№ 1, 14, 21, 23, 26, 36 парадигми «А». Тяжіння до функціонального мислення та до мелодизованої декламації видно із варіацій №№ 8, 31, 32, 35, 55 у парадигмі «В». У попередній думі Гончаренка спостерігалось дуже послідовне дотримання сталих формул. У Рачка з'являються несподівані мелодичні звороти, які виходять за межі усталеної думової моделі, див., наприклад, формули №№ 3, 14, 21, 23, 36, 43, 53, що свідчать про відхід від засад «школи» – типове явище для бандуристів новішого часу, які імпровізували мелодію на свій лад.

Таблиця № 3. (Читати в ля-мінорі)

А	С	С-1
1. 546 5V3 2 1	3. 4 9 8 7 6 5 4 3 VII 1	24. 87#57#6532VII#1
5. 54321 VII#V	4. 5 10 9 8 7 5 3 5 V 3 1	36. 8 565453VII#1
6. 4 6 54 5 VII # 1	7. - 10 9 8 7 # 5 345 V321	40. 876545 3 2VII 1
14. 5 45 6545/ 10 9865321	9. 5 10 9 8 7# 6 5 4 3 2 5 6 4 5	45. 865654321
18. 5 6 5 3VII# 1	10. 5 10 9 8 7 5 V 3 2 1	46. 875810987(#)5
19. 54#532345 VII#1	11. 5 9 87 6 5 6 5 4 321	50. 76 45VII# 2 1
21. (4)5645V32 VII#1	13. 5 10 987535 VII#21	54. 96598 7#65V231
23. (4)5V32VII#1	17. 5 10 9 8 6532 VII# 1	
31. (4) 5 V3 2VII#1	20. 5 10 9 8 5 4 5 V321	
53. (4)5645/ 987#654321	22. 5 10 9 8 6 5 32VII(#)1	
26. 565313 2VII#1	25. 510 9 8 6 3 1 5 3 VII# 2 1	
28. 56598 /7#65VII#1	27. 5 10 9 8 7 6 5 VII# 1	
49. 56453454321	29. -10 9 8 6 5 3 4 5 3 2 1	
34. 57654523	2. 10 8 7 8 V 3 (1)	
51. 5765 V321	33. 10 8 6 5 7 6 543 2 VII 1	
44. 543V321VII#V VII#1	37. 5 10 9 8 6 5 4 5 3 2 VII # 1	
	38. 5 10 9 8 6 5 3 2 VII#1	
В	В-1	В-2
8. I 35645	41. 343 276543VII21	12. V321VII #13453VII#1
32. 13432/VII#V.	42. 3465435 VII(#)21	15. V 13435645
48. 132 V 32 VII V21/	47. 34512321	16. V 3 212145V321
56. 132565 45321		30. V 134232/V32VII(#)1
		35. V 134321 VII VI V
		39. V 132 VII# 1
		52. V I32321VII#V
		43. V 13432327654VII(#)21
		55. V 1321 VII(#)1

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

У наведених контрастних зразках рецитацій тієї ж думи відбилися модули мислення співців різних часових зрізів і регіональних осередків – класичного харківського (Г. Гончаренко) та автодидакта нового часу із Сумщини І. Рачка, який, пам'ятаючи традицію і спираючись на той же думовий текст («Про Олексія Поповича»), у музичній інтерпретації відходить від давніх канонів, як у речитативі, так, частково, й у музичному супроводі (відхилення в паралельну тональність, посилення субдомінантової сфери, чого не було в кобзарів старої генерації). Варіаційно змінювані парадигми демонструють динаміку мислення кожного зі співців та підтверджують нашу попередню тезу про «південний» давній тип кобзарських рецитацій із видимими орієнтальними ознаками, який репрезентує Гнат Гончаренко, рецитації якого Ф. Колесса об'єднував за стильовими ознаками з рецитаціями Михайла Кравченка з Полтавщини. «Північний» стиль у ладовому модусі діатоніки із переходом до гармонійного мінору репрезентує сучасний бандурист Ігор Рачок. Трудомісткий аналіз мелодичних парадигм, поданих у вертикальному зображенні, наочно вказує на опорні мисленнєві елементи пам'яті – «енграми» – виконавця (чи творця), які відіграють важливу мнемонічну роль у відтворенні й генеруванні на їх основі динамічного продуктивного процесу

не тільки в словесно-музичному, але й у мистецтві в цілому.

¹ Житецький П. Мысли о народных малорусских думмах. – К., 1993. – С. 233–235.

² Українські народні думи. Упорядкували, підготували до друку С. Грица (керівник проекту). А. Іваницький, А. Філатова, Д. Щириця. Від упорядників вступна стаття та коментарі С. Грици. – К., 2007. – С. 381–395; 718–731. (Далі скорочено: Українські народні думи, 2007.)

³ Грушевська К. Українські народні думи. – К., 1927. – Т. I. – С. 62–78.

⁴ Українські народні думи. – К., 2007. – Попередньо вказані сторінки. Визначаючи типові для думи смислові мотиви, використовуємо окремі мовні звороти, узяті із першоджерела, які подаємо в лапках.

⁵ Той же спосіб виокремлення мотивів і порівняння варіантів думи у вертикальному зіставленні з позначенням мотивів цифрами по горизонталі застосовано нами раніше в аналізі думи «Івась Коновченко». Див. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. – С. 200–204.

⁶ Грушевська К. Зазначена праця. – С. 54–62.

⁷ Докладніше про це в нашій статті «Біблійні елементи в думках». // НТЕ – 2005. – № 5. – С. 23.

⁸ Українські народні думи. – К., 2007. – С. 692.

⁹ Там само. – С. 720. «Середньовічне християнське найменування ворожого іновірного народу, – пише М. Плісецький, коментуючи слово гарабську, білограбську, агарянську й т. д. назви, – походить від імені біблійної Агари, рабині та дружини Авраама, син якої Ізмаїл нібито був родоначальником арабських (мусульманських) народів – «агарян», «ізмаїлтян». Див. Плісецький М. Українські народні думи. – К., 1994. – С. 155.

¹⁰ За одиницю сегментації взято колон-речення, а не пісенне коліно, як у структурних аналізах Ф. Колесси, який виокремлював менші структурні одиниці, визначаючи типологію мотивів, кадансів.

¹¹ Знакування мелодичних парадигм застосоване нами у праці «Мелос української народної епіки». – С. 176–185 та інших розвідках.

В статтє создана и аргументирована модель парадигматического анализа украинских дум, для которых характерно неравносложное свободное строение, мелодическая парадигматичность и общая интонационная модель для образцов разного содержания. Для исследования парадигматических изменений в масштабах сюжета думы и её видоизменений в мелосе проанализированы четыре варианта думы «Об Алексее Поповиче».

Ключевые слова: парадигма, парадигматический анализ, модель, энграмма, сюжет, видоизменения.

Огляди. Рецензії

Surveys. Reviews

ВІДГУК ПРО ДИСЕРТАЦІЙНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ОЛЕКСАНДРИ СЕРГІЇВНИ ЦАЛАЙ-ЯКИМЕНКО «КИЇВСЬКА ШКОЛА МУЗИКИ XVII СТОЛІТТЯ»

Василь Німчук

Нарешті настав час для безстороннього вивчення духовних досягнень першого українського культурно-національного відродження, яке найяскравіше виявилось в XVII ст., у кінці якого воно наближалось до своєї вершини. З огляду на це, будь-яке фундаментальне (а таким є рецензоване) дослідження окремих його складників треба вважати актуальним. У XVII ст. вирізнилося кілька потужних центрів українського суспільно-політичного, релігійного, літературного, мистецького й наукового життя. Проте, поза всяким сумнівом, від першої чверті XVII ст. столицею української держави духу знову став Київ, в якому були сконцентровані творчі сили нації.

Темі українського відродження в царині музичної теорії та практики О. С. Цалай-Якименко присвятила майже сорок років. Це – науковий подвиг. Ім'я О. С. Цалай-Якименко стало відомим в українських творчих колах ще 1970 року, коли в Києві вийшло факсимільне видання рукопису 1723 року «Граматики музикальної» М. Ділецького, яке вона підготувала й науково прокоментувала. Логічним завершенням її історико-музикологічних студій є книжки «Духовні співи давньої України: антологія» (К., 2000) та «Київська школа музики XVII століття» (К., 2002), яку вона запропонувала як докторську дисертацію.

Сучасна добра наука прагне до міждисциплінарності. Міждисциплінарною великою мірою є й докторська монографія О. С. Цалай-Якименко, адже вона досліджує не тільки

суто музикознавчі проблеми – музичну теорію та практику в Україні XVII ст., що були щільно пов'язані з Києвом. Вона порушує та розв'язує й археографічні проблеми як музикознавчі, так і текстологічні, кодикологічні та ін. Предметом нашого розгляду будуть насамперед ці та суміжні аспекти дисертації О. С. Цалай-Якименко.

Монографія О. С. Цалай-Якименко починається «Вступним словом» (С. 7-10); «Вступом: Становлення Київської школи музики» (С. 13-51). Саме дослідження складається із трьох частин: I. «Київське пініє. Музично-віршові форми в напівах» (С. 53-194), II. «Київська нота. Еволюція нотації і музичної системи» (С. 197-265), III. «Київська граMATика. Музична педагогіка» (С. 269-427). Кожна частина має по кілька розділів із наскрізною нумерацією. Книга містить і «Додатки» (С. 429-482) та вклейки.

У надкороткому «Вступному слові», крім іншого, авторка зробила слушне зауваження про те, що вона вживатиме давній термін (XVI–XVIII ст.) *напів*, а не сучасний номен *наспів*, щоб чітко диференціювати сакральні та світські речі. Між іншим, у «Літописі Самовидця» засвідчено, що Федір Олексійович «набоженства на Москвѣ нашимъ *напѣвомъ* по церквахъ и по монастыряхъ отправовати приказаль»¹.

У докладній вступній частині О. С. Цалай-Якименко говорить про особливості розвитку української музичної культури XVII ст., етапи становлення київської школи музики, її міжнародний контекст, нові явища в ній, опрацьовує майже весь термінологічний арсенал, пов'язаний

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

зі старовинним музичним мистецтвом, що є об'єктом дисертації. Авторка називає імена діячів української культури, які komponували музику: Є. Славинецький, Л. Баранович та ін. Шкода, що історики мистецтва досі не звертають уваги на твори знаного поета другої половини XVII - початку XVIII ст. Климентія Зіновієвого сина, який скомпонував дві пісні й подав «пуд нотою» (київською): «Пѣснь нова м[о]л[и]твенная к(ъ) Б[огороди]ци. Подобе(н) самоподобны(й)... Вл[а]д[ы]чице всѣх ц[а]рице» та «Пѣснь нова ѿ рожденіи Сп[а]совѣ. Подо(б)[ен]ь: на ты Гос[по]ди всегда уповаю... Привѣтству(й), земле, пришедшего къ тебѣ»².

Перша частина монографії складається із п'яти розділів, три з яких – «Ладовий фактор у формотворенні монодії», «Модальна метрика», «Функціональна ритміка» – присвячено детальному аналізу основ (механізму) чи не найпоширенішої у староукраїнській музиці ірмологічної монодії, особливостям українського ірмологічного співу. Нам видається дуже важливим спостереження О. С. Цалай-Якименко щодо давніх ірмологічних напівів – щільна пов'язаність мелосу зі словесним текстом. Навіть нині цей тісний зв'язок в ірмосах зберігається. Ми особисто це відчуваємо, наприклад, беручи участь у співі всією парафією канону на Недільній заутренній у Закарпатті. У четвертому розділі авторка показує роль поствізантійської грецької монодії у формуванні старокиївської школи музики, підготовки її барокового розквіту, яка (роль) полягала насамперед в «орієнтації на художнє, артистичнє спрямування монодичного мистецтва, у значному усамостійненні суто музичних засобів виразності та послаблення залежності від словесного співу в церквах на голоси» (С. 143). Варто відзначити, що дослідниця справедливо говорить, що трансплантація нового грецького монодійного мелосу відбувалася не лише через суміжні з Україною православні країни, але й через західноєвропейські осередки грецької культури («в італо-грецькій рецепції» – С. 144). Та поширювали новогрецькі напівів в Україні й самі греки, що жили й працювали в наших осередках освіти. Цікаво б знати, чи через греків, які певний час працювали в Україні (наприклад, патріарх Кирило Лукаріс), не знавало певного українського впливу й грецьке монодичне мистецтво. У кожному разі, грецька музична культура може бути вдячною староукраїнській за те, що багато мелодій із грецького монодійного

матеріалу XVI – XVII ст. збереглися в однозначній інтерпретації, переписані в XVII ст. київським нотним письмом із кулізм'яної нотації.

Наша сакральна музика має давні зв'язки з болгарською та музикою інших праслов'янських народів Європи. Старовинний болгарський напів в Україні XVI – XVII ст. був уже об'єктом монографічного опрацювання в дисертації Л. П. Корній. Проте болгарського напіву не могла оминати й О. С. Цалай-Якименко. Вона присвятила йому стислий п'ятий розділ своєї книги «Взаємодія української та новоболгарської співочих традицій». Авторка виявила різні типи цієї взаємодії, мелодичне збагачення українських ірмосо-пісенних основ, показала асиміляцію в Україні болгарського запозиченого репертуару. І тут українці по-своєму віддячили болгарам: болгарський ірмологічний репертуар зберігся тільки в українських нотолінійних пам'ятках, бо «писемних пам'яток монодії в самій Болгарії не збереглося» (С. 176). Зазначимо, що болгарські напівів засвідчуються в пізньовізантійських антологіях³, що свідчить про мистецьку потужність цього мелосу.

У давнину в нас не розрізняли болгарів і македонців, але нині вони – різні етноси. Гадаємо, що в майбутніх студіях над болгарським напівом музикознавцям варто спробувати з'ясувати, чи був у ньому македонський складник.

Друга частина (чотирирозділова) дисертаційної монографії О. С. Цалай-Якименко порівняно невелика, але вона вимагала багато інтелектуальних зусиль. Дослідниця, зокрема, показала, що київська нотація як за змістом, так і за формою нотних знаків споріднена і зі старокиївською кулізм'яною, і зі старолатинською хоральною, і з новолатинською мензуральною, та є синтезом зазначених трьох різновидів нотного письма (С. 200).

Шкода, що авторка, як і інші сучасні історики старовинної монодії, не досліджує ролі хомонії в ірмологічних напівів.

У перших двох частинах своєї праці О. С. Цалай-Якименко виступає як тонкий дослідник музичного старовинного мистецтва, глибокий знавець його основ. Нам – філологів-лінгвістів – найближчою є тематика третьої частини праці авторки, в якій вона розв'язує археографічні проблеми, пов'язані з історією української музики XVII ст.

У шістьох розділах цієї частини дисертації

ВАСИЛЬ НІМЧУК. ВІДГУК ПРО ДИСЕРТАЦІЙНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ...

О. С. Цалай-Якименко вивчає староукраїнські твори теорії музики та музичної педагогіки, дидактики, досліджує життя творців трактатів про музичне (співоче) мистецтво, підручників із музики. При цьому мусимо нагадати, що історія науки або мистецтва є складовою частиною їхньої загальної теорії.

Дисертантка зробила переконливу періодизацію музичної педагогіки в Україні, підкресливши при цьому визначальність другого, так званого, братського періоду (кінець XVI – початок XVII ст.) та особливо третього – періоду Києво-Могилянської колегії (академії) (30-і – 90-і роки XVII ст.), коли завершився синтез слов'яно-греко-латинських освітніх традицій. Поступове освоєння західних досягнень і суцільне поширення нотолінійних Ірмолоїв пришвидшило удосконалення старовинної монодії й всеукраїнське освоєння репертуару київської музичної школи XVII ст. Серед знаних в Україні західноєвропейських посібників із музики О. С. Цалай-Якименко називає трактат Йогана Штанґерберґа, який засвідчено в бібліотеці Луцького братства. Варто сказати, що можливо, працю зазначеного німецького вченого було використано і в Острозькій академії. Трактат із логіки Й. Штанґерберґа під назвою «Діалектика» разом із трактатом про вісім частин мови «Граматыка» невідомого автора надруковано 1586 року у Вільні. У післямові до книжки зазначено, що рукопис граматики походить зі скарбниці «града Острога».

В одинадцятому розділі авторка дослідила дві важливі пам'ятки української музичної культури XVII ст. – трактат «О пінії божественном» та посібник «Наука всея мусикиї». Зазначений трактат, докладно проаналізований у книжці О. С. Цалай-Якименко, між іншим, допомагає зрозуміти, чому музичні посібники в нас названо «граматиками»: «мусикия – це друга філософія та граматыка, яка оперує інтервальним узгодженням голосів, подібно до того, як словесна філософія або граматыка користується відмінками слів, їх властивостями, складами, фразами, ознайомлює та дає найменування всім цим явищам... Мусикия, подібно до того, як і граматыка словесна, є керівництвом для упорядкування [між собою] голосів» (С. 289). Дисертантка цілою системою доказів обґрунтовує свою думку, що автором трактату «О пінії божественном» міг бути видатний український письменник, пе-

рекладач, лексикограф Є. Славинецький, що скомпонував його в московський період свого життя.

У центрі дослідження третьої частини книжки О. С. Цалай-Якименко є знаний не тільки в музичному, але й у ширшому середовищі Микола Ділецький. Завдяки факсимільній публікації рукопису «Граматики музикальної» М. Ділецького, що її здійснила дисертантка, ім'я цього видатного композитора стало відомим і серед філологів та істориків. Уже тоді, коли побачило світ чудове видання пам'ятки, О. С. Цалай-Якименко виявила себе сумлінним археографом, показала нефілологам (та й багатьом філологам), як треба читати тексти, писані староукраїнською мовою, як донести текст до нинішнього читача.

Дванадцятий розділ книжки «Микола Ділецький. Граматыка музикальна». Львівський рукопис «Граматики» – автограф 1723 року, знайомить читача з композитором власноручним манускриптом, який чудом зберігся, звертаючи увагу насамперед на ті елементи в ньому, які допомагають пізнати особистість автора, з'ясувати його біографію. О. С. Цалай-Якименко беззаперечно довела, що львівський примірник твору М. Ділецького – автограф. Але виникає питання, чому український твір композитора створено в далекому Санкт-Петербурзі, де українська мова була чужа? Проте, що М. Ділецький справді мешкав певний час у тодішній столиці Росії, засвідчують елементи мови титульної сторінки: «в... Питерь бурхе» (замість «бурзѣ»), «Любезнѣйшій читате(л)...» (замість *читателю*; щоправда, тут у звертанні, можливо, вжито форму називного відмінка для рими: «... читатель... бу(д) о Б[о]жн подражате(л)»). До речі, тут-таки форма *въ любовѣ* (а не *любви*) виявляє нам носія південно-східного наріччя української мови. Гадаємо, що М. Ділецький свою «Граматыку музикальну» адресував комусь із українських вельмож, яких тоді було чимало в північній столиці. Авторка загалом добре охарактеризувала українську мову твору М. Ділецького, її переваги над словено-руськими та словено-російськими перекладами творів композитора. Та мусимо при цьому зазначити, що вона в одному місці книги необачно зазначила, що ніби стара книжна мова «відзначається словенсько-русько-польсько-латинською мовною сумішшю» (С. 323). Звичайно, у староукраїнській

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

літературній мові були різні запозичення, але це не перетворювало її на якусь суміш. Твори М. Ділецького, його переклади переконують, що він був високоосвіченою людиною. Напевно, учився в Києво-Могилянській колегії, адже один із сучасників називає М. Ділецького «жителем города Києва». Однак в енциклопедії «Києво-Могилянська академія в іменах XVII – XVIII ст.» про нього чомусь немає статті.

У тринадцятому розділі книжки («Етапи роботи М. Ділецького над Граматикою») О. С. Цалай-Якименко виступає як спостережливий текстолог, показує спільне й відмінне в різних варіантах і списках «Грамматики музыкальної». Поза «канонічним» текстом дисертації вона подала ще й порівняння структур первісного тексту й смоленської та віленської редакцій праці М. Ділецького, показала перегрупування в них матеріалів, будови перекладних варіантів тощо.

Лише в чотирнадцятому розділі О. С. Цалай-Якименко знову повертається до біографії композитора й педагога, систематизує відомості про нього. Варто сказати, що термін *граматика музыкальна* закріпився в нашій термінології завдяки М. Ділецькому. У писемних пам'ятках східних слов'ян до другої половини XVII ст. його не виявлено. «Словарь русского языка XI – XVII вв.» (Вып. 9. – М., 1982. – С. 311-312) термін «*музыкальная грамматика*» (з поясненням «музыкальная грамота») екземплізує цитатою із твору М. Ділецького, датованого 1681 роком. Між іншим, цей термін спричинив появу термінологічних сполук *музична азбука*, *музична грамота*, що співвідносяться лінгвістичним номеном *азбука*, загальною назвою *грамота*.

Особливо вартісний останній розділ книжки, в якому йдеться про послідовників М. Ділецького в XVIII ст. та їхні праці – про Михайла Березовського, Гаврила Головню, Стефана Бишковського. Про перших двох науковці досі знали дуже мало.

Ґрунтовно дослідивши українську співочу культуру XVII ст., авторка зробила переконли-

ві наукові висновки, скромно названі у книжці «Деякі узагальнення» (С. 421).

Багато важливих фрагментів дослідження винесено в «Додатки» (про окремі з них ми говорили). Тут маємо й «Список літератури», в якому відзначено 366 позицій. Дивно, чому в ньому немає праць М. Федорова, серед яких є й така: «Українські богослужбові співи з історичного і теоретичного погляду» (Івано-Франківськ, 1997. – 143 с.).

Науковий доробок О. С. Цалай-Якименко широко відомий із виступів ученої на всеукраїнських і міжнародних конференціях та симпозиумах, з численних публікацій. Лише в загальному списку літератури до монографії їх 30. Автореферат дисертації «Київська школа музики XVII ст.: Київське пініє. Київська нота. Київська грамматика» повністю передає зміст рецензованої монографії.

Книжка «Київська школа музики XVII ст.» – капітальне комплексне дослідження з історії української музичної культури. Вона є вагомим внеском у сучасну українську науку. На її основі можна створити спеціальну енциклопедію. Працю та доробок О. С. Цалай-Якименко шанують не лише в Україні, а й далеко за її межами, на що вказує перше число наукового збірника з історії церковної монодії та гімнографії «КАЛОФΩΝΙΑ» (Львів, 2002), присвячене 70-літтю О. Цалай-Якименко. Наші зауваження до окремих фрагментів її монографії-дисертації є несуттєвими.

Фахівець найвищої кваліфікації О. С. Цалай-Якименко за дослідження «Київська школа музики XVII ст.», поза всяким сумнівом, заслуговує на присудження їй наукового ступеня доктора мистецтвознавства.

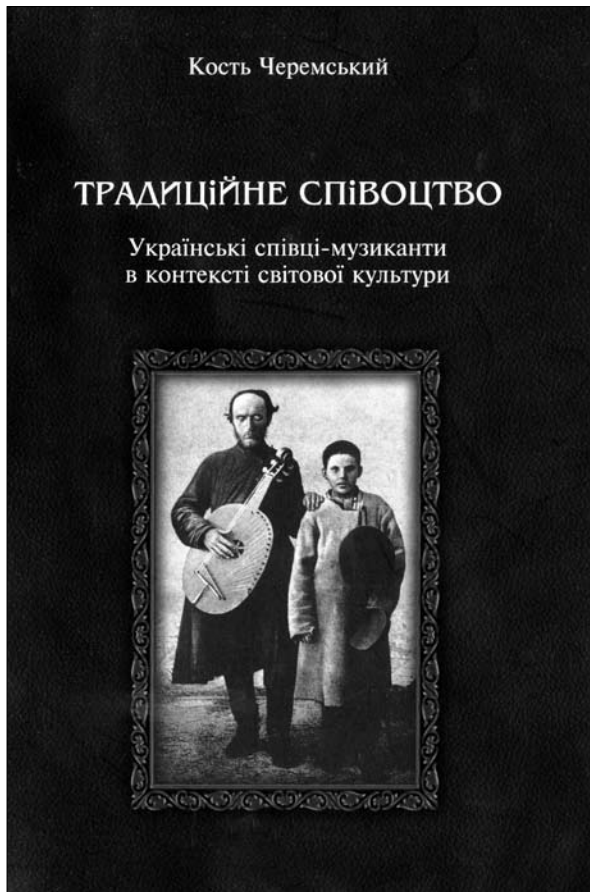
¹ Тимченко Є. Матеріали до словника писемної та книжної української мови XV–XVIII ст. – Кн. 1. – К., 2003. – С. 466.

² Климентій Зіновій. Вірші. Приповісті посполиті / Пригот. тексту І. П. Чепіги. – К., 1971. – С. 289, 291.

³ Кирило-Мефодиевская енциклопедия. – Т. 2. – София, 1995. – С. 771.

«СПІВОЦТВО»: НАУКОВИЙ ТЕРМІН ЧИ ВЕРБАЛЬНА ЕКВІЛІБРИСТИКА?

Михайло Хай



«ТРАДИЦІЙНЕ СПІВОЦТВО. УКРАЇНСЬКІ СПІВЦІ-МУЗИКАНТИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ». – ХАРКІВ. – АТОС. – 2008. –248 с.

Питання творення, розвитку й застосування наукової термінології в етномузикологічній думці України давно вже набрало актуальності й, сказати б, драматичного відтінку. Відома пересторога К. Квітки з приводу того, що термін підлягає заміні лише тоді, як він остаточно вичерпав свій понятійний ресурс, схоже, не береться до уваги надто наполегливими любителями нової термінотворчості. Свого часу мені вже доводилося застерігати подібні патологічні прояви «термінологічного нетримання» у львівських етномузикологів. Цього разу небезпека надійшла

з протилежного боку України – Харкова. Але якщо у першому випадку з «червоно-руськими землями», «перед-, серед- і постладканками», «Надгориннями» і «Підгорганнями» ще якось можна змиритися, оскільки вони мають під собою певну історико-територіальну та структурну основу, то в другому – суто етимологічному – бодай якесь логічне пояснення віднайти насправді важко. Але про все по порядку...

Насамперед це стосується зовсім не зумілого, граматично й стилістично недолугого терміну «співотцтво» на означення загальноновживаних «кобзарство», «кобзарсько-лірницька чи епічна традиція», «старцівство» тощо, що ліг в основу кандидатської дисертації К. Черемського «Генега й розвиток традиційних форм українського співотцтва». – Харків, 2005, яка згодом була видана у формі монографії під назвою «Традиційне співотцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури». – Харків, 2008. – 248 с.

Стан функціонування, еволюції і вивчення багатьох явищ традиційної культури в надскладних умовах сучасного культурного процесу вимагає, з одного боку, ґрунтовного наукового осмислення й аналізу специфіки, а з іншого, – якнайретельнішого опрацювання критеріальної бази як загальних дефінітивних характеристик певного явища, так і конкретних компонентів та параметрів їх дослідження. Українське кобзарство й лірництво (в розглядуваній роботі «українське співотцтво») як один із найхарактерніших і воістину феноменальних виявів духовної й національно-культурної ідентичності на всіх стадіях свого виникнення, розвитку й остаточного зникнення був в епіцентрі уваги елітарних (князівсько-гетьманський, царський, королівський і поміщицький двір, інтелігентське середовище) і посполитих верств суспільства.

Катастрофічно не вистачало йому лише наукового, специфічно означеного й скрупульозно аналітичного погляду на суть і проблематику кобзарства, на його не лише філософсько-

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

політичну й збелетризовану спрямованість, але й на найхарактерніші риси й ознаки як явища традиційної культури. Саме через «вкрай недостатню розробленість специфічних і мало-вивчених аспектів кобзарства як фольклорної традиції ... у громадській думці сформувались хибні стереотипні уявлення, що не відповідають дійсності» (Дис. – С. 5). Одні з них надміру акцентували на епічності, інші на старцтві, ще інші на сліпецтві чи козацькій романтиці. К. Черемський, схоже, узявся помирити всіх уведенням до наукового обігу «суперуніверсального» терміну «інтегральне співоцтво», спираючись на відому термінологічну парадигму: *homo sapiens* – *homo ludens* – *homo cantens* і т. п. (Рец. пр. – С. 14). Проте ні авторитет цієї модної тепер теоретичної схеми, ні апелювання до не менш відомої теорії Ч. Дарвіна (Рец. пр. – С. 16), не допомогли автору утвердити обстоюваний ним термін як «суперуніверсальний». По-перше, тому, що незважаючи на «всеосяжність» його семантичного трактування, поза межами розгляду опинилися і співці-носії індивідуальної співацької/співецької [але категорично, не «співоцької»!! – М. Х.] чоловічої традиції, гуртового, колядницького, косарського, лісорубського, пастівницького, жнивварського співу, жіночої (адже ж жінки теж співають!) лірики, колискових, козацьких, стрілецьких, опришківських, чумацьких і багатьох інших співацьких («неспівоцьких») жанрів, які ніяк не корелюються із кобзарством/«не співоцтвом». А по-друге, граматико-стилістична основа терміну «співоцтво» (ну, дійсно, чому, справді, не «співацтво» від «співак» чи «співецтво», врешті-решт, від «співець»?) не витримує жодної критики. Що вже тут говорити про елементарну, сказати б так, формальну логіку. Адже прагнучи поєднати своїм надуніверсальним терміном усі «непоєднувані» його характеристики, автор, сам цього, напевне, не усвідомлюючи й не бажаючи, ще більше їх роз'єднав.

Якщо вже високоповажному п. К. Черемському так сильно розходилося саме на кореневій основі – «спів» – то чому було б не розділити середовища усіх *homo cantens*-ів на «співецтво», що стосується співців-музикантів (кобзарів і лірників) та «співацтво» – всю решту співаючих українців, подібно до того, як К. Квітка усю українську народну музику/середовище поділяв на: 1. Зрячих. 2. Незрячих. 3. Любительські/«естрадні». Така

класифікація принаймні виразно конкретизує явища та їх ознаки, якими дійсно є, на відміну від інших – споріднених – що такими ніколи не були й бути не можуть.

У К. Черемського ж, як і в інших надто «універсалізованих» класифікаторів (головно, московської школи) система критеріїв нагадує дуже рідке й діряве «сито», через яке проціджується геть усе, що тільки може пролізти в ці величезні «діри», якими є незліченна кількість ознак/критеріїв. Унаслідок такої, з дозволу сказати, «систематизації» під ознаку явища, що характеризується (у даному разі «співоцтва», й до того ж – «інтегрального»), підпадає все, що рухається, співає і..., даруйте, навіть губами плямає...

К. Квітка, класифікуючи середовище народних співців-інструменталістів, акцентував, наприклад, не так на фізичному стані їхнього зору, як на змісті репертуару і вмісті в ньому традиційно кобзарського елемента. Навіть з цього погляду, К. Черемський помилково зачисляє торбаністів Відортів, бандуриста Т. Рачицю й самого Т. Шевченка до «реконструкторів» (Шлях звичаю, С. 225), а Г. Ткаченка, М. Будника та їх послідовників виставляє повпредами «розвитку сучасного кобзарства» (Там само. 350). Логічніше було б перших назвати представниками авторського академічно-писемного, а других – виконавсько-реконструкторського напрямків. Так само некоректно і, що найголовніше, по-дилетантськи необ'єктивно виглядають і грубуваті випадки на адресу неназваних «наукових метрів» (Там само. 347–348). Надміру емоційні та самозакохані оцінки [ранній М. Будник, наприклад, ними не захоплювався, а це сталося з ним в останні роки життя внаслідок роздвоєння особи під впливом тяжкої недуги. – М. Х.], на відміну від виважених і наукових, завжди грішили супроти істини. Подібна позиція не лише є неправдивою й антинауковою, але й фактично стає на бік апологетики неkobзарського елемента, перекреслюючи й знецінюючи тим самим усе позитивне, високе й раціональне в обох сферах, а вивищуючи все малоцінне, дилетантське й малодуховне. Тим більше це дивно чути від таких компетентних і науково грамотних людей, яким був М. Будник і, безсумнівно, є К. Черемський.

Заради справедливості, необхідно відзначити, що в тексті даної дисертації/монографії лівова частка белетристично-дилетантських сентенцій обох попередніх монографій автора

МИХАЙЛО ХАЙ. «СПІВОЦТВО»: НАУКОВИЙ ТЕРМІН ЧИ ВЕРБАЛЬНА ЕКВІЛІБРИСТИКА?

(«Повернення традиції». [Харків, 1999] та «Шлях звичаю». [Харків, 2002]) знята й замінена справами наукового їх осмислення й потрактування. Однак, рудименти філологічного мислення, то тут, то там виникають і на сторінках рецензованих тут праць.

Найвідчутніші прорахунки в сучасному кобзарознавстві найчастіше трапляються на методологічному та методичному рівнях і, передусім, через принципово неспроможні термінологічно-дефінітивні означення. «Кобзар, що грає на ... бандурі», «бард», «сучасні Гомери України», артисти капел і тріо бандуристів, сучасні бандурники, «академічні» кобзарі, що грають на удосконалених бандурах, гітаристи й домристи – виконавці на «кобзах-мутантах» (вислів В. Кушпета, а в К. Черемського – ха-ха! – «кобзисти!») – хто тільки не називає себе кобзарем. А після дисертації та монографії К. Черемського світ раптом дізнався, що кобзарства в Україні не було й немає – його підмінило «с п і в о ц т в о»! І цей «театр абсурду і сміхотворства» можна було б продовжувати. Але, даруйте, це вже, здається, давно перейшло межу сміху та увійшло в стадію наруги над однією із найсокровенніших святинь нації!

Скидається на те, що прагнення автора увійти в історію етномузикологічної науки, так би мовити, «з чорного входу» (тобто за допомогою сумнівного реноме «неологіста-термінотворця») таке велике, що затьмарило собою рештки здорового глузду.

К. Квітка, як уже мовилося, дуже обережно й критично ставився до питання впровадження наукових неологізмів. Він вважав, що їх слід вводити лише у двох випадках: а) коли старий термін уже не здатен семантично означувати нове явище; б) коли воно настільки видозмінилося, що його дефінітивні ознаки вже не вміщуються в семантичні рамки існуючої термінології. Вкрай невдалий з усіх поглядів термін «співотцтво», що, вочевидь, походить від більш благозвучного «співець», не лише не конкретизує, а якраз навпаки, ще більш заплутує і без того досить неясну термінологічну ситуацію в кобзарознавчій думці та навіть вносить у контекст елементи іронічно-саркастичного змісту. Цілком слушно зауважуючи, тези про існування у ієрархії традиційних співацьких (не співоцьких!) осередків «різновидів окремих субкультур у межах домінуючої культури» (Дис. С. 45), їх трьох професій-

них напрямків (двірського, народного світського і народного парарелігійного (Там само. – С. 57), а також про те, що «лишаються науково незначеними терміни “традиційний співець”, “кобзарство”, “бандурництво”» (Там само. – С. 27), К. Черемський, свідомо й тенденційно обрав один із них для означення усіх решти задекларованих явищ, пішовши в такий спосіб шляхом не диференціювання й дефініціювання [критика впроваджуваних автором дефініцій має бути предметом наступних серйозних аналітичних розглядів. – М. Х.] ознак, а навпаки, інтегрування їх в найбільш загальному й тому найменш специфічно означеному семантичному ракурсі (за К. Черемським – «система “інтегрального співотцтва”») (Там само. – С. 46, 62).

У цьому й полягає найголовніша методологічна хиба дисертації та монографії: замість виокремлення й вузько-спеціального аналізу названих діаметрально протилежних різновидів музичної культури, автор пропонує інтегрувати їх у явище з узагальненими і тому ідейно, стильово- та виконавськи усередненими ознаками. Істотно, що завдяки такому підходові дисертант дійшов логічного висновку про те, що «на сьогодні ще не сформовано критеріїв оцінки традиційного співотцтва як окремого культурного явища, що призводить до логічних помилок у працях авторів» (С. 62). Додамо, що це стосується також дисертаційного та монографічного досліджень К. Черемського.

Значно професійнішими й такими, що вносять новий струмінь у науку про традиційне кобзарство й лірництво, є розділ, де лікар за фахом К. Черемський розглядає парарелігійні аспекти цієї найсвятішої та найгуманістичнішої традиції українців, а також сентенції про осліплення зрячих (С. 42). Спираючись на численні дані й матеріали, переважна кількість яких маловідомі, автор ставить логічні акценти на особливостях соціального статусу співців, виходячи на рівень диференціації не лише соціальних, але й субрегіональних, ієрархічних, корпоративних та світоглядних його ознак. Залишається лиш пошкодувати, що такий продуктивний матеріал і метод його дослідження не розвинулися принаймні до обсягів розділу дисертації.

Особливу цінність роботи становить підрозділ 2.5, де автор розглядає найтрагічнішу та найбільш замовчувану сторінку історії кобзарства – «репресії щодо традиційних співців» (Дис.

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

С. 114–122). Невідомі до цього факти та судження, наприклад про масове знищення кобзарів у 20–30-х роках минулого століття на документальному рівні переконливо доводить «додаток Л» дисертації. Якби багаторічна копітка робота дисертанта дала тільки ці, справді унікальні та архіважливі для науки висліди, то її вже й тоді можна було б зарахувати до науково вагомих. Але подібних досягнень в роботі більше, серед яких, наприклад і додаток 3 «Дванадцять Вустинських статутів» (Дис. – С. 196–246), де вперше в науковий обіг впроваджується весь обсяг неписаних законів і приписів звичаєвого права українських бандуристів, кобзарів і лірників. Не менш цінні й важливі матеріали містять додатки С («Співоцька творчість»), Т («Співці Слобідського кобзарського цеху XIX–XX ст.») та ін.

Із усіх задекларованих у методологічній базі роботи безпосередньо і послідовно застосованих основних методів (нарративний, культурно-історичний, компаративний, моделювання, історико-біографічний) та елементів неосновних (термінологічний, емпатії, герменевтики й міфопоетики), найдіткливіші прорахунки помічені саме на рівні термінології. Окрім уже згадуваної термінологічної абракадабри «співотцтво», що не працює ні на конкретно-дефінітивному, ні мовно-стилістичному та специфічно-семантичному рівнях, у роботі зустрічаємо й інші перли журналістсько-белетристичного стилю, а саме: «протягом» (в українській мові буває лише у сенсі московського «сквозняка»; Дис. – С. 5), задачі-завдання (С. 9), ознайомчий – ознайомлювальний (С. 11), співоцького мистецтва (стосується лише професійно-академічної сфери (С. 13, 64), носії традиційного світського співоцтва – двірські торбаністи (або традиційного або світського, оскільки двірська практика традицією у фольклорному сенсі не була – С. 14), народна співтворчість (С. 15), середньовічних (замість давньоруських) ... співців Бояна, Орела, Митусу (С. 15), скоморошества-скомороства (С. 19), виспіви [що воно таке розспіви чи наспіви? – М. Х.] старовини (С. 38) та багато ін.

Спинивши перелік мовних огріхів, зауважимо, що від такого педанта і патріота, яким є автор дисертації/монографії, читач міг очікувати і значно принциповішої позиції щодо реабілітації мовно-правописних норм у напрямі переходу від стилістично залайованої й політично наки-

нутої українцям «скрипниківки» до т. зв. «харківського правопису», як рівно ж, і щодо наукової оцінки особливо політично загострених питань співіснування сліпих кобзарів та їх сучасних реконструктивних апологетів з жорстким світом паралельно-культурницького мислення. Натомість, свідомі ігноранція усталених наукових аксіом і авторитетів, зарозумілий тон власних сентенцій як відомі ознаки московської наукової школи (О. Фамінцин, М. Привалов, К. Вертков, І. Мацієвський та ін.) напротивагу виважено-застережливому стилеві викладу вітчизняних вчених (М. Лисенко, Г. Хоткевич, К. Квітка, Ф. Колесса, С. Грица, В. Кушпет та американський етномузиколог-україніст В. Нолл), потурання й навіть пряма співпраця з апологетами відверто антиукраїнських і антикобзарських сил змосковщеного Харкова в напрямі зближення наукової та паралельно-культурницької гілок кобзарства привели автора до вже згаданих і ще не згаданих тут не цілком виразно дефінітивно означених характеристик перелічених явищ і аспектів їх дослідження.

Таким чином, вагома і, поза сумнівом, багаточінна у всіх її аспектах праця, лише одним своїм абсолютно невмотивованим белетристично-філологічним підходом, значно знівельовала як власні наукові досягнення, так і ще більше заплутала, аніж з'ясувала і до того не дуже виразні означення кобзарознавчої (не співоцтвознавчої) термінології. Їх після автора та інших харківських термінотворців необхідно буде викристалізувати тепер вже не з плюсової чи нульової, а з мінусової позначки.

По всьому сказаному читачеві може здатися, що рецензована дисертація/монографія містить самі лише недотяги. Це, звичайно, не так. Але недоліки переважають! І це аж ніяк не співвідноситься з іменем такого, хоч і молодого, але відомого вже вченого-дослідника, здібного й талановитого виконавця-реконструктора і популяризатора гри на традиційній бандурі, свідомого громадянина-християнина й патріота, невтомного організатора й провідника/виховника молоді, плідного видавця та громадського діяча й просто чудової, чуйної Людини, яким, поза всілякими сумнівами завжди був, є і залишиться К. Черемський.

Про авторів

Безручко Олександр – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кіномистецтва і телебачення Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Біла Катерина – пошукувач кафедри композиції та інструментовки Національної музичної академії України ім. П. Чайковського.

Ганудельова Надія – пошукувачка кафедри музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П. Чайковського.

Грица Софія – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу культурології та етномистецтвознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Грінченко Алла – кандидат медичних наук, донька М. Грінченка.

Дрозда Петро – викладач Інституту мистецтв Прикарпатського університету ім. В. Стефаника.

Козаченко Аліна – доцент кафедри концертмейстерства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Німчук Василь – член-кориспонтент НАН України, доктор філологічних наук, професор, директор Інституту української мови НАН України.

Росляк Роман – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. Карпенка-Карого, науковий співробітник відділу кінознавства ІМФЕ.

Сидоренко Вікторія – доцент кафедри народних інструментів Львівської музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Супрун-Яремко Надія – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету.

Хай Михайло – доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник відділу культурології та етномистецтвознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Гуй Чжан – магістр Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Чуркіна Вікторія – старший викладач кафедри українознавства Харківського національного університету радіоелектроніки.

Шегда Лідія – викладач Інституту мистецтв Прикарпатського університету ім. В. Стефаника.

Ядловська Зіновія – кандидат мистецтвознавства, доцент Київського Національного університету культури і мистецтв.

Упорядкування: *Наталія Костюк*
Обкладинка: *Ростислав Забашта*
Комп'ютерна верстка: *Галина Барановська*
Літературно-наукове редагування і коректура: *Лілія Пасічник*
Редагування англомовних текстів: *Надія Наумова*

Підписано до друку 13.05.09 р. Формат 60 x 84/8
Умов. друк. арк. 15,74. Наклад 300 прим.

На обкладинці журналу:

Пляс дів перед Саулом. Пляс пророчиці Маріам. Мініатюри з Київського Псалтиря (арк. 204 зв., 206). 1397 р. Пергамент, кіноварь, золото, коричневі чорнила.
Державна Публічна бібліотека ім.Салтикова-Щедріна в Санкт-Петербурзі (ОЛДП F6).