http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 1 (33)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2011

http://www.etnolog.org.ua

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

СТУДІЇ

мистецтвознавчі

Число 1 (33)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2011

http://www.etnolog.org.ua

Редакційна колегія:

Г. Скрипник – головний редактор
Н. Костюк – заступник головного редактора
О. Щербак – відповідальний секретар

М. Бевз
В. Гайдабура
С. Гриця
І. Дзюба
І. Драч
М. Загайкевич
Т. Кара-Васильєва
О. Клековкін
Н. Корнієнко
С. Крижицький
З. Мойсеєнко
О. Найден
О. Немкович
В. Овсійчук
Л. Пархоменко
Р. Пилипчук
В. Рубан
М. Ржевська
Г. Стельмащук
А. Терещенко
В. Фоменко
І. Юдкін

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 1 від 04.01.2011 р.)

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 1 (33) / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2011. – 144 с.
ISBN 1728–6875

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.

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.

ISBN 1728–6875

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011

http://www.etnolog.org.ua

Зміст
Contents

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ
Theory and Methodology

Юдкін-Ріпун Ігор. **Семантичний ритм лібрето музичної драми**
Yudkin-Ripun Ihor. Semantic Rhythm of Musical Drama Libretto ... **7**

Ярко Марія. **Герменевтична рецепція та епістемологічне дослідження категорії стилю**
Yarko Mariya. Hermeneutic Reception and Epistemological Research of the «Style» Category **20**

Кульчинська Леся. **Жанрові кліше та проблема конструювання жанрового корпусу**
Kulchynska Lesia. Genre Cliché and Construction's Problem of Genre Corpus ... **31**

Маркович Галина. **До проблеми музикальності поетичної лірики Івана Франка**
Markovych Halyna. Approaching the Problem of the Lyrics' Musicality of Ivan Franko ... **40**

ІСТОРІЯ
History

Карпяк Андрій. **Плекання нових композиційних форм у флейтових концертах Адольфа Гассе**
Karpiak Andrii. Development of New Forms of Composition in the Flute Concerts by Adolf Hasse **51**

Паламарчук Катерина. **Традиції католицької богослужбової музики Австрії другої половини XVIII – початку XIX століття в «Німецькій месі» Міхаеля Гайдна**
Palamarchuk Kateryna. The Second Half of the XVIIIth – Early XIXth Century Austrian Catholic Liturgical Music Traditions in the «German Mass» by Michael Haydn ... **58**

Синкевич Наталія. **Національний «обрядовий архетип» у хорових циклах Кирила Стеценка і Левка Ревуцького**
Synkevych Nataliya. National «Ritual Archetype» in the Choral Cycles of Kyrylo Stetsenko and Levko Revutskyi ... **66**

Курінна Марина. **Про київський період творчості Броніслави Ніжинської**
Kurinna Maryna. About the Kyiv Period in the Creative Work of Bronislava Nizhynska ... **72**

Безручко Олександр. **Перша майстерня кінорежисерів Тимофія Левчука**
Bezruchko Olexandr. Tymofil Levchuk Film Directors' First Workshop ... **79**

http://www.etnolog.org.ua

Гончарук Олена. **Еволюція синтезу мистецтв естради в культурі XIX століття**
Honcharuk Olena. Variety Art Synthesis' Evoiution in the Nineteenth Century Culture **87**

СУЧАСНІСТЬ
Modernity

Козинко Лілія. **Фольклорний танець в українському балетному театрі кінця XX – початку XXI століття**
Kozynko Liliya. Folk Dance in Ukrainian Ballet Theater of the Late XXth – Early XXIth Centuries **92**

Костюк Христина. **До історії створення та інтерпретацій одного з міфів сучасного кінематографічного «хоррору»**
Kostiuk Hrystyna. Approaching the History of Creation and Interpretations of One of the Contemporary Cinematic «Horror» Myths **99**

ПОСТАТІ
Prominent Figures

Василик Світлана. **Окремі сторінки музикознавчої діяльності Лю Пархоменко (до ювілею від дня народження)**
Vasylyk Svitlana. Distinct Pages of Liu Parkhomenko's Musicology Work (To the Anniversary of Her Birth) **110**

ДЖЕРЕЛА
Sources

Грица Софія. **«Дума про удову і трьох синів» від Георгія Ткаченка і два інтерв'ю від нього**
Hrytsa Sofia. Heorhii Tkachenko's «Widow and Three Sons Ballad» and Two Interviews with Him **117**

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ
Reviews

Фрайт Оксана. **Український піаніст і композитор з далекої Австралії**
Frayt Oksana. Review: Ukrainian Pianist and Composer From Faraway Australia **142**

ПРО АВТОРІВ
Information About Authors **145**

http://www.etnolog.org.ua

УДК 82-293.4:(81'374.73+159.955.4)

СЕМАНТИЧНИЙ РИТМ ЛІБРЕТО МУЗИЧНОЇ ДРАМИ

Ігор Юдкін-Ріпун

Семантичний ритм – поняття, впроваджене в лінгвістиці тексту, яке характеризує семантичні переходи через відхилення сенсу окремих висловів від пересічного значення як алгоритм ідіоматизації. Змінність сенсу висловів зумовлена їх залежністю від позицій у семантичному ритмі тексту. Ідіоматика прямує до перетворення на ейдетику, зокрема, на унікальні, властиві лише даному корпусу текстів носії сенсу, виходячи за межі суто вербальних можливостей, подібно до власних назв. Зокрема, у музичній драмі семантичний ритм спирається на ансамблеву техніку, яка відрізняється від драматичних діалогів особливостями інтенціональності.
Ключові слова: *семантичний перехід, інтенціональність, рефлексія, ансамбль, ейдетика, мотив, ідіома.*

The semantic rhythm is a notion coined in the linguistics of text to denote semantic transitions with the deviations of sense from a mean value level of a common lexical meaning as an algorithm of the process of idioms' formation. The variability of the sense of expressions is preconditioned with their dependence upon their positions within the frame of semantic rhythm of a text. Idioms tend to be transformed into images as unique designations peculiar for the given corpus of texts that are similar to proper names thus passing over the limits of pure verbal opportunities In particular it is in music dramas that semantic rhythm is supported with the ensemble techniques that differs from those of drama dialogues due to the properties of intentionality.
Keywords: *semantic transition, intentionality, reflection, ensemble, images, motif, idiom.*

Думка про те, що художній текст має ознаки ритмічної організації у змісті, а не у виразі, стала недавнім надбанням одного з напрямів нової риторики – так званої лінгвістики тексту. Насамперед ці ознаки виявляються в тому, що іменується польовою структурою – у протиставленні центру та периферії, кульмінаційних, ключових ділянок тексту та сполучних, проміжних ланок, що відповідає акцентній організації ритму. Водночас реально зафіксовані елементи тексту зіставляються з уявними, прихованими, що є своєрідним орієнтиром, подібним до метричних схем ритму. Наприклад, у тексті як своєрідній самоорганізації мовного матеріалу виявляється закономірне коливання довжини речень біля уявної середньої одиниці, тому «середні розміри речення та абзацу правлять за тло, на якому виявляються композиційні ролі експресивних одиниць»[1], подібно до того, як метрична схема для ритму визначає такі самі пересічні, середні одиниці. За аналогією до акцентів, виділяють атрактори – «області тяжіння»[2] тексту, його центральні ключові ділянки, своєрідні вузлові точки, до яких прямують та з яких походять лінії оповіді. Одне з провідних понять лінгвістики тексту – реляційна структура «як послідовне перерахування подій»[3] – визначає взаємозв'язок та взаємозалежність його ланок у змісті так само, як послідовність стоп вірша у виразі. Виділяють «предикативно-релятивний комплекс» тексту – те, що «не можна вилучити без зруйнування сенсу»[4]. Зв'язок ділянок тексту здійснюється за ланцюговим принципом як «перетворення дієслівного присудка в попередньому реченні в абстрактний іменник в ролі суб'єкта в на-

http://www.etnolog.org.ua

ступному»[5]. Мережа взаємних посилань, «дейксис в широкому значенні – вказівка на щось»[6] визначає органічну неподільність тексту, зокрема, таку його властивість, як когезія, що «відносить читача до того, що було висловлено раніше»[7], тобто взаємоузгодженість, ритмічну сумірність не лише виражальних засобів, але й самого їхнього сенсу.

Істотно, що такі ритмічні особливості виявляють зміст не лише в масштабі риторичних періодів (так званих надфразових одиниць), але й у межах традиційних граматичних об'єктів – речень, коли враховується їх комунікативна роль. Уже феномен «граматичного очікування» (вислів В. Г. Адмоні) появи того чи іншого вислову на відповідному місці створює такий самий ефект для розгортання сенсу оповіді, як метрична схема для струменя виражальних засобів. Тим паче взаємозв'язок ритму та метра увиразнюються у відношеннях формального граматичного присудка (так звана тема за термінологією комунікативної граматики) та того, що стає предметом повідомлення і несе в даному контексті нову інформацію – так званої реми. Наприклад, у реченні «дерева ростуть у лісі», у залежності від контексту, новиною (комунікативним предикатом), виділеною зазвичай фразовим наголосом, буде або «дерева» (а не трава чи кущі), або «ліс» (а не сад), або «ростуть» (а не гинуть). Відтак виокремлюється «темо-рематичний ланцюжок»[8], де формальні граматичні члени речення виконують стосовно реальних комунікативних носіїв інформації ту саму функцію, що метричні схеми для ритмічних структур. Усе це вказує на те, що «динамічність первинного семантичного ритму тексту» стає своєрідним «ключем до розуміння інтегральної концепції тексту», визначаючи «загальну психологічну перспективу тексту»[9].

Шлях до концепції семантичної ритміки було прокладено в театральній практиці. Так, наприклад, прообрази вищевідзначених реляційних структур тексту вчені вбачають у тому, що «надзавданню тексту підпорядковано дрібніші завдання», тому «перспектива тексту – це орієнтація на надзавдання»[10]. Зрештою, уже в підручниках подано уявлення про те, що «ритм драми є ритмом боротьби»[11], як загальноприйняту річ, що «темп виправляє, вирівнює ритм, наближає його до метру»[12], натомість «метр – це схема»[13]. У драмі розгортаються гра і антигра між спонукальним моментом та його розв'язанням через ланцюг перипетій[14]. Ритмічна структура драми визначається саме перипетіями, а тому вона завжди має семантичне навантаження. Саме концепція ритму як семантичного процесу належить до здобутків театральної культури XX ст.

Так, концепція ритмопластики Л. Курбаса вихідним пунктом мала хореографічні уявлення Далькроза та Дельсарта, проте вийшла далеко за їх межі. Свою «акторську формулу» Л. Курбас вбачав, за Н. М. Корнієнко, «в ритмі як свідоцтві глибинних форм життя», для нього «все на світі наділене ритмом. І стіл..., і вітер, і не лише ритмом для вуха ... Коли актор заглибиться, зосередиться на моменті перебування в певному ритмі, він повинен знайти ... символи, які дав митець»[15]. Саме долаючи зовнішні хореографічні витоки ритмопластики, Л. Курбас «розробляє партитуру ритмічних перетворень» та, відповідно, «методологію відчуження засобами ритму як внутрішньої пластики»[16]. У результаті «ритм перетворюється на структурну одиницю, яка порізному живе в мікросюжетах вистави», тобто постає чинником семантичного розвитку, суголосним вищеокресленим концепціям лінгвістики тексту.

Так само концепція темпоритму К. С. Станіславського, ініційована уявленнями про зовнішні дії, що стають поштовхом до переживання, вийшла далеко за межі тодішньої рефлексології, де ці уявлення культивувалися. «Темпоритм потрібний нам не один, сам по собі й для себе, а в сув'язі з запропонованими обставинами, які створюють настрій, у сув'язі з внутрішньою сутністю, яку темпоритм завжди містить в собі»[17]. Природа дієвості темпоритму корениться зрешкою, у спілкуванні, оскільки люди «одер-

http://www.etnolog.org.ua

жують найзагальніший настрій від чужого ритму, а це вже дещо означає у впливі на інших»[18]. Промовисте зауваження стосовно семантичної природи темпоритму вміщено в режисерських варіантах «Отелло», де описано спосіб формування актором необхідного переживання через осмислення ритму: «Знайшовши.., можливо, безпричинний ритм сам по собі і для себе, намагайтеся виправдати його якимось магічним "якби" ... навчившись у вірному ритмі.., підставляйте слова тексту і виправдовуйте їх вашою вигадкою»[19]. Узагальнення цієї рекомендації дозволяє стверджувати, що «від відтворюваного ритму будете згадувати ...різноманітні внутрішні почуття і відчуття»[20]. Нарешті, з наведених практичних спостережень виводиться характеристика темпоритму, де «всі сили людини спрямовуються на очікуваний об'єкт»[21].

Інакше кажучи, темпоритм постає тут як інтенціональний об'єкт у сенсі класичної феноменології, що змушує згадати класичне положення з «Амстердамських викладів» Е. Гуссерля, за яким: «до кожного сприйняття як інтенціонального переживання належить як невід'ємне від нього те, що воно є сприйняттям свого сприйнятого ... воно ... незалежне від питання, чи дійсно існує, приміром, сприйнятий ландшафт, чи він, як виявляє подальший досвід, виявляється ілюзією»[22]. Отже, інтенція, що засвідчується ритмом, породжує рефлексію («сприйняття сприйнятого»), якою, власне, вмотивовується організуюча роль ритму в драматичному тексті. Саме на основі рефлексії складається той зворотний зв'язок ритму з метром, що виявляється в неперервному зіставленні реальних здобутків або втрат з очікуваними сподіваннями та відповідним корегуванням вчинків персонажів.

Паралельно з цими театрознавчими витоками концепції семантичного ритму в літературознавстві розроблялися уявлення про ритміку прози, що скеровували до перспективи художнього часопростору, а відтак – до виявлення образної основи ритмічної організації. Теза О. В. Чичеріна про те, що «для ритму прози вирішальне значення має не фонетичний, а семантичний устрій поетичного мовлення»[23] – зокрема семантичний та синтаксичний зв'язок слів у словосполученнях, стала вихідним положенням для досліджень, які розгорнулися в організованому Н. Х. Копистянською у Львівському національному університеті семінарі «Проблеми художнього простору, часу, ритму». У працях дослідниці виявлено ґенерологічні властивості семантичного ритму прози, що через особливості формування часопростору дає змогу окреслити жанрові особливості тексту. Саме такий аналіз дозволив обґрунтувати формування особливого баладного роману в літературі XX ст: «У баладній прозі посилена драматизація викладу сприяє стислості оповіді»[24]. Так само завдяки особливій семантичній ритміці оповіді «Флобер іронічно переосмислює двосвіття романтиків»[25]. У цьому ж напрямі здійснено низку гоголезнавчих досліджень Н. Арват, яка констатує, що «засобами створення ритмічності є насамперед синтаксичні конструкції»[26]. Ці літературознавчі дослідження виявили універсальне значення хвильової, коливальної будови як основи ритму в художньому тексті, що передбачає самоорганізацію на основі рефлексії, зворотного зв'язку між очікуваннями та реальними ефектами. Особливо істотним виявляється багатошаровість самого художнього часопростору, організованого ритмом, що сягає від документальної фіксації подій до вигадок та спогадів. Ритмічно організований часопростір стає дієвим чинником формування образу.

Однак теоретичне осягнення цього було значно випереджене творчою практикою, зокрема, течією так званого струменя свідомості, однією з чільних представниць якої була англійська письменниця В. Вулф. Своєрідним маніфестом ролі ритму як провідного чинника творення образів став її роман «Хвилі», про який сама авторка висловилася, що «труднощі полягали в тому, що я писала для ритму, а не для сюжету», та що «ритмічне для мене більш природне, ніж оповідне»[27]. Побудований як зіставлення сповідей

http://www.etnolog.org.ua

героїв, цей роман містить чимало авторських рефлексій, що дає змогу витлумачити таку програмовану ритмічність оповіді. Наприклад, в уста однієї з героїнь, Роди, вкладено сентенцію: «Wonder and awe change as they put off the draperies of the flowing tide»[28] («Здивування і жах змінюються, коли відкидається вбрання хвилі, що напливає»[29]). Водночас саме аналіз ритміки часопростору роману дає змогу виявити його жанрові витоки та порівняти його за композицією з баладою. Це пояснює присутність у романі типово баладних мотивів – таких, зокрема, як символізація за допомогою води кордонів між особами. Дослідниця твору відзначала також, що «чергування монологів персонажів, які утворюють опозиції жіноче – чоловіче, також дозволило Вулф ритмічно структурувати оповідь»[30], те саме стосується ритмічного протиставлення персонажів та дієвості «архетипу водної стихії з її власними ритмами»[31].

Проте існує ще одна обставина, до якої дослідники досі не привертали уваги. Ідеться про баладні витоки роману В. Вулф та зумовлені ними паралелі до музичної драми Р. Вагнера «Летючий голландець», в основі якої також баладні традиції. Письменниця вкладає відверті натяки на баладні джерела в уста одного з персонажів, Бернарда, який значною мірою постає як її alter ego: «I pass from house to house like the friars in the middle ages who cozened the wives and girls with beads and ballads. I am a traveller, a pedlar, paying for my lodging with a ballad»[32] («Я простую від хати до хати, наче ченці в середньовіччі, які зводили жіночок та дівчат коралями й баладами. Я волоцюга, мандрівний гендляр, що сплачує за ночівлю баладою). Відтак твір можна зараховувати до тієї категорії баладних романів XX ст., описаних Н. Х. Копистянською, де «не описують ситуацію, а викликають ... живе уявлення про подію»[33] – відповідно до відомої спорідненості балади та драми[34]. Твір Р. Вагнера так само містить подібні свідчення, особливо яскраво подані в ключовій сцені – у баладі Сенти, де подано хід подальших подій. Істотні також конкретні паралелі: так, спільним для обох творів є мотив випробування вірності кохання. Вагнеріанські алюзії містить ім'я одного з персонажів роману – Персіваль (Парсифаль), який гине від падіння з коня[35]. Самовбивство Сенти у Вагнера – очевидна паралель до такої ж долі Роди у Вулф: обидва жіночі персонажі – аутсайдери. Зрештою, визначення самою авторкою роману як драматичної поеми та зібрання сценічних солілоквій[36] дає підстави для звернення до театральної, драматичної проблематики.

Отже, можна стверджувати, що, на противагу розрізненим мовленнєвим актам, тексту властива ритмічність розгортання сенсу одиниць мовлення. Це розгортання сенсу, позначене семантичними переходами й утворенням стійких перенесених значень, становить процес ідіоматизації мовних виразів. Слово, ужите в художньому тексті, стає неповторним моментом семантичного ритму цього тексту, що сповнює його унікальним для даного тексту сенсом, а відтак – набуває значення ідіоматичного виразу, зафіксованого в даному тексті. Відбувається своєрідна «пульсація» сенсу, живе слово дихає й тріпотить, як організм, пронизаний ритмічним струменем. Саме через стан перехідності словесного сенсу виявляється ця семантична ритмічна організація конкретного тексту, надаючи лексичним одиницям особливого ідіоматичного сенсу. Ідіоматизацію висловів визначає не полісемія, а саме змінність та перехідність сенсу, узалежненого від їх ритмічних позицій у тексті. У свою чергу усі такі ідіоматичні відхилення сенсу від звичайного, пересічного лексичного значення та семантичні переходи відбивають інтенціональність мовленнєвого акту. Доля ідіоматизованого вислову визначається його місцем у ритмічному струмені розгортання сенсів, зокрема, наближенням або віддаленням від такої пересічної лінії залежно від намірів промовця та мети мовленнєвого акту. Ідіоматизація висловів може розглядатися як результат їх семантичної ритмізації – надання їм енергії цього ритму, що походить від мети, зара-

http://www.etnolog.org.ua

ди якої створено текст. Інтенціональність тексту як виявлення цієї мети викликає рефлексію, що пронизує текст наскрізною мережею взаємних посилань, пов'язуючи всі вислови в суцільну тканину, організовану за ритмічним принципом зворотного зв'язку між пересічним значенням та ідіоматичним сенсом.

Окрему проблематику ритмічна зумовленість ідіоматизації висловів породжує в драмі. Відома думка про те, що драми пишуть заради єдиного слова, вимовленого в єдиний можливий момент і в єдиному вірному місці, унаочнює саме таку зумовленість сенсу вислову мережею ритмічної структури, часопросторовими координатами даного слова в тексті. Своєрідність семантичного ритму драми відображає його загальні ґенерологічні властивості, тобто його відповідність жанровій характеристиці тексту. Наприклад, коли для ритміки епосу властива завершеність періодів, то драма позначена фрагментарністю, зумовленою діалогічною будовою тексту. Саме щодо цих властивостей окреслюється коло питань, які особливо значущі для музичної драми, де складається відомий парадокс: закроєна для долання умовностей традиційної оперної «номерної» структури, для наближення до драматичного театру, вона часто не наближала, а віддаляла від мети. Цей парадокс виявився, зокрема, у тому, що замість сподіваного ефекту драматизації отримували цілком протилежні результати ліризації або епізації вислову: вагнеріанський театр розвивався в напрямі оперно-ораторіального синтезу. «Травіата» була драматичнішою від сучасного їй «Трістана», а протиставлення Бізе Вагнеру з відомого памфлета Ніцше «Казус Вагнера» обґрунтоване саме невідповідністю намірів та наслідків. Зрештою, аргументація Ніцше варта спеціальної уваги.

Спочатку, в есе «Ріхард Вагнер у Байрейті» з циклу «Несвоєчасні думки» Ніцше шукав обґрунтування новаціям Вагнера, вбачаючи в ньому «дифірамбічного драматурга» та припускаючи, що «зовні нова форма уявлялася чимось на кшталт поєднання в одне ціле кількох музичних п'єс, серед яких кожна окрема подавала начебто певний стійкий стан, а насправді ж – лише один момент у драматичній течії пристрасті. Слухач уявляв собі, що він наче слухає стару музику настрою»[37]. Таким чином, витоки вагнеріанства вбачалися в бароковій концепції афектів – настроєвої музики, що відтворює і викликає певний стан, а не становить чинник драматургічного розвитку. Та під кінець життя Ніцше розчарувався в доцільності подібних виправдань і у згаданому памфлеті відверто висловився про вагнерівські опери, як про «ряд сильних сцен, одна іншої сильніша – а впереміж безліч розмаїтих дурниць», незважаючи на те що «драма вимагає суворої логіки», звідки виводиться вердикт: «Вагнер не драматург, не варто себе дурити»[38]. Заперечення драматизму вагнерівської творчості виявляється у відповідній атрибуції: «Його опера є оперою спасіння»[39]. Відтак у ній вбачається епічна статика, передбачуваність на кшталт такого феномену, як «щасливий рішенець» (*happy end*) – тобто істотна властивість ораторії, а не драми. Звідси ще один парадокс – несподівана схожість з вагнеріанством напряму Брехта, що виник з непримиренного заперечення вагнеріанства, творця епічного театру, який спирався на баладні традиції, вагомі й самі по собі як джерело розвитку новочасної драми. Окрім того, відомо, що цей театр, незважаючи на його вдаване заперечення вагнерівських настанов, фактично спирався на ті самі принципи трактування словесного матеріалу, що й «музична драма»[40].

Складність питань, пов'язаних з драматизацією опери, визначалася ще й тим, що саме формування драми передбачало долання канонів, які виникли за умов дуалізму комедії та трагедії. Майже одночасно з досягненнями Лессінга в тому ж напрямі розгорталася оперна реформа Глюка – Кальцабіджі, спрямована проти «серйозної» опери Метастазіо. Однак, як відомо, ця реформа заради створення альтернативи старому «концерту в костюмах» в межах самої лише «серйоз-

http://www.etnolog.org.ua

ної» опери не досягала сподіваної мети, натомість до справжньої драматизації вели зусилля Моцарта в річищі «буффонної» традиції. Якщо для «реформи» визначальними були «заміна *recitativo secco*, що став у опері-серіа майже формальним – акомпанованим речитативом, усунення кордонів, які відмежовували речитатив і арію, створення великих драматичних сцен, які містили і речитативи, і арії, і ансамблі, і хори», то вирішальний крок у перетворенні опери здійснив Моцарт, який брав за основу буффонну, а не «серйозну» традицію. Зокрема, у його працях особливо підкреслено «специфічну буффонну мову – роль ансамблів та хорів вилучених з опери-серіа, ансамблеві інтродукції та фінали з їх стрімким розвитком дії та веселою плутаниною і метушнею комічних перипетій»[41]. Інакше кажучи, так само, як у драматичному театрі долали дуалізм комедії та трагедії, так у музичному театрі усували дуалізм «серйозного» та «буффонного» жанрів, а також дуалізм «ефекту» – «афекту», тобто протиставлення дій та переживань, що фіксувалися, речитативному та аріозному матеріалу.

Такий дуалізм та відповідна статичність семантичного ритму «серйозної» опери були зумовлені також тією обставиною, що твори цього жанру призначалися для виконання «живими ляльками» – кастратами. Звідси – той специфічний автоматизм механічного чергування загальників у наперед відомій сюжетній колії, що виключала будь-яку можливість драматичного ризику. Крім наявності такого комічного лялькового елемента в трагедії, саме регістрове розташування голосів, призначених для співу кастратами, передбачало можливість виконання цих партій жінками. Відтак любовний трикутник як основу фабули можуть розігрувати переодягнені жінки – як травестію, а не трагедію. Такі приховані в «серйозній» опері можливості травестійної інтерпретації трагедії визначили її внутрішню суперечливість.

Розв'язання таких суперечностей досягалося створенням спеціальної оперної ансамблевої техніки з особливим семантичним ритмом, принципово відмінної від діалогічного викладу драматичного театру. Виникнення цієї особливої техніки, завдяки якій ритм чергування «афектів» арій з «ефектами» речитативів усувався на користь плинності пошуку рішення, зумовлювалося ще однією обставиною. Як відомо, вагнеріанство оголосило «симфонізацію» опери, по-новому поставивши питання про роль драматизму в музичному театрі. В одній з останніх статей Вагнер зазначав про схожість драми та симфонії, і, хоча він вказував також на їх принципові відмінності, проте саме симфонічний розвиток здавався йому ідеалом: «У... симфонічній композиції ми упізнаємо ту ж єдність, яка так певно діє на нас у досконалій драмі. [...] Найбільш чужим елементом, однак, тут виявляється саме драматичне, яке вимагає для свого розгортання (*zu seiner Entfaltung*) нескінченно багатших форм. [...] Та все ж нова форма драматичної музики повинна виявити (*aufweisen*) єдність симфонічної композиції»[42]. Програма симфонізації була не поверненням до старого «костюмованого концерту», оскільки її основу визначав симфонічний наскрізний розвиток, що передбачав пріоритет ансамблевої техніки. Складалася нова ситуація трактування слова, невідома як колишнім номерним лібрето, так і драматичному театру, для якого була чужою саме новоутворена ансамблева техніка, заснована на музичній, а не вербальній взаємодії учасників діалогу.

Принципова відмінність ансамблів від драматичного діалогу дала підставу вбачати в них паростки симфонізації музичного театру. Ансамблева техніка походить з прийомів солілоквії – внутрішнього монологу, де розмежування голосів має суто ситуативну зумовленість: наприклад, коли в типовій бароковій драмі розмовляють голоси персоніфікованих Душі і Тіла, то, дійшовши згоди, вони зливаються в один голос особи, яка веде відповідний внутрішній монолог. Продовжуючи зіставлення з бароковою традицією, варто зазначити, що в ансамблі, подібно до жанру декламацій, де окремі уступи мо-

http://www.etnolog.org.ua

нологу виголошували різні персонажі, пріоритетним є не авторство тих чи інших реплік, а насамперед гра намірів, інтенцій, незалежно від того, від чийого імені і ким вони виголошуються. Інтенції, які виголошуються в декламаціях (від імені окремих осіб або з уст персоніфікованих пристрастей однієї особистості в соліло-квіях), стали рушійною силою розгортання і зміни сенсу висловлювань.

Виняткова значущість інтенціональності драматичного тексту, з особливою наочністю засвідчена в ансамблевій техніці, визначає особливості семантичних переходів у драматичному тексті. Ідіоматичний вираз тут не стільки *позначає* сенс, скільки *призначає* його відповідно до намірів промовців. Водночас саме інтенціональний аспект драматичного тексту є особливо складним для аналізу. Навіть у звичайному монолозі досить важко розмежувати наміри, не кажучи вже про соліло-квію. Ще більш плинні й невизначені межі між намірами в контексті концертної пісні, яка часто має ознаки так званого невласне-прямого мовлення, оскільки пряме мовлення іншого персонажа, відтворюване тим співаком, від особи якого здійснюється оповідь, подається цим контекстом уже як непряме, відтворене саме через витіснення відповідних вербальних засобів та їх заміщення музичними. Наприклад, у «Дощі сліз» Ф. Шуберта в тексті В. Мюллера пряме мовлення коханої, про яку говорить від першої особи ліричний герой, виділено в записі лапками та двокрапкою: «sie sprach: "Es kommt ein Regen, ade, ich geh nach Haus"»[43] («вона сказала: "дощить, прощай, я вертаю додому"»). Однак у співі її слова злито з оповіданням героя, у результаті чого виникає ефект інтерференції – накладання додаткового, драматичного сенсу на розповідь про переживання дійової особи. Ще більше утруднюється інтенціональний аналіз хорових текстів, своєрідність яких як чинника епічного, стороннього відносно драми елемента, відома ще з античної класики.

Ці труднощі стосуються безпосередньо проблематики ансамблевої техніки музичної драми. Зокрема, саме в ансамблевих сценах виявляються ознаки так званого невласне-прямого мовлення, якому властива інтерференція авторства та відповідний зсув сенсу окремих реплік, невизначеність їх віднесення до тих чи інших персонажів[44]. Ця невизначеність і безособовий модус висловлювання даються взнаки не лише в тому, що, наприклад, деякі репліки співають разом різні партнери ансамблю, внаслідок чого відбувається їх деперсоналізація (така ситуація має місце вже в античних хорах), але й у досить поширеній необов'язковості самого змісту репліки для ролі персонажа, що має місце в рамплісажних епізодах. Так, у моцартівському «Дон Жуані», у дуеті Дон Жуана з Лепорелло, що супроводжує дует Церліни з Мазетто (сцена 20) репліки-вигуки «Riposate, vezzose ragazze! Rinfrescatevi, bei giovinotti!»[45] («Відпочиньте, милі хлопчиська! Відсвіжіться, гарненькі юнаки!») можуть однаково вимовлятися як паном, так і слугою. У дуетино Дон Жуана з Церліною (№ 7) обмін репліками лише готує спільний спів («Andiam, andiam, mio ibene»[46]) *(*«Іди, іди, милий мій»). У дуеті з вагнерівського «Трістана» фрази, що передують спільному співу, можуть мінятися місцями: «Isolde: Herz am Herz dir, Mund am Mund; Tristan: eines Atems ein'ger Bund; Beide: bricht mein Blick sich Wonn'-erblindet»[47] («Ізольда: серце при серці, вуста с вустами; Трістан: один подих єднаючих обійм; Обидва: мій погляд заламується, засліплений втіхою»). Про можливість взаємозаміни реплік ансамблю може свідчити також застосування прийому *Stimmtausch* (обміну голосів), як, наприклад, у схожому рамплісажному епізоді Папагено та Паміни (7-й дует) з «Чарівної флейти» Моцарта. Подібні приклади унаочнюють органічну цілісність ансамблевих текстів, зумовлену музичними засобами і неможливу в драматичних діалогах.

Така ситуація властива не лише рамплісажним епізодам «розмови ні про що». Безособовість та надособовість модусу висловлювання в ансамблях зумовлена музичним узгодженням текстів ролей,

http://www.etnolog.org.ua

що позначається насамперед на семантичному ритмі тексту та змінах сенсу висловів. Репліки в ансамблі не лише доповнюють одна одну, як у діалозі драми, але й подаються в суто музичних взаємозв'язках, не тотожних вербальним. Як наслідок, ансамблевий текст відрізняється значно більшою щільністю сенсу, ніж відповідний діалог поза музикою. Саме завдяки ущільненню тексту ансамблева техніка стає провідним засобом наскрізного розвитку, адекватним вимогам музичної драми.

Однак разом з ущільненням тексту відбувається також послаблення його драматичних властивостей – насамперед того ефекту ризику непередбачуваних наслідків випробування персонажів, який складає одну з визначальних ознак драми як жанру. Послаблення ефекту «запрограмованого сюрпризу», властивого драматичному тексту, відбувається тому, що музичний компонент має свої іманентні закономірності побудови, які нейтралізують враження непередбачуваності словесного ряду і, навпаки, створюють власні несподіванки. Водночас посилюються ліричні властивості тексту, оскільки музичні засоби окреслюють внутрішній простір, до якого переноситься драматична дія. Випробування персонажів, уміщені в такому просторі подіями, подаються вже не цілковито непередбачуваними, а відображеними в ліричному світі переживань, опосередкованими рефлексією. Наприклад, в одному з найдраматичніших місць моцартівського «Дон Жуана» (дует 22)[48], де герой зустрічається зі слугою Лепорелло біля статуї командора, а після зізнання в пригодах і реплік статуї вимагає від Лепорелло запросити статую на вечерю, відповідь з того світу не видається несподіванкою, оскільки глядач уже підготовлений розгортанням тонального плану. Суперечка між слугою та паном також може бути витлумачена як боротьба ліричного героя з собою – типова сцена вагання, невизначеності, непевності, коли персонаж зважує аргументи за і проти обговорюваного рішення. У цій сцені вже передбачено трагічний фінал, який виявляється не як драматична катастрофа, а як ліричне завершення історії душі.

Згадуючи слова Вагнера про ідеал симфонічної єдності, можна припустити, що в ансамблевій техніці ці ознаки єдності зумовлені згаданою вище схожістю з соліloквією. Як у соліloквії, так і в ансамблі, на противагу діалогу драматичного театру, голоси персонажів наближаються один до одного, подібно до реплік персоніфікованих абстракцій внутрішнього монологу. Ансамблева техніка виявляє потенційну монологічність діалогічного тексту, подаючи, наприклад, суперечку між персонажами як вагання в душі між різними інтенціями певної надособової істоти. Завдяки музичній узгодженості голосів в ансамблі, персонажі постають як персоніфікації, а діалог – як внутрішній монолог, обговорення різних аргументів однієї душі. В ансамблевій техніці відтворюються барокові традиції (що, зі свого боку, походять із традицій августинівської «Сповіді»), зумовлюючи ліричне осмислення драматичного випробування.

Ущільнення смислової навантаженості тексту, що є безпосереднім наслідком ансамблевої техніки, зумовлює особливості переосмислення висловів, тобто специфічну побудову семантичного ритму, властивого музичній драмі. Уже Г. Лессінг, один із творців нової драми, висловлював у «Лаокооні» думку про «забуття» мовних засобів в образі – їх самозаперечення або зняття в гегелівському сенсі. Таке самозаперечення, долання вербальної специфіки слова виявляється особливо наочно в романі, де, як відзначив А. В. Михайлов, «слово – не образ, а разом з тим романіст повинен, користуючись словами... створити міцні, стійкі, загальнозначущі образи», що аргументує висновок: «Роман як процес має справу з тим розшаруванням рівнів, завдяки якому романне слово зростає й узагальнюється ... Все це – рефлексія, якій найбільш специфічний для роману саме перехід від слова до тієї об'єктивної картини дійсності, яка... навіть притлумлює враження від слова»[49]. Інакше кажучи, закономірним наслідком розгортання семантичного

http://www.etnolog.org.ua

ритму переосмислення висловів стає вихід самих висловів за межі словесності, їх перетворення на самостійну вторинну знакову систему, що властива саме обраному корпусу текстів. Така метаморфоза слова стає можливою завдяки його позиції у струмені семантичного ритму тексту, його унікальною згадкою *hic et nunc*, саме в даний момент у даному місці. Ідіоматизація слова є вихідним щаблем для його подальших перетворень, насамперед – у найменування мотивів.

Хоча відомо, що взагалі «сюжет... народжується зціпленням мотивів – спонукання, пристрастей, намірів та думок персонажів»[50], питання про спосіб їх опису залишається відкритим. Так, для опери-серіа відомі усталені мотиви – «помста.., боротьба за трон, шантаж, провокація, заколот, напад, примус (до шлюбу, до вбивства), замах, безпідставне звинувачення (наклеп), безпідставний арешт, смертний вирок ... спроба самогубства, інкогніто, боротьба почуття й обов'язку, непокора наказу, вибачення ворога, готовність до самопожертви, потаємне кохання, відмова від пояснення»[51]. Очевидно, що всі вони передбачають відповідні лексико-фразеологічні засоби вираження, а словесний матеріал володіє такими засобами саме завдяки позиціям у відповідній семантико-ритмічній структурі тексту. Укажемо як зразок мотив фатальної звістки (зокрема, у формі листа), що належить до постійних атрибутів опери-серіа та має ще давніші витоки[52]. Зрозуміло, що для перетворення в назву такого мотиву відповідні імена повинні потрапити в належні ритмічні позиції.

Ці аспекти семантичних перетворень, зумовлених ритмічною позицією вислову, особливо унаочнюються завдяки відзначеним властивостям ансамблевої техніки. Це досягається за допомогою суто музичного феномену, який Д. Золтай (слідом за Д. Лукачем) позначив терміном «Інкогніто»[53]. Слід зазначити також про своєрідного Оракула, який використовує голоси окремих персонажів у згаданому трактуванні ансамблю як соліloквії, що призводить до іншого, ніж у драматичному театрі, осмислення проблеми характеру та відповідної ідіоматики в тексті ролі. У вагнерівському «Трістані», наприклад, можна було б виокремити Ізольду як центральну ліричну героїню, тоді як Трістан, Марк, Мелот (не кажучи про Брангену) можуть трактуватися як її *alter ego* або «тіні» її «самості» (в юнгіанському сенсі). Історію душі Ізольди подано, подібно до того, як історію душі пані Боварі подавав у романі Флобер[54]. Персонажі постають як іпостасі Оракула-Інкогніто, ліричного героя, як голоси висловленого ним присуду, а тому вони ніби вказують на того, хто стоїть за ними, чиї інтенції виявляються в розгортанні семантичного ритму тексту. У музичній драмі такий ритм, завдяки ущільненню тексту, позначений послабленням суто драматичних моментів ризику випробувань персонажів. Відтак музична драма з її наскрізним розвитком наближається до лірики з її «захищеним» від ризику внутрішнім світом, куди переноситься дія, а ролі персонажів набувають ознак персоніфікації різних іпостасей ліричного героя. Парадокс музичної драми тепер подається як уникання драматизму через вихід до лірики, до внутрішнього світу ліричного героя. Слід зауважити, що поза музичним контекстом лібрето втрачає сенс. У цьому легко переконатися, читаючи його без музики – центральний, 2-й акт «Трістана» стане цілком придатним для оперети з адюльтерним сюжетом; фінал «Парсифаля» виглядатиме, як жінконенависницький фейлетон із типовим резонером у ролі Гурнеманца, а дует Парсифаля та Кундрі в 2-му акті відносився б до типового дискурсу салонних бесід «мовою квітів»[55].

Навпаки, наскрізний розвиток у музичній драмі, що ґрунтується на трактуванні ансамблю як соліloквії, ущільнюючи текст, сприяє також ліричним тенденціям деперсоналізації персонажів та водночас персоніфікації духовних сил у музичній драмі. Голоси персонажів подаються як *alter ego* ліричного героя, зливаючись фактично в єдиний внутрішній монолог. Таке ущільнення семантичного ритму не лише зумовлює ідіоматизацію висловів

http://www.etnolog.org.ua

та їх перетворення на назви сюжетних мотивів, але й надає їм властивостей неповторних, характерних лише даному ритмічному моменту власних назв – так званих ейдонімів, на противагу вихідному значенню лексико-фразеологічних одиниць як загальних назв (генонімів). Подібне явище, що стає межею ідіоматизації, досить часто трапляється у фольклорі, де загальні назви використовують як прізвиська в ролі власних назв. Це особливо показово для музичного театру, оскільки власна назва, як і музика, не потребує перекладу. Становлячи границю ідіоматизації і позначаючи сюжетний мотив, така назва долає свою вербальну природу і стає образом.

Розширення змісту позначення мотиву відбувається завдяки його вмотивованості семантичним ритмом як парадоксальний вихід слова за межі словесності, доведення його ідіоматизації до граничного перетворення на власну назву. Приклади такого перетворення можна знайти в «Чарівній флейті» В. Моцарта[56], зокрема, у позначеннях мотивів закоханості в портрет та блукання, до якого спонукає кохання. Ключового значення набуває лексична ідіома *BAHN* (шлях, дорога) та пов'язані з нею назви суміжного смислового поля – синонім *WEG*, а також *PFORTE* (брама, ворота), *MAUER* (мур, стіна). Уперше ключове слово з'являється в устах трьох хлопчиків: «Zum Ziele führt dich diese Bahn»[57] («До мети тебе веде цей шлях»). Мотив стіни як перешкоди на шляху до мети виникає на початку 2-го акту (3-тя сцена), коли на питання, що спонукало його прийти, Таміло відповідає: «Freundschaft und Liebe»[58] («Дружба і кохання»). Нарешті, мотив воріт з'являється у фіналі, символізуючи досягнення мети, і стає зрозуміло, що лексика наведеного поля позначає аж ніяк не ті стежки, якими блукають персонажі та перешкоди, що вони долають. Саме коли Таміно згадує «den Weg der Tugend»[59] («шлях чеснот»), він чує голос Паміни, а у фіналі з його уст лунають слова про «Bahn zum neuen Leben»[60] («шлях до нового життя»). Позначення пошуку шляхів тут не лише ідіоматичне: воно також ейдетичне, наочне в тому сенсі, що відповідні слова закріплені за чітко визначеними місцями в ритмічній структурі тексту. І тим більшою мірою така ейдетична наочність символу пошуку шляхів виявляється у сполученні з новим мотивом – *LIEBE* (кохання), коли Паміна виголошує: «die Liebe leitet mich! Sie mag den Weg mit Rosen streu'n, weil Rosen stets bei Dornen sein»[61] («мене веде любов! Вона забажає встелити шлях трояндами, бо ж троянди завжди перебувають біля терніїв»).

Ключова ідіома *LIEBE* вперше вводиться до тексту в партії трьох Дам, які зізнаються в закоханості Таміно: «Würd ich mein Herz der Liebe weihn, so mußt es dieser Jüngling sein»[62] («Коли б я присвятила своє серце коханню, то мусив би ним бути цей юнак»). У фіналі в дуеті Папагено та Папагени кохання тлумачиться як ознака людського щастя: «wenn die Götter uns bedenken, unsrer Liebe Kinder schenken»[63] («якби божества про нас подбали, нашому коханню діточок подарували»). Очевидно, що для Паміни, Папагено та Папагени, а також для трьох Дам кохання несе різні додаткові сенси, що відхиляються від його пересічного значення. Ці унікальні сенси, що надають слову статус власної назви, фіксуються відповідними місцями в семантичному ритмі драми, який визначає такі відхилення від «середньої» лінії сенсів.

У свою чергу ключове слово *BILD* (образ, портрет), яким вводиться мотив кохання, Таміно вимовляє після того, як три Дами демонструють йому портрет доньки володарки Ночі: «dies Götterbild mein Herz mit neuer Regung füllt»[64] («цей божественний образ знову сповнює хвилюванням моє серце»). Закоханість в образ тягне за собою також завіт спасіння через випробування, про який запевняють Дами. Водночас у тому самому 1-му акті (сцена 14) у Папагено, який звертається до Паміни, мотив знижується: «Komm, schönes Fräuleinbild!»[65] («Ходи-но сюди, гарненький образ жіночки»). Отже, сенс мотиву залежить від того, у якій ритмічній лінії його подано. Подібно до того, як переритмізація однієї мелодії у вигляді

http://www.etnolog.org.ua

танців та псалма використовується для переосмислення музичного матеріалу, сенс ідіоматики образу змінюється тут в устах різних персонажів, що репрезентують різні ритмічні лінії розгортання змісту.

Той самий мотив закоханості в портрет подано в «Летючому голландці» Вагнера. Характерно, що ідіома *BILD* з'являється в репліках Марії перед і після балади Сенти, до того ж, вона сполучається зі ще однією ідіомою – *TRAUM* (сновидіння, мрія): «Immer vor dem Bild! Willst du dein ganzes junges Leben vertraumen vor dem Konterfei?»[66] («Повсякчас перед образом! Ти прагнеш все своє молоде життя провести у мріях перед підробкою?»). Та далі *TRAUM* лунає з уст Еріка, який застерігає Сенту про загрозу біди: «Ein Traum ist's, hör ihm zur Warnung an!»[67] («От сон, послухай про нього заради перестороги»). Та патронімічний вираз *TREUE* (вірність), який вимовляє Сента у сцені заручин із Голландцем, має сенс антитези зловісним пересторогам: «Hier meine Hand, und ohne Reu bis in den Tod gelob ich Treu»[68] («От моя рука, і без каяття до смерті залишаюся вірною»). Та ж ідіома лунає і в останній репліці Сенти до її загибелі. Таким чином, завдяки розташуванню у відповідних місцях, мотиви вірності та сновидіння подано як антитези, що дають змогу виявити ритм смислових відхилень від пересічного значення слів.

У «Трістані» ідіоматизується концепт *SCHIFF* (корабель). На початку (сцена 1) це ім'я згадане Брангеною, на потіху Ізольді, як носій уявлень про спокій, адже «sanft und schnell segelt das Schiff»[69] («ніжно і швидко пливе човен»). У фіналі (сцена 1) в устах Курвенала спочатку лунають слова про *HOFFNUNG* – сподівання, коли він потішає Трістана словами про Ізольду: «Lebt sie denn, so laß dir Hoffnung lachen»[70] («Бо ж вона живе, тож нехай тобі посміхнеться надія»). Нарешті, коли Трістан втрачає сили, він згадує про сподіваний корабель: «Das Schiff? Gewiß, es naht noch heut, es kann nicht lang mehr saumen»[71] («Корабель? Зрозуміло, він прибуде ще сьогодні, він не може вже далі оминати»). Так складається досить прозорий образ – «корабель надії». Та водночас присутнє також інтертекстуальне осмислення даного мотиву – корабля як постійного образу смерті, посередника між живими та небіжчиками (човен Харона): утіха тут означає супокій останніх справ. Корабель у цій музичній драмі – не лише стійкий ідіоматичний вираз, що несе символічне навантаження: завдяки розташуванню у відповідних позиціях у семантичному ритмі драми, у 1-му та 3-му актах він створює обрамлення.

Ще одну ідіому, яка досягає межі семантичних перетворень у власній назві, використано тут для позначення семантичного поля *GARN* (плетива та відповідних синонімів – прядіння, обтягування тканиною, обшивання) як символу хитрощів. Тут ужито дієслово *umspannen* (оббивати – як технічний термін) та *umgarnen* (оплітати). У 2-му акті Ізольда висловлює риторичне запитання: «Wie flöh ich wohl das Land das alle Welt umspannt?»[72] («Як втечу із землі, що оббиває цілий світ?»). Та сама ідіоматика звучить у репліці Брангени, яка застерігає про зраду Мелота, який «heimlich euch umgarnt»[73] («потайки вас оплітає»). Усе це, завдяки унікальному розташуванню слів, стає позначенням сюжетних мотивів хитросплетіння, символікою павутиння інтриг. Семантичний ритм драми надає їм сенсу позначення даної конкретної зради.

Історична доля музичної драми засвідчує зміни в трактуванні насамперед того, що визначало її семантичний ритм: в експресіонізмі замість ансамблевої техніки наскрізного розвитку приходить звернення до діалогів драматичного театру[74]. Прикладом наслідків такої переорієнтації для сенсу ідіомів може бути тлумачення мотиву *KIND* (дитина) та слів його семантичного поля в опері «Лулу» А. Берга (за Ф. Ведекіндом). Відзначалося, зокрема, що один із коханців, Альва, говорить про дитячі очі (*Kinderaugen*) героїні, що спонукають його співати дифірамб її красі, а для доктора Шена «безмежна довіра до найближчої людини є вияв якогось Kindergemüt»[75] – духу дитинчати, що підлягає осудові. Ритмічні ролі, розкриваю-

http://www.etnolog.org.ua

чи протилежність характерів, визначають тут протиставлення сенсів одного й того самого вислову. У різних устах, у відмінних ритмічних позиціях сенси вислову відхиляються від пересічного значення аж до протилежного.

Таким чином, семантичний ритм, властивий драматичному твору, демонструє алгоритм ідіоматизації вжитих там висловів. Ритмічні позиції визначають роль ідіомів як носіїв відхилень сенсу від пересічного лексичного значення. Завдяки ідіоматизації, вислови стають позначеннями сюжетних мотивів, долаючи обмеженість суто словесних засобів виражальності та стаючи знаряддям побудови образів. Граничність таких перетворень визначає перехід від ідіоматики до ейдетики, до трактування слова як власної назви, що означає унікальний феномен із неповторною ритмічною позицією. Зокрема, у музичній драмі основним чинником ідіоматизації стає ансамблева техніка, де особливо унаочнюються властивості інтенціональності семантичного ритму.

Нарешті, дослідження семантичних переходів дають змогу висувати ще деякі припущення[78] щодо особливостей музичної семантики порівняно з семантикою слова. За допомогою ансамблевої техніки можна виявити таку особливість музичного сенсу як безособовість, деперсоналізацію порівняно з однозначним віднесенням вислову до особи у вербальній сфері. Якщо лібрето постає як своєрідна «мінус-музика», словесний ряд, вилучений з визначального для його сенсу музичного контексту, то виявлення відповідних значеннєвих змін дає змогу знаходити непрямі свідоцтва щодо особливостей того сенсу, який має саме музичний ряд твору. Семантичний ритм драматичного твору, визначаючи процес формування похідних сенсів, може розглядатися як одне із джерел виявлення специфіки музичної виразності.

[1] *Москальчук Г. Г.* Структура текста как синергетический процесс. – М., 2003. – С. 94.
[2] Там само. – С. 131.
[3] *Москальская О. И.* Грамматика текста. – М., 1981. – С. 72.
[4] *Тураева З. Я.* Лингвистика текста. – М., 1986. – С. 119.
[5] *Солганик Г. Я.* Стилистика текста. – М., 1997. – С. 53.
[6] *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – С. 109.
[7] Там само. – С. 86.
[8] *Москальская О. И.* Грамматика текста. – С. 21.
[9] *Татару Л. В.* Пространственная точка зрения и структура повествовательного текста: лингвокогнитивный аспект // Филологические науки. – 2008. – № 1. – С. 37.
[10] *Кандинский Б. С.* Коммуникативная организация текста // Московский гос. институт иностранных языков. Сб. науч. тр. – М., 1982. – Вып. 189. – С. 26, 27.
[11] *Волькенштейн В. М.* Драматургия / изд. испр. и доп. – М., 1960. – С. 102.
[12] Там само. – С. 101.
[13] Там само. – С. 94.
[14] *Домбровський В.* Українська стилістика і ритміка. Українська поетика. – Дрогобич, 2007. – С. 374.
[15] *Корниенко Н. М.* Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция. – К., 2005. – С. 199.
[16] *Корнієнко Н. М.* Лесь Курбас. Репетиція майбутнього. – К., 2007. – С. 188, 189.
[17] Цит. за: *Басин Е. Я.* Психологические основы системы Станиславского. – М., 2009. – С. 113.
[18] Там само.
[19] *Станиславский К. С.* Режиссерский план «Отелло». – М. ; Ленинград, 1945. – С. 143.
[20] Там само. – С. 229.
[21] Там само. – С. 141.
[22] *Гуссерль Э.* Амстердамские доклады [Електронний ресурс] / пер. с нем. А. В. Денежкина; ред. пер. В. И. Молчанов и Г. Г. Амелин (по изд.: Husserliana. – Haag: Nij- hoff, 1962. – Bd 9). – С. 9. – Режим доступа: WWW.I-U.RU.
[23] *Чичерин А. В.* Ритм образа. – М., 1973. – С. 206.
[24] *Копистянська Н. Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л., 2005. – С. 235.
[25] *Копистянська Н. Х.* Функція чужого простору в поетиці роману Г. Флобера «Мадам Боварі» // Іноземна філологія. – Л., 2003. – Вип. 114. – С. 116.
[26] *Арват Н. Н.* Художественно-изобразительная роль ритма в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» // Гоголезнавчі студії. – Ніжин, 1998. – Вип. 1. – С. 13.
[27] Цит. за: *Parsons D.* Introduction // *Woolf V.* The Waves. Ware, 2000. – P. V.
[28] *Woolf V.* The Waves. – P. 131.
[29] Тут і далі переклади зроблено автором статті.
[30] *Любарець Н. О.* Ритм художньої прози Вірджинії Вулф: автореф. дис. ... канд. філол. н. – К., 2008. – С. 9.
[31] Там само. – С. 7.
[32] *Woolf V.* The Waves. – P. 123.
[33] *Копистянська Н. Х.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – С. 225.
[34] Там само. – С. 194.
[35] Зазначимо, що кінь міфологічно трактується як водяна істота, тож подію можна тлумачити в ключі алегоричного розбиття корабля – так само, як гине вагнерівський герой.
[36] *Parsons D.* Introduction. – P. VIII.
[37] *Ніцше Ф.* Несвоевременные размышления: «Рихард Вагнер в Байрейте» // *Ніцше Ф.* Сочинения в 3 т. – М., 1994. – Т. 2. – С. 8, 9.

http://www.etnolog.org.ua

[38] *Ницше Ф.* Казус Вагнера // *Ницше Ф.* Сочинения в 2 т. – М., 1990. – Т. 2. – С. 542.

[39] Там само. – С. 528.

[40] *Zahn P.* Auseinandersetzung des Kunstlers. – Karlsruhe, 1984. – С. 27.

[41] *Чигарева Е. И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – С. 82, 83.

[42] *Wagner R.* Über die Anwendung der Musik auf das Drama // *Wagner R.* Ausgewahlte Schriften. – Leipzig Reclam, 1982. – S. 298, 299.

[43] Приклад наводить *Васина-Гроссман В. А.* Романтическая песня XIX века. – М., 1966. – С. 110.

[44] *Юдкин-Рипун И. Н.* Несобственно-прямая речь как средство фразеологической характеристики романтического персонажа // Мир романтизма. – Тверь, 2008. – Т. 13 (37). – С. 50–57.

[45] *Mozart W. A.* Don Giovanni. Klavierauszug von Kurt Soldan. Deutsche Bearbeitung... von Georg Schunemann. – Leipzig : Peters, s. a. – S. 130.

[46] Там само. – S. 68, 69.

[47] *Wagner R.* Tristan und Isolde. – Leipzig : Reclam, s. a. – S. 75, 76.

[48] *Mozart W. A.* Don Giovanni. Klavierauszug von Kurt Soldan... – S. 263.

[49] *Михайлов А. В.* Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 198.

[50] *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. – М. : Классика – XXI, 2004. – Ч. 2. Эпоха Метастазио. – С. 258.

[51] Там само. – С. 259.

[52] У «серйозній» опері цей мотив постає серед таких предметів, як «меч (кинджал), перстень, лист, плащ, чара з отрутою, намисто, шолом, скривавлений одяг», які потрактовано як свідчення, що дозволяють «викрити... справжнє єство» персонажа (*Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. – С. 259, 262)

[53] У бароко, зокрема, за його формулюванням, постає «зв'язок, вираз одночасно афективної однозначності та абстрактного інкогніто». Див.: *Золтаи Д.* Этос и аффект. – М. : Прогресс, 1977. – С. 201.

[54] Таке трактування вмотивовує дещо несподівані зіставлення з «Чарівним мандарином» Бартока, де вічна тема кохання та смерті (Ерос – Танатос) у нерозривній сув'язі з проблемою визволення – порятунку (та необхідності – Ананке) подає персонажів у фатальному висвітленні. Дивацький гість Мандарин постає як фатальний вісник-визволитель Дівчини, він дарує їй волю через кохання та смерть, але такий самий фатальний зв'язок виникає завдяки фатальному куштуванню напою у вагнерівській опері. Див.: *Фан Динь Тан.* Проблема «Восток-Запад» и дальневосточная художественная культура. – К., 1998. – С. 200–203.

[55] За дослідженнями М. П. Алєксєєва традиції оспівування квітів, на той час «майже не було такого поета, який не спокушався б написати щось подібне – про троянду та лілію» (*Алексеев М. П.* Споры о стихотворении «Роза» // *Алексеев М. П.* Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. – Ленинград: Наука, 1984. – С. 371).

[56] За жанром феєрія з прозорим шифрованим підтекстом, цей твір належить до музичних драм так само, як «Дон Жуан».

[57] *Mozart.* Die Zauberflöte. – Leipzig, Peters, s. a. – S. 59.

[58] Там само. – S. 92.

[59] Там само. – S. 147.

[60] Там само. – S. 186.

[61] Там само. – S. 151.

[62] Там само. – S. 17.

[63] Там само. – S. 167.

[64] Там само. – S. 30.

[65] Там само. – S. 55.

[66] *Wagner R.* Der fliegende Hollazder. Klavierauszug von Gustav Becher. – Leipzig, Peters, s. a. – S. 90.

[67] Там само. – S. 124.

[68] Там само. – S. 157.

[69] *Wagner R.* Tristan und Isolde. – S. 24.

[70] Там само. – S. 98.

[71] Там само. – S. 104.

[72] Там само. – S. 89.

[73] Там само. – S. 60.

[74] Так, у А. Берга, за спостереженням М. Є. Тараканова, «"Воццек" – це насамперед опера діалогів, де виникають складні суперечливі взаємини між учасниками» (*Тараканов М. Е.* Музыкальный театр Альбана Берга. – М. : Советский композитор, 1976. – С. 111).

[75] Там само. – С. 299, 416.

[76] На додаток до вже сформульованих нами положень див.: *Юдкін-Ріпун І. М.* Особливості музичної семантики // Мистецтвознавство України. – К., 2007. – Вип. 8. – С. 127–137. я

Семантический ритм – понятие, введенное в лингвистике текста, которое характеризует семантические переходы через отклонение смысла от усредненного значения как алгоритм идиоматизации. Переменность смысла выражений обусловлена их зависимостью от позиций в семантическом ритме текста. Идиоматика стремится к преобразованию в образную эйдетику, в частности, в уникальные, присущие лишь данному корпусу текстов носители смысла, выходя за рамки чисто вербальных возможностей, подобно именам собственным. В частности, в музыкальной драме семантический ритм опирается на ансамблевую технику, которая отличается от драматических диалогов особенностями интенциональности.

Ключевые слова: *семантический переход, интенциональность, рефлексия, ансамбль, эйдетика, мотив, идиома.*

http://www.etnolog.org.ua

УДК [141.12+316.257]:7.03+130.2

ГЕРМЕНЕВТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТА ЕПІСТЕМОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ СТИЛЮ

Марія Ярко

У статті обґрунтовано проблему герменевтичної рецепції категорії стилю – як певних способів бачення і розуміння його гносеологічних складових та онтологічних основ; здійснено аналіз існуючих теоретичних гіпотез щодо духовної природи стилю. Водночас зазначено плідність семіотичної інтерпретації смислових аспектів стилю (під виглядом «знаковості» стилю), яка відкриває простір для епістемологічного дослідження феномену «стиль» та його розгляду в ракурсах питань: «стиль як сенс», «дух стилю» (тип метафори), онтологічна основа утворення стилю, метафізика «інтонаційного тіла» і «душі» стилю.
***Ключові слова**: стиль як тип мислеформи, смислові аспекти та онтологічні основи стилю, метафізика «інтонаційного тіла» і «душі» стилю, знаковість стилістики.*

In the article the problem of the hermeneutic reception of style category is based – as certain ways of seeing and understanding its gnosiological components; current theoretical hypotheses of the spiritual nature of style are analyzed. At the same time it points on the fruitfulness of semiotic interpretation of semantic aspects of style (in the aspect of «symbolic» of style), which opens space for epistemological study of the phenomenon of «style» and its consideration under the guise of questions: «style as sense», «spirit of style» (the type of metaphor), ontological basis in formation of style, metaphysics of intonation «body and soul» of style.
***Keywords**: style as a type of metaform, semantic aspects and ontological fundaments of style, metaphysics of intonation «body and soul» of style, semiotics of style.*

Проблема герменевтичної рецепції стилю є провідною «темою» дослідницьких студій, від варіантів вирішення якої залежить стан розвитку низки стабільних питань музикознавства – музичного мовлення та мислення, інваріанта жанрової форми, аксіоматики композиційної логіки тощо. При цьому найочевиднішою є проблема методологічних основ самої категорії «стиль», яка щоразу виявляє здатність до зміни епістемологічної (знаннєвої) підоснови. Загалом активізація цього питання зумовлена сучасним станом музичної творчості, перед якою, як на тому наполягають дослідники (Н. Герасимова-Персидська, І. Коханик, О. Самойленко), наявний аналітичний інструментарій виявляє власну неспроможність і сигналізує про необхідність теоретичного переосмислення проблем стилеутворення: проблема «розуміння» стилю як категорії виходить на якісно новий рівень і потребує оновлення теоретичного обґрунтування. А отже, наразі обмежимося постановкою питання щодо чинності деяких теоретичних установок у поясненні феномену «стиль».

На сьогодні немає однозначно прийнятного як тлумачення категорії «стиль», так і його понятійного «пояснення» (різні підходи в тлумаченні цієї категорії виявляють праці М. Михайлова, В. Медушевського, С. Скребкова, Г. Григор'євої, М. Лобанової, В. Холопової, Є. Шевлякова, В. Сирова, С. Шипа, І. Коханик, О. Самойленко). При цьому, як справедливо зазначає І. Коханик, «спільним виявилося розуміння стилю як історично та соціально детермінованої ієрархічної системи, як *рухомої, динамічної системи відношень*»[1]. Найбільш проблематичним при цьому є питання його «мовленнєвої» характерності, яке в деяких випадках відкидається як визначальна його «прикмета». Стосовно цього красномовним є зіставлення таких суджень: «Музичний стиль – термін, що характеризує *індивідуально-типологічні властивості музичного мовлення* окремого твору або множини творів. В іншому ракурсі можна сказати, що стиль характеризує Автора музичного мовлення. Автором твору може бути одна людина (згадаймо сакраментальний вислів «стиль – це людина») або

http://www.etnolog.org.ua

людей (бригада композиторів, соціальна група або клас, народність, нація, супереетнос тощо). У будь-якому випадку поняття стилю буде відтворювати одночасно як типові якості, що притаманні *музично-мовленнєвим артефактам* цього Автора, так і неповторні індивідуальні властивості, що дозволяють відрізняти ці артефакти від інших, упізнавати їх у цій типовості [підкреслення наше. – *М.Я.*]»[2]. Зазначимо лише, що наведене судження збігається із переконанням автора цієї статті: мовленнєвий компонент стилю – це його «тіло» та вираження, про яке можемо судити в типологічній площині. А отже, відзначимо, що у версії С.Шипа виокремлюється етап «формульної схематизації» стилю, його розуміння як «системно цілісного поєднання індивідуально-типових властивостей матеріалу, норми та узусу[3] певної музичної мови (або ж кількох мов) та поетичних (риторичних) принципів»[4]. Вельми показовим із числа присутніх в дослідницькому активі є й таке судження: «Стало майже аксіомою, що стиль сприймається вже не як норма, не як універсальний закон, не як "Єдине", а як "безмежність одиничностей". Стильові новації реалізуються передовсім на концепційному рівні (утворюється безмежна множина стильових концепцій), а *не на рівні індивідуалізації мовленнєво-виразових засобів* [підкреслення наше. – *М.Я.*]». Така суперечність наведених суджень щодо або вагомості, або несуттєвості «мовленнєвої» компоненти стилю, щоправда, може розцінюватися з огляду на різні контексти, у полі яких вони були проявлені. У разі суджень С.Шипа – це апелювання не лише до такої «стильової характеристики» як «властивості матеріалу», мовлення та поетики, але й до також обов'язково типових, характерних для Автора «смислових модальностей музичного мовлення: емоційні переживання, психічні стани, образи фантазії, ідеї, «сюжети», «герої»[5]. У випадку суджень І.Коханик – апелювання до проблеми мінливості «системотвірних характеристик» та компонентів стилю, до гостро актуального розширення меж самого поняття[6]. Водночас у тому ж таки викладі дослідниця стверджує, що «категорія стилю пов'язана з виявом передовсім індивідуального начала, з творчою особистістю, яка сама творить стиль (...)»[7]. Незважаючи на «різномовність» суджень, саме індивідуалізація мовленнєво-виразових засобів та індивідуально-типологічні властивості музичного мовлення є тією характеристикою стилю, що на практиці приймається повсюдно і характеризується як *стилістичний* потенціал (твору, стилю).

Водночас у сучасному трактуванні категорія стилю осягається як «гранично загальне фундаментальне визначення *організуючих установок, принципів і форм художнього мислення* й творчості, які характерні для історичного типу культури»[8]. Формулювання завдань та мети статті організовуються, отже, як пошук адекватних артикулювань щодо категорії «стиль», у тому числі – з огляду на актуалізацію певних «знаннєвих» установок. Тому основне завдання статті – це епістемологічне дослідження феномену «стиль», яке належить розпочати з бодай побіжного аналізу «слідів», що з них складаються теоретичні уявлення про нього як категорію.

Найсуттєвіший та найскладніший момент у загальній теорії стилю – це його «художні» та «системотвірні» принципи[9]. *Системність стилю* – це його причинно-наслідкова логіка як з'яви (феномену), структура якої становить певну системність відношень та зв'язків[10]. Зокрема, розгляд стилю під кутом зору його *гносеологічних складових* – це питання «внутрішньої» його будови, що репрезентує не стільки «складові елементи», скільки принципи їх об'єднання та виникнення на цій основі певної структури, яка і виступає «внутрішньою» будовою стилю. Поряд з цим існує питання *онтологічної основи* (буття) стилю – з його «ззовні» налаштованими співвідношеннями щодо інших подібних до нього об'єктів. У контексті цих «ззовні» складених співвідношень і формулюється судження про оригінальність стилю, його самодостатність як «художнього відкриття» (визначення Н.Горюхіної). Ці два виміри стилю – «зсередини» та в опозиції щодо інших – В.Медушевський співвідносить з системною методологією – з одного боку,

http://www.etnolog.org.ua

та з семіотичною традицією (на розрізненні понять «значення» та «значущість») – з другого: «значення» (смисл) – це результат безпосереднього зв'язку знаку з означуваним явищем; натомість «значущість» (цінність) визначається місцем знаку в системі мови та співвідноситься з дійсністю і думкою про неї через цю систему.

Відтак питання *смислових аспектів стилю* – це та суть категорії стилю, яку можна бачити (прозирати) винятково в «координатах» семіотичного його (стилю) «прочитання» та герменевтичної рецепції: смислові аспекти стилю – це його (стилю) значущість; *«знаковість» стилю* – це його «мовленнєва» (стилістична) здатність «розкривати буття в символах». Інакше кажучи, музична мова лише тоді постає за глобальне означуване, коли «втілює» (дія означування) означуване стилю – цілісну чітку світоглядну позицію (означення як результат). Важливо усвідомлювати, що музична семіотика покликана вивчати, «яким чином духовний зміст культури, ... а також історичні форми художнього спілкування карбуються в будові окремих творів, особливостях музичної мови, стилів, жанрів, культурних сфер»[11]. Отже, ідеться про *принципи улаштування стилю як семіотичного об'єкта* – аналогічно до співвідношення «духовне – матеріальне».

Принагідно зазначимо, що проблематика семіотичного (у тому числі – семантичного) «прочитання» цілого низки фундаментальних питань музикознавства – це вже традиція, яка сформувала свій «стиль мислення» та «метамову»[12]. Її стійкий вияв зумовлює поширення певних стандартних уявлень, котрі впливають на фундаментальний зміст теоретичних положень, забезпечуючи тим самим власний *метамовний контекст*. Більше того, семіотичний аспект теорії стилю сприяє витворенню власного *архетипу теоретичного мислення*, який, зокрема, покликаний забезпечувати категорію стилю статусом метатеоретичного рівня наукового пізнання: метатеоретичні принципи – це «принципи безпосередньо теоретичного осмислення, що мають регулятивну силу»[13]. Однак інтерпретація категорії стилю за *метатеоретичним рівнем* є найменше висвітленим питанням у спеціальних музикознавчих дослідженнях.

Зауважимо у зв'язку з цим, що в регламенті категорії стилю тривалий час велися суперечки щодо самої природи стилю – явища, яке досить непросто «вкладалося» в теоретичні догмати так званого діалектичного матеріалізму: категорія стилю своєю «внутрішньою» природою буквально розбивалася об подільність «форми» й «змісту», і лише завдяки включенню семіотичного підходу спромоглася «повернути» не лише їх єдність, але й взагалі органічну єдність – як сущого, що зумовлює саму з'яву. Сама ж історія питання участі семіотичного підходу в інтерпретації категорії «стиль» містить суттєві до зауваги моменти, екскурс у які здатний актуалізувати проблематику *«духовної» природи* явища «стиль». Зі зміщенням філософських досліджень у бік логічного позитивізму в 60–70-х роках XX ст. у центр семіотичних досліджень потрапляє, з одного боку, сам суб'єкт (автор чи читач як реальна особистість), а з другого – процес породження інформації, що включає в себе і текст, і позатекстові чинники. Крім того, «текст» має здатність «переростати» межі свого автора – він стає самоцінним реальним феноменом. Завдання, таким чином, полягає в тому, аби у відповідно налаштований аналітичний спосіб пізнати його, «розкодувати», дати належне – йому адекватне – трактування. Відтак суть проблеми полягає у знаходженні, так би мовити, «позазмістовного» тлумачення стилю: не з метою опротестування художньої змістовності самої категорії, але на противагу включення такого «змісту» як «переказ» стилю під виглядом суджень про нього. Так, тепер уже традиційним має бути розуміння того, що стилістика (так само як і стиль!) «володіє» семантикою; а отже, крім вирізнення «прикмет» за рівнями структурної логіки музичного мислення (морфологічний, синтаксичний, композиційно-драматургічний), потребує їхньої герменевтичної рецепції за рівнями семантичної логіки музичного мислення (інтонаційний, образний, концептуальний). Однак значно ближче до специфічної природи стилю, а відтак – і до стилістичного плану, – підводить

http://www.etnolog.org.ua

семіотичний спосіб «бачення» й розуміння обох рівнів[14].

Так, одним із шляхів розв'язання проблеми адекватного розуміння історії музики постає таке її визначення як: «Історія музики є процес змін інтонаційного образу світу; факти, стадії та рушійні сили цього процесу»[15]. Дотримуючись цього визначення, практичний сенс убачається у вирізненні стилістичних прикмет стилю та їхній інтерпретації, що мають здатність означувати або ж бути *«знаком» певної стильової моделі*. І якщо стилістика – це «ще» не стиль, то закономірно постає питання: у який спосіб стилістика постає «знаком» стилю? Проблема, отже, полягає в тому, аби з'ясувати, як співвідносяться між собою «стиль» та «стилістика». Наприклад, ставлячи ключовим питання стилістичного «словника», що як понятійна метафора означує певну форму цього співвідношення, мета пошуку окреслюватиметься у щонайближчому стосунку до генерального «предмета» семіотики – «знаку»; стилістичний «словник» стилю розглядатиметься як *тезаурус («скарбничка») стилю*. Зацікавлення, проте, викликає не лише реальний вміст стильових «словників»: їх «вміст» – це вже складена система, розгляд і розуміння якої потребує як властивого «коду» на її дешифрування, так і знання самого «коду». Більше того, поєднуючи, наприклад, визначення предмета історії музики з основами семіотичного методу аналізу, важливо з'ясувати «знаковий» принцип стилеутворення: укладання – і безпосередньо «словника», і того «коду», засобом якого «прочитується» інформація про стиль. Щоправда, питання «ноуменального аспекту» такого явища, як «стиль» та питання конкретно-стилістичного його ж забезпечення, зазвичай видаються за, так би мовити, однопорядкові. Ця помилка спростовується на методологічному ґрунті семіотики як вчення про знакові системи та епістемології як філософської теорії знання, які поглиблюють правомірність аналітичного виокремлення й методологічно адекватного тлумачення як стилістичних «знаків», так і «значень» стилю. Їхній уособлений розгляд або ж усвідомлене вирізнення посвідчує певну філософсько-гносеологічну (власне епістемологічну) настанову, яка покликана розірвати усталено-традиційне розуміння «стилістичних прикмет стилю» як «матеріальної оболонки думки». Музичний стиль, а також такі «об'єкти», як музична мова, музичний жанр, – усе це складові семіотичного «зрізу» культури; відповідно, «знак» – як те, що володіє значущістю, розкриває свій семантичний потенціал на ґрунті стилістичних «значень» стилю: кожен з компонентів постає як «знак» або ж як «граматична структура», що «означена» соціально-комунікативною спрямованістю. Відтак важливо керуватися засадою, що *«знаковість» стилю* («означуване» значення та «означена» значущість) – це не стільки засіб чи матеріальне вираження думки, скільки *онтологічний принцип осмислення буття*.

Як і духовність, феномен «стилю» слід мислити *метафізичним* утворенням, що існує й посвідчує свою «усюдиприсутність» винятково за *метавимірами*[16]. У теоретичній розробці «До проблеми сутності, еволюції та типології музичних стилів» В. Медушевський зазначає: «Був час, коли розхожий заголовок "риси стилю" прикривав вивчення конструктивно-мовних особливостей музики. Натепер ми незрівнянно чіткіше бачимо і інтонаційне тіло, і душу стилю»[17]. Отже, відправною позицією розміркувань можемо обрати протиставність того, що розцінюється як «підхід» та «предмет»: в одному випадку предметом постають «конструктивно-мовні особливості музики»; у другому – «незрівнянно чіткіше бачення як інтонаційного тіла, так і душі стилю». Увагу, зокрема, привертає «нерівний ряд» у протиставності того, що осмислюється як «предмет»: у першому такий становить «музика» з її «конструктивно-мовними особливостями»; в іншому – «стиль», що має «інтонаційне тіло та душу». Очевидною на протиставність є й аналітична методика самого оперування щодо саме «так» окреслюваного «предмета»: «конструктивно-мовні особливості музики» підлягають *вивченню*; натомість «і інтонаційне тіло, і душа стилю» потребують *«бачення»*.

http://www.etnolog.org.ua

Щодо останнього способу дії В. Петрушенко, наприклад, здійснює роз'яснювальну роботу, удаючись тавтологічно до лексичної форми «угледіти» (від «глядіти»), закликаючи до не лише належного розуміння «місцезнаходження» певних форм духовності, але й уміння оперувати ними. Власне результату «угледіти» чи «бачити» – але як би «прозирати», – належить те, що філософською традицією окреслено як «суще» (ноуменальний аспект явищ)[18].

Отже, нагадаємо, що розгляд стилю під кутом зору його складових – це питання «внутрішньої» його будови, що репрезентує не стільки «складові елементи», скільки принципи їхнього об'єднання та виникнення на цій основі певної структури, яка і виступає так званою «внутрішньою» будовою стилю (поряд з цим існує питання буття стилю із його «ззовні» налаштованими співвідношеннями – щодо інших подібних з ним об'єктів). Що іншого несе в собі позиція «занурення» у стиль як феномену – зі свідомим акцентуванням *унікального* на ґрунті розмежування особливого, одиничного та загального, що зобов'язує, отже, до вибору такої дослідницької позиції, яка б надавала підстави для розгляду певного «унікального» – і щодо стилістики, і щодо стилю. З погляду епістемології як філософської теорії знання «унікальне» – це «точка», одиничний вияв абсолютного як безмежного[19]. Відтак проблема полягає в тому, аби виокремлення питання «стилістики» здобуло методологічно виправдану основу. Специфікації питання, щоправда, сприяє аналітичний критерій «стилістичного прийому» – як певного «механізму» на «утворення стилю», який, власне, здійснює унаочнення стилю у статусі унікального явища. А отже, суть завдання полягає у спробах конкретизації самого «механізму» чи принципу дії такого моменту з «утворення стилю», коли «стилістичний прийом» постає засобом унаочнення ноуменального аспекту стильового явища. Так, якщо об'єктом виступають семіотичного складу уявлення про «стиль» – як певне інваріантне утворення, тоді за критерій константності й незмінності постає «ноуменальний аспект» явища. Така постановка питання стилю «відсуває» проблематику стилістичного забезпечення в означення феноменологічного порядку. Відтак, якщо ноумен – це те, що стоїть за з'явою (сутність), а феномен – сама з'ява (явище), тоді стиль постає своїм «внутрішнім» єством у собі властивій – укладеній ним самим – «оздобі» стилістики. Почасти методично необхідною – у робочому порядку – поставатиме потреба в оперуванні поняттям *стильової моделі*, що зумовлено вимогою максимального зосередження на питанні *логічної основи утворення стилю*. Такий шлях передбачає свідоме абстрагування від «живої матерії музичного твору» – заради максимальної міри узагальнення «даних» та «прозирання» сущого.

Варто, зокрема, розглянути категорію стилю під виглядом *«сенсу»*. Розмірковуючи над феноменом музичного мислення та логосом життя, В. Медушевський запитує: «У якому стосунку смисл, або активно-зацікавлене бачення шляхів людини й людства, постає щодо самої людини? Можна сказати – читаємо далі, – що вона сама усвідомлює смисл свого життя. Але справедливим буде й протилежне твердження: смисл вибирає для себе людину, великий смисл вибирає для себе великих людей. Нісенітниця – позірносущих. Якщо людина не на силах увібрати у себе великий смисл, то він для неї неначе не існує, хоча втаємничена, невиявлена частина людини й знає про це. ...Смисл, таким чином, має здатність не лише вибирати для себе людину, але й розкривати її глибину. Лише великий смисл здатний розгорнути людину у безмежній повноті, розвинути усі її життєтворчі сили. Несправжні й дріб'язкові цілі, безглузді у масштабі усього життя, обплутуючи людину неначе сітями чи павутинням, перешкоджають її зросту»[20]. Цей сповнений пафосу фрагмент з дослідницької праці В. Медушевського цікавий уже тим, що розмірковування вченого звернені до так званих *«останніх» питань буття*. Здавалося б, як далеко або ж просто осторонь полишаються «насущні» питання – не логосу, а динаміки (а може й статики!) життя. Принаймні саме у такій «приземленості» здебільшого й мислиться питання

http://www.etnolog.org.ua

музичного мовомислення – у живій матерії музичного вислову. То ж чи слід дивуватися, що питання стилю – минаючи його категоріальний статус й метавимір з-посеред конструктів світу музики (виміри духовності), – «замикається» на проблемі його унаочнення, як «насущного»? Проте «логос життя», як і категорія стилю, «керовані», мають (або ж не мають) сенс чи смисл, про що В. Медушевський веде мову під виглядом «активно-зацікавленого бачення шляхів людини й людства». «Обраність» геніїв щодо «великого смислу», однаково як ницість чи «несправжність» і «дріб'язковість», а надто – «безглуздість у масштабі усього життя» – неначе означують *«місце присутності» сенсу*. В епістемологічній версії В. Петрушенка «бачення» цього шляху пояснено таким зворотом думки: «Сенс життя полягає в нарощуванні сенсу»[21]. Ця майже афористична за манерою вираження «формула» сенсу єдино прояснює «шлях» або ж «бачення усього сутнього» через відношення або ж «причетність» до Абсолюту: «В питанні про сенс ми виводимо сутнє на рівень абсолютних вимірів»[22]. Проблемним, отже, залишається лише розуміння самої можливості вияву абсолютного через конкретне, а надто – чуттєво конкретне (варто нагадати, що сенс як поняття є близьким до sentio – «вважаю», «значення», «почуття», «замисел»[23]). У контексті сказаного важливо стверднти, що наступний фрагмент з праці В. Медушевського має досить виразно накреслені проекції як «розуміння», так і «вияву» абсолютного через конкретне: «Дивовижний закон Всесвіту полягає у таємничому сходженні незмірно великого й незмірно малого. Все в одному – закон людської душі, що прагне актуалізувати себе в конкретних діяннях життя. Та й у музиці світоглядний смисл, як згорнута незмірність, як знемагаюча у своїй повноті рушійна сила мислення, спрагла конкретизації, шукає предмет, аби, розливаючись у ньому, здобути чуттєву відчутність»[24]. Ця близька до метафорично-художнього за способом вираження думка музикознавця резонує із допитливою на сенс епістемологічною тезою: «Як можна надати визначеності тому, що лежить "за межами усіх меж"?»[25]. З погляду епістемології подібні запитання і підлягають розробці у спосіб, що означується, як «sub speicie actemitatis» або ж розгляд кожного феномену «під кутом зору вічності», тобто – через відношення до Абсолюту. Відтак проблемним залишається розуміння самої можливості вияву абсолютного через конкретне, а надто – чуттєво конкретне (цю проблему В. Петрушенко пропонує розв'язувати на ґрунті юнгівської теорії індивідуації[26]): розуміння присутності абсолютного в індивідуальному відкривається нам лише тоді, коли ми це «індивідуальне» намагатимемося побачити як певний модус всесвітньо цілого. Симптоматичним видається і те, що у когнітивному (за осмисленням) плані *«стиль як сенс»* і є тим «рефлексивним полем функціонування культури, що впорядковується та діє відповідно до змістових та смислових осередь (вузлів) культури, які окреслюються її фундаментальними символами»[27]. А отже, осмислюючи феномен *стилю як «осередок сенсу»* або ж як *фундаментальний символ*, що окреслює питання про сенс «під кутом зору вічності» (через відношення до Абсолюту), відкривається конкретне «місцезнаходження» як «духу», так і «душі» стилю – у полі континуальної реальності світу художніх ідей. У цій «реальності» й існує історична сукупність мислеформ (культурні константи), які, як квантові згустки, кореспондують у координатах психодумкосфери (за В. Вернадським – «духовна оболонка Землі»). Таким чином, розв'язка питання «стилю як сенсу» убачається в такому його розумінні, коли стиль постає як: «осередок» сенсу; фундаментальний символ, що окреслює питання про сенс «під кутом зору вічності» – крізь призму відношення до абсолютного, індивідуації вічного і неосяжного. За останнім мислиться *ноуменальний аспект самого стилю*, що як з'ява (феномен) зумовлюється ним («духом» стилю) і, вдаючись до цитування, «розкриває буття в символах», «позначає» та «конституює» духовність[28]. «Це те конкретне, яке колом своїх зв'язків з іншим конкретним окреслює собою певний спосіб "саме таким чином бути у світі". Або це світ, явлений через саме таке буття»[29].

http://www.etnolog.org.ua

Принципово також розуміти, що феномен стилю налаштований «діалогічно» і тим самим засвідчує свою метафізичну сутність. Так, показово, що апелюючи до семіотичних означень стилю у вимірах культури, М. Медушевський вдається до поняття *«художнього стилю»* й стверджує: «Це найважливіший елемент культури, одна з найбільш досконалих і містких форм культурної пам'яті людства. Історія стилів постає перед нами водночас як історія розвитку людського духу, світогляду, ідеалів, цінностей, які обумовлені суспільним буттям, а також як історія способів та форм виразу цього духовного змісту»[30]. Методологічно виправданою, отже, буде й така постановка питання, як *епістемологічна зумовленість стилю*, що розкриває художній зміст культури крізь її когнітивні («знаннєві») складові. Вельми своєрідною, наприклад, є когнітивна («знаннєва») природа неостильових «проектів» XX ст., що надають підставу для таких метафоричних тверджень: «XX сторіччя – сторіччя інтерпретацій»; «генеральна ідея XX ст. – ідея глобального культурного синтезу» (О. Козаренко). Їхнє семіотичне «прочитання» формулює уявлення про тип *«інтерпретуючого»* стилю, який моделюється й налаштовується за принципом стильової алюзії (особлива форма «непрямої» цитати – як смислової та у формі «натяку»)[31]. Суттєво, що за умов «інтерпретуючого» типу стилю стилістичні засоби постають у ролі надзвичайно містких «знаків»: його унікальність – в оперуванні об'ємним культурно-художнім масивом, який як «означення» міститься у відповідних стилістичних «знаках». З типом інтерпретуючого доволі споріднений *«рефлективний»* тип стилю, який «переорієнтовує» полістилістику в моновимір: ідеться про особливий спосіб та прийоми стилістичного синтезу, коли попри наочність «стилізації», «знакове» вираження стилю свідчить про «зв'язок часів» у міцному й непорушному регламенті «традиції» (принцип самоідентифікації)[32]. Варто, отже, наголосити на принциповому для зайнятої позиції «бачення» – ще не так процесу утворення стилю, як його передумов: стилістика – це феноменологічний «бік» стильової форми, але принципово зумовлюваний стилем як ноуменом. Суть проблеми, отже, корінитьсяся у вирізненні *стилістичних «знаків» та «значень» стилю*.

Зі стилем стилістика та її «знаки» мають і прямий, і зворотний зв'язок: «Вони його виражають та одночасно переживають його дію, згортають глобальне означуване стилю у структурі своїх значень»[33]. Отже, «прямий» зв'язок – це участь у «дії» на те, аби «означувати» стиль, та водночас – це саме означення стилю, що «згортається» у «структурі значень» («знаках»). Методологічно необхідно розуміти, що при аналізі й тлумаченні стилістики йдеться про *мислення «знаком»* – про аналіз і витлумачування певної структури певного значення, яке «моделюється-ліпиться» й виражається – бо «втілюється» – у «знакові», і лише відтоді є «знаком», коли посвідчує в собі «суще» стилю. Так, серед константних (інваріантних) ознак барокового стилю постає поліфонічний (ідея лінеарності) принцип музичного мовомислення, що «технологічно» відповідає споглядально-рефлексивній світосприймальній настанові теологічної «візії» світу (Бог – світ – людина). Принципи гомофонно-гармонічного типу музичного мовомислення (ідея фонізму) – це осягнення усіх проекцій світобудови раціонально налаштованим «Я» людини (антропоцентризм). Так і онтологічний бік мотивації «жанрової домінанти» у будь-якому епохальному стилі – це найвідповідніший спосіб діагностування історично актуальних принципів осмислення буття: «хор» (етимологія слова – «разом»), «хоральність» (Хоральні прелюдії Й.-С. Баха для органа, наприклад), меса – це «знаки» соборної (духовної) єдності у вірі й молитві як споглядання. Натомість симфонія – це, за влучним висловом М. Арановського, «світська меса XIX-го століття», що єднає умонастрої суспільства в інтелектуально налаштованому споглядання. Звідси – «знаковість» класицистського сонатно-симфонічного циклу й сонатної форми з їх семантичним потенціалом пізнання в регламенті «цілісної концепції життєдіяльності

http://www.etnolog.org.ua

людини» (визначення М. Арановського) та стилістична «значущість» напруженого (вольова компонента ментального оснащення особистості) мисленнєвого (раціоналістично обумовленого) процесу[34].

Музична мова, її виразовий потенціал та конструктивні засади заразом традиційно складають уявлення про засоби музичної виразності та, згідно з семіотичним підходом, репрезентують *стилістичну систему стилю.* Причому, лише в контексті музичної семіотики за правомірну постає «класична» на логіку розуміння тавтологія – коли значення терміна чи поняття «підсилюється» додатковим його означенням (про те ж саме, але іншими словами – «стилістичні знаки»). Відтак здавалося б достатньо говорити про семіотичне означення «знаком»; однак, доповнюючи «знак» визначенням «стилістичного», його понятійне завантаження «подвоюється», оскільки вказується не лише на «знак», але й на «засоби» того – «як» та «в який спосіб» у ньому складається те, «що» означується та «як» означується. Обидва компоненти «знаку» – «що?» і «як?» – стосуються стилістики, що постає семіотичним об'єктом. Загалом, у музикознавчій практиці лише на ґрунті семіотики такий спектр стилю, як «стилістика» (конструктивно-мовні особливості художнього твору) набуває самої підстави на витлумачення й визнання за ним причетності до означування (функція «знаку») *метафізичного виміру стилю* – у ролі засобу уречевлювання «духу» (ноуменальний аспект явища), а не лише «вираження» (прикмети «зовнішньої» форми) стилю. Завдяки семіотиці настільки й зростає статус стилістики: семіотичний метод витлумачування обдаровує її цілісністю як самодостатністю. Сама ж суть цього питання (стилістичні прийоми та феномен «духу» стилю) розкривається на зустрічному змиканні проекцій категорії «стиль» та поняття «музична стилістика», що складає фонд виразового забезпечення стильової «форми». Проте, оскільки йдеться про *стилістичні прийоми* (певну «техніку» оперування стилістичною комбінаторикою) у стосунку щодо «духу» стилю, виникає необхідність усвідомлюваного прозирання сущого (власне стилю) на безпосередньо стилістичному рівні музичного мовомислення. А отже, наступне (генеральне!) питання: з яких аспектів складається *«дух» стилю*?

«Проблема духу – центральна ланка будь-яких гносеологічних розробок», – стверджує С. Кримський[35]. Варто, проте, зауважити, що за умов боротьби (як ідеологічного протистояння) матеріалізму й ідеалізму наріжним поставало ще й питання його (стилю) «матеріалізації». Однак «втілення» – це не стільки буквально матеріалізація, скільки довершене вираження цілості або ж сама цілісність, нарешті – органічна єдність. Обрана установочна позиція – *«дух» як гносеологічна складова стилю* спроможна (на ґрунті планомірного висвітлення «технології» творення стилістичних «знаків» та «значень» стилю) забезпечувати «вихід» на питання *онтологічної основи утворення стилю*: наприклад, конкретизації самого «механізму» чи принципу дії такого моменту з «утворення стилю», коли «стилістичний прийом» виступає засобом унаочнення ноуменального аспекту стилю.

«Думка і дух здатні знаходити опору у самих собі», – стверджує С. Кримський про ту духовність, яку людині дає пізнання[36]. Розгляд будь-якого пізнавального процесу під кутом зору семіотики й епістемології – це «повернення» широкого контексту духовності та його інтерпретації як «роману про духовну одіссею суб'єкта» (вислів Т. Манна). «Результуючим» фактом такого підходу С. Кримський уважає «розширення теорії пізнання до теорії свідомості, спілкування і культури. А це передбачає включення до гносеології основних форм духовності, пов'язаних з мовною свідомістю, етосом знання, гностичним переживанням, формами комунікації, герменевтичними процесами, смисловою побудовою буття – його софійністю, символізацією речей та ідей, платонівською структурою світу культури, архетипами творчості»[37]. Причому під кутом зору інтеграції гносеологічних пошуків (а не лише пріоритету «платонівської» традиції на пошук вищих істин розуму) «дух»

http://www.etnolog.org.ua

виявляє себе не як певна сутність чи субстанція, не як суб'єкт чи об'єкт, а їхня єдність та взаємодія: «Дух виявляє себе як діяльність, у якій форми ідей безперервно трансформуються у форми речей і, навпаки, розпредмечуються у нові ідейно-проективні можливості. Тим самим він заявляє про себе як про особливий стан активності, самоздійснення і самотрансценденції, тобто виходу за власні межі з наступним поверненням на стартову, але вже збагачену безмежністю пошуку фазу творчості»[38]. Так, проблема співвідношення стилістичних засобів (прийомів) та духу стилю – наріжна в аспекті становлення й фахового утвердження національних композиторських шкіл та національного стилю, де на доленосному вістрі стилістичних «значень» зроджується «знакове» вираження національного стилю (тут – національна форма означування принципів осмислення буття). Відтак цілком слушно буде стверджувати: *«дух» стилю постає ноуменальним «аспектом», що зумовлює з'яву самого стилю.*

Заявлена позиція епістемологічного тлумачення «духу» спричиняється до переосмислення методологічних передумов розуміння стильових та, особливо, стилістичних (як наочних) форм музичного мовомислення в аспекті інноваційних процесів. Саме тому, наприклад, про феномен традиції прийнято мислити за означенням її «духу», яка попри змінність, наприклад, звичаєвих форм (згідно з С. Кримським – «розпредметнення у нових ідейно-проективних можливостях») зберігає «діяльнісну» нормативність духу традиції. Отже, у ситуації зміни культурної парадигми та стильової орієнтації постановка питання щодо стилістичного «значення» та «знакового» означення історично актуальних форм свідомості, спілкування та культури – це водночас завдання на усвідомлення *архетипального змісту «образу пізнання»* (вищий вимір співвідношення того, що підлягає означуванню, і того, що є означеним). Загалом, «дух» тому і здатний пізнавати себе у світі людської творчості через форми, які надають сенсу індивідуальності, свободі, безмежності й об'єктивності. Остання ж обставина, як зазначає С. Кримський, є особливо важливою: «Бо дух як вища форма ідеації буття здатний виходити за межі людської голови та об'єктивізуватися у предметному полі культури. Ось чому історично в деяких епістемічних системах (Я. Коменського, Г. Сковороди, К. Поппера) результати пізнання, включаючи знання і пов'язані з ним форми духовності, розглядалися як певний третій об'єктивний світ сущого»[39].

Принципово треба розуміти, що питання «предмета» стилю – це питання метафізики його «тіла» й «душі», за якими «предметно» постає епістемологія сущого. Безпосередньо «суще» (сутнє) стилю – це його «дух» або ж «ноуменальний аспект» самого стилю, що як з'ява (феномен) зумовлюється ним. «Дух» стилю – це насамперед принципово неспостережуваний *тип «метаформи»*. Як образ пізнання, метаформа «духу» стилю характеризує феномен стилю з боку його «діалогічності» (визначення М. Бахтіна), або ж як явище метафізичного порядку; зокрема – у здатності «вступати в діалог з навколишнім світом, викликати його осмислений резонанс, розкривати буття в символах», а також «позначати» та «конституювати» духовність[40]. Складається враження, що «дух» стилю – це саме такий «смисловий осередок» або ж «вузол» культури, про який, вдаючись до цитування сучасного філософа М. Мамардашвілі, доцільно мислити як «деяку фіксовану точку інтенсивності»[41]. І наскільки повно цей дух «просякає» усю систему мовомислення митця, настільки глибоким і непроминущим є стиль: тотальна взаємопов'язаність «елементів» стилю – це і є його «безмежність», духовна глибина. Таким чином, питання герменевтичної рецепції та епістемологічного дослідження категорії стилю – це шлях не стільки розв'язання конкретної наукової проблеми, скільки спроба зрозумілої (з понятійного боку) постановки питання щодо предметної специфіки безпосередньо категорії «стиль».

http://www.etnolog.org.ua

[1] *Коханик И.* Современная украинская музыка на перекрестке эпох и стилей (о соотношении художественной практики и теории стиля) / И. Коханик, В. І. Рожок, О. С. Зінькевич, М. Р. Черкашина-Губаренко [та ін.] // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 33 : Музика у просторі культури. – С. 245.

[2] *Шип С. В.* Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры / С. В. Шип, В. І. Рожок, О. С. Зинькевич, М. Р. Черкашина-Губаренко [та ін.] // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 33 : Музика у просторі культури. – С. 36.

[3] Лінгвістичним поняттям «узусу» в цьому випадку охоплюється явище переваги певних мовних елементів (музичних «фонем», «морфем») та принципів синтаксису.

[4] *Шип С. В.* Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры. – С. 35.

[5] Там само. – С. 36.

[6] *Коханик И.* Современная украинская музыка на перекрестке эпох и стилей... – С. 245.

[7] Там само. – С. 246.

[8] *Бергер Л.* Эпистемология искусства / Л. Бергер. – М., 1997. – С. 320.

[9] *Медушевский В. В.* Музыкальный стиль как семиотический объект / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 30–39.

[10] З погляду семіотики існує кілька типів таких зв'язків. З-поміж них В. Медушевський вирізняє: цементуючий план «означуваного» (дія означування); на його ж основі – зв'язки, які утворюють структуру «означеного» (означення – як результат), та взаємозв'язок обох планів. Причому перший з них («означування») передбачає таку закономірність, коли з мінімальної кількості елементів та відношень виводиться максимальна кількість наслідків.

[11] *Медушевский В. В.* Музыкальный стиль как семиотический объект. – С. 30.

[12] *Семантика* – розділ семіотики (науки про «знакові» системи), що розглядає власне «знаки» та передбачає *певні правила їх інтерпретації*. Залучення до сфери музикознавства аналітичної практики семіотики (відповідно – семантики як розділу семіотики) уможливлює поглиблення мотиваційних аспектів самої «передачі» тієї «інформації», яку «несе» в собі стилістичний «словник» стилю. Зокрема, встановлювати певні правила інтерпретації самих знаків та складених з них виразів, що постають засобами вираження змісту.

[13] Філософія : навчальний посібник / І. Ф. Надольний, В. П. Андрущенко, І. В. Бойченко [та ін.] – К. : Вікар, 1998. – С. 352–353.

[14] Наприклад, В. Медушевський пропонує розрізняти «активні» засоби – ті, які входять до «центру» стилістичного словника, та «фонові» – з мінімальним стилістичним навантаженням, які утворюють «периферію» цього словника. «Активність» і «центр» стилістичного словника вчений пов'язує з їхньою відмінністю щодо «прийомів» інших стилів, а також з тим, наскільки яскраво засоби виражають «дух стилю».

[15] *Чекан Ю. І.* До питання визначення предмету історії музики / Ю. І. Чекан, О. С. Зінькевич, В. С. Сивохіп // Музично-історичні концепції в минулому і сучасності : матеріали Міжнародної наукової конференції. – Л. : Сполом, 1997. – С. 20.

[16] Мета... – (з грец.) префікс, що означає проміжне становище. За *метавиміром* вбачається особливий спосіб «присутності» того, що не має, так би мовити, фізичного втілення або ж уречевлення, але має безпосередній стосунок до самого факту «з'яви» – як її *сенс*. Саме в такий – метафізичний – «спосіб» існує духовність і все те, що «вказує» на її присутність.

[17] *Медушевский В. В.* К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский, В. В. Задерацкий, С. С. Зив, Ю. В. Келдыш // Музыкальный современник: сб. статей. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 17.

[18] *Петрушенко В. Л.* Епістемологія як філософська теорія знання / В. Л. Петрушенко. – Л. : Вид-во Держ. університету «Львівська політехніка», 2000. – С. 219–221.

[19] Там само.

[20] *Медушевский В. В.* Музыкальное мышление и логос жизни / В. В. Медушевский, Л. И. Дыс // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. статей. – К. : Музична Україна, 1989. – С. 22.

[21] *Петрушенко В. Л.* Епістемологія як філософська теорія знання. – С. 101.

[22] Там само. – С. 220.

[23] Словник іншомовних слів / О. С. Мельничук. – К. : Головна редакція УРЕ, 1977. – С. 607.

[24] *Медушевский В. В.* Музыкальное мышление и логос жизни. – С. 22–23.

[25] *Петрушенко В. Л.* Епістемологія як філософська теорія знання. – С. 219.

[26] Там само. – С. 221.

[27] Там само. – С. 223.

[28] Эпистемология культуры: введение в обобщённую теорию познания / С. Б. Крымский, Б. А. Парахонский, В. М. Мейзерский. – К. : Наукова думка, 1993. – С. 4.

[29] *Петрушенко В. Л.* Епістемологія як філософська теорія знання. – С. 221.

[30] *Медушевский В. В.* Музыкальный стиль как семиотический объект. – С. 39.

[31] Яскраві приклади «алюзійного розвитку» стилю, який прийнято також позначати як «семантичну гру алюзіями» (визначення Л. Кияновської) або ж як «семантичну гру стилями» (визначення О. Козаренка), містяться у творчості В. Барвінського та Н. Нижанківського (перша третина XX ст.); в останній третині XX ст. феномен «гри у стиль» (неостильова модель) та «гри стилями» (колаж) переріс у явище полістилістики.

[32] Чи не найяскравішим прикладом «рефлективного» типу стилю постає неофольклористич-

http://www.etnolog.org.ua

на орієнтація творчості (Є. Станкович, М. Скорик, Л. Дичко, В. Торміс, Ф. Аміров, Г. Свиридов, Р. Щедрін, В. Гаврилін та ін.).

[33] *Медушевский В. В.* Музыкальный стиль как семиотический обьект. – С. 33.

[34] Актуальність гомофонно-гармонічної логіки музичного мовомислення, яка збереглася в добу Романтизму, переорієнтувала класичну (раціональну) логіку стилістичних «значень» та «знаків» на ґрунті *ірраціонального*, символізація якого спричинила пріоритет такого гносеологічного образу, як «суб'єктність».

[35] Эпистемология культуры ... – С. 5.

[36] Там само. – С. 4.

[37] Там само.

[38] Там само. – С. 5.

[39] Там само.

[40] Там само. – С. 4.

[41] Цит. за: *Петрушенко В. Л.* Епістемологія як філософська теорія знання. – С. 223.

В статье обосновывается проблема герменевтической рецепции категории стиля – как определенных способов видения и понимания его гносеологических составляющих; делается анализ существующих теоретических гипотез касательно духовной природы стиля. В то же время указывается на плодотворность семиотической интерпретации смысловых аспектов стиля (под видом «знаковости» стиля), которая открывает пространство для эпистемологического исследования стиля и его рассмотрения в аспектах вопросов: «стиль как смысл», «дух стиля» (тип метаформы), онтологической основы создания стиля, метафизики «интонационного тела» и «души» стиля.

Ключевые слова. стиль как тип метаформы, смысловые аспекты и онтологические основания стиля, метафизика «интонационного тела» и «души» стиля, знаковость стилистики.

http://www.etnolog.org.ua

УДК 791.43.04:81'373.48

ЖАНРОВІ КЛІШЕ ТА ПРОБЛЕМА КОНСТРУЮВАННЯ ЖАНРОВОГО КОРПУСУ

Леся Кульчинська

У статті розглянуто феномен жанрового кліше в контексті проблеми конструювання жанрового корпусу. Із застосуванням конструктивістського підходу до проблеми культурної пам'яті продемонстровано специфіку функціонування кліше як конститутивної складової глядацького сприйняття жанрового кінематографа.
Ключові слова: *кліше, жанр, пам'ять, жанровий корпус.*

Phenomenon of genre cliche is analyzed in the context of the construction is problem of genre corpus. Cliches' constitutive role in the viewer's perception of genre cinema is discussed with regard of cultural memory constructivist approach.
Keywords: *cliche, genre, memory, genre corpus.*

Одним з найпоширеніших та часто відтворюваних різними критиками є визначення жанрових фільмів як таких, «що, через повторення та варіації, розповідають знайомі історії із знайомими персонажами в знайомих ситуаціях». Справді, незважаючи на різні підходи до проблеми жанру в кіно, поняття жанру як таке має сенс тільки в зв'язку з циркуляцією в кінематографі певних *повторюваних* елементів, точніше, *сукупностей елементів*, на основі яких певні історії, персонажі, чи ситуації, власне, і *можуть бути ідентифіковані глядачем як знайомі* та, відповідно, співвіднесені з певним жанровим терміном. Саме завдяки такій здатності бути впізнаваним, жанр може функціонувати як суспільно-вагома категорія та важливий чинник глядацького сприйняття. У зв'язку з цим, а також з огляду на проблематичність наукового визначення того чи іншого жанру, значна кількість теоретиків, переважно соціально-критичного спрямування, саме таку впізнаваність і постулюють як основне підґрунтя для жанрової ідентифікації. Ось як, приміром, обґрунтовує своє бачення проблеми визначення жанру Томас Лейтч: «Теоретики жанру давно вже охарактеризували проблему визначення жанру як "проблему курки та яйця". Якщо такий жанр як вестерн може бути визначений тільки з огляду на його приклади, а його приклади можуть бути розпізнані тільки тими глядачами, які вже знайомі з поняттям цього жанру, то як глядачі можуть розпізнати будь-який жанр без того, щоб мати досвід перегляду якогось фільму вже в рамках цього жанрового визначення? Коротка відповідь на це запитання – не можуть; (...) Протилежна відповідь – так, вони можуть, незважаючи на брак теоретичного обґрунтування. Навіть якщо теоретики продемонстрували, що вестерн є категорією, яку неможливо логічно обґрунтувати, глядачі неспеціалісти все одно продовжують відносити ті чи інші фільми до жанру вестерн, бо це зручно, і жанр вестерну, за винятком його кордонів, ***легко розпізнати*** [курсив мій. – *Л. К.*]. Більшість людей може впізнати своїх друзів значно легше, ніж описати їх, бо для впізнання та опису потрібні різні навички, тож навіть часто висміюване висловлювання судді верховного суду Поттера Стюарта про те, що «я не можу визначити порнографію, але знаю, що це вона, коли я її бачу, має сенс»[1]. Подібний підхід до проблеми визначення та функціонування жанру притаманний також, приміром, теоретику кіножанру Деніелу Чендлеру, за якого словами «певні жанри легко впізнати інтуїтивно, проте складно (якщо не неможливо) визначити»[2].

Отже, якщо Д. Чендлер описує механізм упізнавання жанру як інтуїтивний, а Т. Лейтч просто наполягає на «впізнаванні» (що не потребує жодних обґрунтувань) як на основоположній для жанрової ідентифікації процедурі, ми, у свою чергу, маємо підстави стверджувати, що для такого за-

http://www.etnolog.org.ua

гадкового «впізнавання» має бути якесь підґрунтя. Таким підґрунтям є, очевидно, жанрові кліше, що в цьому контексті можуть бути визначені як *повторювані і тому добре знайомі глядачу елементи, присутність яких в тих чи інших бачених ним раніше фільмах супроводжувалася відповідним жанровим означником.*

У французькій мові, як відомо, слово *cliche* означало типографічну форму, призначену для поліграфічного відтворення ілюстрацій. Звідси походить і інше значення цього слова, широко застосовуване в лінгвістиці, а саме: стереотипне, шаблонне висловлювання. За словами дослідника проблеми кліше Антона Зійдервелда, важливою особливістю кліше є колективна природа власності на нього, з чим він пов'язує притаманну кліше проблематичність атрибуції: «Як і у випадку жарту, в більшості випадків дуже складно, якщо не цілком неможливо визначити коли, де і ким те чи інше кліше було створено. (...) Поступово, через повторюване використання, часом кількома поколіннями, воно стало частиною культурної традиції»[3]. У цьому сенсі можемо визначити кліше як *широко вживану цитату, чиє джерело не підлягає встановленню.*

Для нас важливо відзначити різницю між мовними кліше та кліше, що продукуються такими сучасними медіа, як кіно, телебачення, чи фотографія. Річ у тім, що на відміну від мовних кліше, які можуть бути легко ідентифікованими та каталогізованими, у сфері медіа-образності така ідентифікація є проблематичнішою. На відміну від мовних шаблонів, клішовані медіа-образи є менш формалізованими, що, відповідно, значно ускладнює, якщо не унеможливлює і їх каталогізацію чи рефлексію. У такій ситуації нерідко той чи інший образ може бути ідентифікований як кліше виключно безпосередньо ***в момент впізнавання***: у образному потоці певний образ раптом впізнається глядачем як складова його власної культурної пам'яті, і саме така виявлена ***приналежність цього медіа-образу до культурного (а отже, розділеного з іншими) досвіду глядача*** і дозволяє ідентифікувати його як кліше.

Саме такі повторювані кліше, які складно визначити чи каталогізувати, проте легко впізнати, і є тими опорними пунктами глядацького сприйняття, що дозволяють глядачу розпізнати причетність того чи іншого фільму до певного жанру та, що не менш важливо, співвіднести його з відповідним жанровим корпусом.

Загалом твердження про клішовану природу масового, зокрема голлівудського, кінематографа є загальним місцем не тільки теорії кіно, але й найбільш загального знання сучасного споживача медіа-продукції. Зрештою, кліше є основним матеріалом та продуктом масової культури. Утім, основною проблемою цієї статті є специфіка функціонування власне жанрових кліше.

Для детальнішого розгляду означеної проблеми пропоную звернутися до конкретного прикладу: відомого фільму Лоуренса Каздана під назвою «Жар тіла» («Body Heat»). Серед кінокритиків існує консенсус розцінювати цю стрічку, що вийшла в прокат 1981 року, як один з найяскравіших зразків нео-нуару. Приміром, за словами Константіна Веревіса, автора книжки «Рімейки», «"Жар тіла" заново винаходить фільм нуар, використовуючи теоретичний жанр для запровадження стилізованого циклу нео-нуару в кіноіндустрії»[4].

Для глядача, знайомого з концепцією нуару (запропонованою, приміром, французькими теоретиками цього жанру Борде та Шометеном, причетність цього фільму до жанру нуар видається досить очевидною. Характерна (з погляду цих авторів) проблематика нуару постає в цьому фільмі передусім завдяки сюжету, що є незначним чином переінакшеною переповіддю сюжету такого класичного нуару, як «Подвійне страхування». Проте, для нас цей фільм становить інтерес, оскільки його жанрова приналежність може бути розпізнана глядачем незнайомим, ні з концепцією нуару, ні навіть безпосередньо з «Подвійним страхуванням». Натомість, достатнім приводом для ідентифікації цього фільму як нуару може бути всього лише кілька несуттєвих з погляду розвитку сюжету, проте виразних епізодів. Одним з таких є, зокрема, епізод, з погляду логіки розвитку сюжету цілковито

http://www.etnolog.org.ua

зайвий, коли головна героїня Метті (Кетлін Тьорнер) дарує головному героєві, Неду (Вільям Хьорт) старомодний капелюх у дусі фільмів сорокових-п'ятдесятих років. Цей капелюх фігурує і далі, у деяких інших сценах. Приміром, головний герой приміряє його в своєму затіненому спущеними жалюзями кабінеті, безуспішно намагається з відстані накинути його на вішалку (наслідуючи призвичаєних до цього елементу гардеробу героїв фільмів сорокових-п'ятдесятих років). Тобто, протягом фільму цей елемент наполегливо маніфестує свою присутність, не відіграючи при цьому жодної ролі в просуванні сюжету.

Варте уваги тлумачення подібних надлишкових елементів наративу пропонує М. Ямпольський. Зокрема, доречною для пояснення ролі згаданих епізодів у фільмі «Жар тіла» видається запропонована ним концепція цитати. Услід за Карлом Клаусом, який розробив «метод цитат, що не піддаються коментуванню», Ямпольський описує цитування як «ломку однорідності тексту» та, відповідно, визначає цитату як «фрагмент тексту, що порушує лінеарний розвиток останнього і отримує мотивування, яке інтегрує його в даний текст, поза текстом»[5]. Цитата, з такого погляду є, отже, інтертекстуальною вказівкою, елементом, що дозволяє для розуміння та інтерпретації певного тексту залучити інший текст, на який ця цитата вказує.

Свій підхід до тлумачення цитат дослідник ґрунтує значною мірою на теорії інтертекстуальності Л.Женні. За Женні «властивість інтертекстуальності – це введення нового способу читання, який підриває лінеарність тексту. Кожне інтертекстуальне відсилання – це місце альтернативи: або продовжити читання, розпізнавши в ній лиш фрагмент, що не відрізняється від інших і є інтегральною частиною синтагматики тексту, – або повернутися до тексту-джерела, вдавшись до свого роду інтертекстуального анамнезу, у якому інтертекстуальне відсилання виступає як "зміщений" парадигматичний елемент, що сягає забутої синтагматики»[6]. Тобто функція цитати (за Ямпольським) може бути визначена як здатність того чи іншого елементу провокувати (нав'язувати) інтертекстуальне прочитання.

Повертаючись до фільму «Жар тіла», можемо, відповідно, констатувати, що саме таку функцію якраз і виконує «аномальний», «з погляду лінеарного розвитку тексту», старомодний капелюх. Не виконуючи особливої ролі в просуванні сюжету та контрастуючи з естетичним середовищем фільму (дія якого відбувається у 80-х роках), його єдиним призначенням є відсилати глядача до фільмів сорокових-п'ятдесятих років, звідки він (як екранний образ), власне, і походить. Тобто, у цьому випадку цей капелюх ***функціонує як цитата*** (провокує інтертекстуальне прочитання) ***саме завдяки своїй здатності викликати спогади*** про інші фільми, – фільми тридцятих-сорокових (тобто скеровуючи увагу глядача за межі цього тексту). Ця ж здатність, у свою чергу, також дає нам, безперечно, підстави розглядати цей капелюх і як кліше.

Власне, тут ми стикаємося безпосередньо з ситуацією ***впізнавання*** (наслідком зіткнення глядача з кліше), – подарований головною героїнею характерний капелюх розпізнається глядачем як знайомий кінообраз, що є складовою його власної культурної пам'яті, як стереотип, пов'язаний з репрезентацією певного історичного періоду.

У такому контексті доречно звернутися до концепції «пригадування», запропонованої Зігфрідом Шмідтом, – теоретиком конструктивістського підходу до проблеми пам'яті. Згідно такого підходу, пам'ять не є чимось на кшталт величезного вмістилища готових спогадів, але, натомість, може бути описана радше як сукупність когнітивних структур для їх виробництва. Тобто йдеться про те, що спогади, відповідно, також не є якимись готовими до вжитку артефактами (які в такому застиглому вигляді зберігаються в якійсь ділянці мозку), але щоразу заново продукуються в момент пригадування. Пригадування, у свою чергу, Шмідт визначає як процес активації функцій пам'яті. Пригадування є завжди детермінованим певним контекстом, зокрема, мотивами та поштовхами, які його спричинили, та, відповідно, значимістю та емоційною насиче-

http://www.etnolog.org.ua

ністю таких поштовхів, але також і певними наративними та когнітивними схемами, якими оперує суб'єкт у процесі виконання роботи пригадування. За словами Шмідта:

«***пригадування є детермінованим*** та, власне, можливим тільки в сукупності з *пізнанням* та ***емоцією*** (...)»[7];

«пригадування потребує виробництва, що ***вимагає певного поштовху та запиту, які в свою чергу навантажені*** відповідними емоціями, (...) певним пізнавальним інтересом (cognition), ***визначеними історіями та дискурсами***»[8];

«пригадування потребує ***виконання*** тобто власне наращії пригадування, яка використовує наративні схеми як способи соціально прийнятого виробництва та здійснення пригадування, та відповідних вербальних інструментів, таких як метафори та ілюстрації, та оптичної символізації, такі як стереотипи та схематизації».

Отже, сукупність усіх цих факторів щоразу визначає специфіку результатів пригадування, які в кожній конкретній ситуації можуть суттєво відрізнятися: «пригадування "того самого" жодним чином не є тим самим пригадуванням»[9], стверджує Шмідт.

Особливий інтерес для нас становить, зокрема, запропонована Шмідтом ідея «поштовху/приводу для пригадування» (англ. «remembering occasion»). Таким поштовхом може бути будь-яка подія, явище, предмет, місце чи будь-що інше, що викликає в суб'єкта певну емоційну та когнітивну реакцію та запускає роботу пам'яті. Водночас Шмідт наголошує також на соціальній функції, яку можуть виконувати такі «поштовхи»: «Як і індивідуальне пригадування, соціальне пригадування потребує мотивів та поштовхів, які регулюються культурами пригадування. Для того, щоб такі поштовхи систематизувати, суспільство винайшло такий інструмент як "привід для пригадування", яким можуть бути пам'ятні дні, монументи, спеціальні місця чи музеї. Зараз такі приводи для пригадування переважно постачаються медіа»[10]. Тут, як бачимо, ідеться про можливість за допомогою певних інституціалізованих «приводів для пригадування» здійснювати управління колективною пам'яттю. Нам, в свою чергу, важливо наголосити на тому, що на відміну від певних, суто індивідуальних каталізаторів пригадування, існують також і такі, що є однаково дієвими для цілої спільноти суб'єктів (носіїв спільної пам'яті). До числа таких, безперечно, належать, зокрема, і кліше (у тому числі і величезна кількість тих, що «постачаються медіа»). На відміну від пам'ятних днів та музеїв, кліше, як «приводи для пригадування», значно складніше систематизувати з огляду на їх множинність. Проте це, звісно, жодним чином не скасовує можливості їх ефективного використання, з чим ми, власне, і стикаємося в епізоді зі старомодним капелюхом у фільмі «Жар тіла».

Отже, послуговуючись концепцією Шмідта, можемо стверджувати, що застосований Л. Казданом, клішований фільмами сорокових-п'ятдесятих років кінообраз «чоловіка в капелюсі», виконує в контексті стрічки «Жарт тіла» функцію «поштовху для пригадування». Тут варто наголосити на тому, що в ситуації зустрічі з кліше, таким «поштовхом», який запускає роботу пам'яті є не що інше, як власне (конститутивний для кліше) момент упізнавання. За словами Олени Петровської: «Упізнавання, психологічною мовою, це відчуття того, що побачена людина, чи образ, який потрапив в поле зору, явно колись вже зустрічалися, але не відомо, де і коли. Коротко кажучи, це є нелокалізований спогад, або так зване deja vu. Deja vu спрацьовує як блискавичний спалах і не залежить від того, чи зможемо ми встановити джерело цього спогаду. Нерідко бувають випадки, коли джерело так і залишається підвішеним і нерозкритим»[11]. Відчуття deja vu є, власне, реакцією на кліше par exelance. Впізнавання кліше це і є, по суті, активація в пам'яті такого «нелокалізованого спогаду», адже кліше це дещо неодноразово «вже бачене» та, відповідно, дуже добре знайоме, але саме така множинність зустрічей з ним якраз і перешкоджає його локалізації, встановленню якогось фіксованого джерела. Спогад, викликаний зустріччю з кліше (який, власне, засвідчує момент упізнавання) є на думку Петровської, спогадом, «якому не вдається закріпитися. (...) Він, висловлюючись інак-

http://www.etnolog.org.ua

ше, не має референта, точніше, завжди перевершує можливий референт»[12].

Йдеться, отже, про те, що зустріч з кліше має своїм наслідком свого роду «підвішування» пам'яті. Пригадування в цій ситуації є зусиллям, спрямованим на встановлення джерела колись, безперечно, «вже баченого» образу, але зусиллям здебільшого марним, оскільки кліше, як було зазначено вище, є за визначенням «цитатою без (конкретного) джерела». Отже, результатом пригадування в цьому випадку є не «локалізація спогаду» (що є радше недосяжним орієнтиром, який підтримує, стимулює зусилля, роботу пам'яті), а саме пригадування.

Проте для подальшого розгляду важливим є все-таки з'ясувати особливості саме жанрового функціонування кліше, з чого, власне, ми і почали наш розгляд фільму «Жар тіла». Точніше, нагадаємо, ішлося про те, що «ностальгійний» образ «чоловіка в капелюсі» у контексті цього фільму функціонує саме як жанрове кліше. З огляду на відзначену вище проблематичність «локалізації» кліше, співвіднесення його з якимось конкретним референтом, подібне твердження, очевидно, потребує роз'яснень. Для цього, зокрема, має сенс нагадати вже згадуване нами твердження З. Шмідта про те, що пригадування завжди потребує поштовху, який, *у свою чергу, завжди є контекстуалізованим* («навантаженим певними історіями та дискурсами»). Поняття «поштовху для пригадування» уже було розглянуто вище, тож доречно зупинитися детальніше на другій частині цього твердження, що стосується контексту.

Отже, услід за Оленою Петровською, нами було відзначено здатність кліше «підвішувати» роботу пам'яті, запускаючи (у ролі Шмідтового «поштовху для пригадування») «чисту гру пригадування», що ніколи не досягає задовільного «того самого» референта. Водночас на тлі такого підходу цінною є вказівка Шмідта на природу пригадування як на певним чином *спрямований* процес, напрямок якого визначається, власне, специфікою відповідного «поштовху», тобто його «наповненням» (емоційним, когнітивним, дискурсивним і т. п.) та контекстом. Тобто, у зв'язку з проблемою кліше, важливим для нас синтезом цих двох теоретичних розробок, присвячених механізмам пам'яті, є висновок про те, що, запускаючи роботу пригадування, те чи інше кліше завжди певним чином це пригадування спрямовує.

Відповідно, у фільмі Л. Каздана «Жар тіла», поява клішованого образу чоловіка в старомодному капелюсі, очевидно, передусім скеровує роботу пригадування у напрямку візуальної репрезентації сорокових-п'ятдесятих років (коли такі капелюхи були в моді), певних стереотипних для колективного уявного образів, пов'язаних з цим часом. І, оскільки місцем нашої зустрічі з цим кліше є фільм привілейованим матеріалом для роботи пригадування, безперечно, будуть, відповідно, саме фільми цього періоду, стереотипним персонажем (одним з найбільш стійких візуальних кліше) яких і є якраз «чоловік у капелюсі».

Важливим є також те, що в цьому випадку простір для таких пошуків звужується ще більше, з огляду на специфічний наративний контекст, адже «Жар тіла» є також і свого роду сукупним рімейком багатьох фільмів сорокових-п'ятдесятих років. Інакше кажучи, окрім знайомого візуального образу, ми стикаємося в цьому фільмі також зі знайомим сюжетом та знайомими персонажами, – «фатальна жінка», її жертва – багатий чоловік, та коханець, співучасник злочину, який зрештою також виявляється черговою жертвою, де, зокрема, останній, переважно головний герой, якраз і є зазвичай, для ностальгійного погляду, таким «типовим» «чоловіком у капелюсі».

Отже, повертаючись до теорії цитати Ямпольського, важливо наголосити, що звернення глядача до відповідних фільмів сорокових-п'ятдесятих є, у цьому випадку, наслідком саме «аномальної» появи такого типового для «старих фільмів» образу в сучасному контексті стрічки Каздана. З одного боку, порушуючи своєю невмотивованістю та естетичною невідповідністю когерентний простір фільму, такий образ змушує нас, за словами Ямпольського, шукати логіку для умотивування своєї присутності «поза текстом, в інтертекстуальному

http://www.etnolog.org.ua

просторі». З другого ж боку, підриваючи афективно інтенсивним моментом упізнавання глядацьке занурення в розвиток сюжету це ностальгійно-забарвлене кліше так само змушує його, за словами Женні, призупинити синтагматичну логіку для здійснення пошуку джерела «вже баченого» образу в просторі свого попереднього глядацького досвіду. Саме підривання лінеарної логіки сприйняття та звернення до інтертекстуального прочитання в процесі такого пошуку і дозволяє, зрештою, виявити співзвучність цього фільму з іншими, подібними фільмами сорокових-п'ятдесятих років, актуалізувавши відповідні аналогії.

Разом з тим, як бачимо, завдяки своїй здатності актуалізувати процес пригадування та, відповідно, підриваючи лінеарність сприйняття, спрямовувати увагу глядача в напрямку пошуку «тексту-джерела» («вдавшись до свого роду інтертекстуального анамнезу»), по суті будь-яке кліше за визначенням функціонує як «цитата» (у розумінні Ямпольського), свого роду «текстуальна аномалія».

Проте особливість такої цитати, як було вже зазначено вище, полягає в тому, що джерело її є зазвичай відсутнім або втраченим. Отже, наслідком впізнавання кліше є процес пригадування такого втраченого джерела («спогад, якому не вдається закріпитися: він шукає і не знаходить відповідний матеріал назовні»). І тут доречно згадати тезу З. Шмідта про те, що пригадування є завжди насправді виробництвом (спогадів). Відповідно, щодо кліше, можемо сформулювати, що наслідком пригадування (втраченого) джерела того чи іншого кліше є не що інше як його конструювання. Це твердження є, безперечно, досить сумнівним. Так, як ми пам'ятаємо, Олена Петровська наполягає на тому, що єдиним продуктом таких спроб згадати відсутнє джерело є сама «гра пригадування». Однак, у випадку, зокрема, жанрового кінематографа подібна «гра пригадування» може мати, як ми це бачили на прикладі фільму «Жар тіла», також конструктивніші наслідки. – Власне, саме завдяки тому, що спогад, викликаний кліше, не може закріпитися остаточно за жодним конкретним референтом («не має референта, точніше, завжди перевершує можливий референт»), у процесі пригадування актуалізується ціла низка інтертекстуальних зв'язків (з такими «можливими референтами»).

Інакше кажучи, хоч жоден можливий референт сам по собі і не є достатнім, важливою є та їх сукупність, яка утворюється в ході роботи пам'яті. Тобто, повертаючись до більш конкретного прикладу, клішований кінообраз «чоловіка в капелюсі», з яким ми стикаємося у фільмі «Жар тіла», через свою розтиражованість, не може бути співвіднесений винятково з якимось конкретним фільмом. Натомість, результатом (контекстуально спрямованого) пригадування є ціла низка подібних фільмів, позначених присутністю такого образу. Отже, ми стикаємося з конструюванням безпосередньо в процесі сприйняття інтертекстуального контексту певного фільму, що в цьому випадку може бути визначений як, власне, жанровий корпус.

Щоправда, твердження про жанровий статус цього корпусу, очевидно, потребує деякого додаткового пояснення. – З одного боку, було показано, що будь-який клішований кінообраз здатний, запускаючи процес пригадування, актуалізувати розгалужені інтертекстуальні зв'язки, з другого такі зв'язки, зрозуміло, не обов'язково є жанровими. Тобто, утворений у результаті цього процесу текстуальний корпус, звісно, не є «жанровим корпусом» за визначенням.

Для розуміння цієї ситуації необхідно звернутися до проблеми жанрового поняття. Ідеться, власне, про те, що жанровим той чи інший корпус фільмів робить не що інше, як спільний для відповідної сукупності фільмів жанровий термін. Можливою є ситуація, коли, приміром, теоретичне запровадження жанрового поняття має своїм наслідком (безперервний) процес нанизування відмічених певними «ознаками» фільмів, – тобто введення жанрового терміну буквально конструює певний корпус подібних (з певної перспективи) фільмів як «жанровий». Проте, якщо дещо змістити перспективу, подивитися на ситуацію з погляду споживача (а не жанрового теоретика), можна сказати, що і інші фільми

http://www.etnolog.org.ua

утворюють (жанрову) сукупність саме через уведений в обіг та знайомий глядачу спільний для них термін. Це ситуація (описана Т. Лейтчем), коли, для того, щоб розпізнати якийсь фільм як вестерн глядачу далеко не завжди потрібно бути знайомим з визначенням поняття «вестерну», – з набором його ознак, характеристик і т.п., – достатньо просто бути знайомим з деякими фільмами, позначеними відповідним терміном. Тобто, ідеться про те, що ті фільми, які знайомі глядачу під позначенням «вестерн», і утворюють для нього жанровий корпус вестерну. І цей корпус, в свою чергу, утворює той жанровий контекст, з яким глядач може співвіднести той чи інший конкретний фільм.

Власне, із цією ситуацією ми і стикаємося у випадку фільму «Жар тіла». Як було вже зазначено, клішований образ «чоловіка в (старомодному) капелюсі» функціонує в цьому фільмі як цитата, відсилаючи глядачів (у пошуках її джерела) до фільмів сорокових-п'ятдесятих років, де цей образ є найбільш поширеним. Відповідно, наративний контекст (власне, сюжет, специфіка інтриги, довкола якої він побудований, набір персонажів) обмежує це інтертекстуальне поле низкою *певних* фільмів сорокових-п'ятдесятих, що поділяють ці наративні особливості. Оскільки, принаймні кілька з цих фільмів, з якими «Жар тіла» пов'язує очевидна подібність («Подвійне страхування», «Листоноша завжди дзвонить двічі», «Мальтійський сокіл»), знайомі глядачу саме як зразки жанру нуар, він, очевидно, має всі підстави віднести до цього жанру і відповідний фільм Л. Каздана.

Таким чином, цілком у дусі твердження Т. Лейтча, підставою для ідентифікації фільму «Жар тіла» як нуару є в цьому випадку співвіднесення його з фільмами вже відомими глядачу під позначенням «нуар». Важливим доповненням до цитованого нами твердження дослідника є наше спостереження, що таке співвіднесення відбувається саме за інтертекстуальним посередництвом кліше.

Отже, якщо на основі «жанрових ознак» той чи інший фільм може бути віднесений до жанру нуар без необхідності співвіднесення його з відповідним «жанровим корпусом», то за посередництвом жанрового кліше фільм може бути співвіднесений з жанровим корпусом та, відповідно, отримати жанрову ідентичність навіть за умови відсутності у глядача обізнаності з будь-якими «жанровими ознаками».

Разом з тим тут варто окремо наголосити ще один суттєвий момент. Сучасні дослідження історії кіножанрів демонструють, що один і той самий жанровий термін може в різний час і/або для різних користувачів позначати різні жанрові концепти (різні сукупності ознак та характеристик) та, відповідно, відсилати до різних «жанрових корпусів». Ця непостійність і становить основу ***проблеми узгодження того чи іншого жанрового терміну з жанровим корпусом,*** – цих двох, обов'язкових за визначенням, складових жанру [13]. Так, скажімо, термін «нуар» протягом історії передбачав різні жанрові ознаки та, відповідно, застосовувався для позначення настільки різних фільмів, що деякі окремі зразки з цієї «сімейної подібності» можуть не мати між собою практично нічого спільного. Відповідно, якщо, з погляду жанрової теорії, цінність жанрового корпусу полягає передусім у здатності «контекстуально обумовлювати» глядацьке сприйняття фільму, то у випадку такої гетерогенної сукупності надзвичайно різних фільмів, очевидно, навряд чи можна говорити про подібне «обумовлення», адже всі ці фільми не становлять, фактично, єдиного контексту. Тобто, по суті, атрибуція фільму, як належного певному жанру, насправді не має своїм необхідним наслідком автоматичного вписування цього фільму в певний очевидний контекст визначеного жанрового корпусу (адже той самий термін нерідко апелює одночасно до різних сукупностей фільмів, різних «корпусів»). Більше того, сама жанрова атрибуція фільму за допомогою співвіднесення його з утвореним на підставі спільного терміну гетерогенним жанровим корпусом теж виявляється проблематичною.

Цю проблему якраз і дозволяє нам вирішити звернення до феномену жанрового кліше, яскравим прикладом чого є розглянутий нами випадок з фільмом «Жар тіла».

http://www.etnolog.org.ua

За посередництвом кліше, цей фільм вибудовує в рамках проблематичної сімейної подібності фільмів, позначених терміном «нуар», власний однорідний жанровий контекст. Тобто, якщо навіть серед найбільш відомих, «класичних» нуарів є фільми, що майже не мають між собою нічого спільного (оскільки отримали такий жанровий статус в різний час, виходячи з різних концептів нуару), то «Жар тіла» вступає в інтертекстуальний зв'язок тільки з певними, об'єднаними видимими спільними рисами зразками цього жанру. Якщо конкретно, він, очевидно, відсилає тільки до тих нуарів, сюжетною основою яких є специфічна любовна історія. Або, точніше, можемо сказати, що він відсилає до певного типу фільмів сорокових-п'ятдесятих років зі специфічним любовно-кримінальним сюжетом, відомих під терміном «нуар», та, встановлюючи інтертекстуальний зв'язок з цими фільмами, він і сам отримує відповідну жанрову ідентичність. Важливим моментом у цій ситуації є те, що специфіка цього жанрового контексту, відповідно, визначає також і специфіку жанрової ідентичності, яку фільм «Жар тіла» отримує через співвіднесення з ним. Тобто, якщо нам відомо, що існують різні жанрові концепти, що співіснують під єдиним терміном «нуар», то в цьому випадку концептуальна специфікація терміну здійснюється безпосередньо в процесі сприйняття. Ідеться, власне, про те, що специфіка жанрового контексту, з яким цей фільм вступає в інтертекстуальну взаємодію, визначає і ті підстави, на яких він отримує жанрову ідентичність. Встановлюючи жанрову приналежність фільму «Жар тіла» через співвіднесення його з певним жанровим контекстом, глядач отримує підстави для визначення ознак нуару в цьому фільмі, – ними, очевидно, будуть ті характеристики, які він поділяє з іншими фільмами відповідного жанрового корпусу. Саме таким чином, до речі, і виникає феномен нео-нуару, необхідною (якщо не основною) жанровою ознакою якого є, серед іншого, специфічний любовно-кримінальний сюжет з головними героями, «фатальною жінкою» та її жертвою – чоловіком. Тобто, нео-нуар як жанр, декларуючи власну спадковість щодо феномену нуару, так званого класичного періоду, насправді апелює тільки до певного типу фільмів, віднесених до цього жанру, а, відповідно, тільки до певних його жанрових ознак.

Отже, важливо наголосити на тому, що тут ми стикаємося з ідеальною, з погляду жанрової теорії, ситуацією, коли жанрова ідентичність фільму та відповідний жанровий корпус (контекст) «узгоджуються» безпосередньо в процесі сприйняття фільму глядачем. І точкою цього поєднання є, як було показано, жанрове кліше, що зумовлює конструювання жанрового корпусу, який, у свою чергу, забезпечує підстави жанрової ідентифікації відповідного фільму та матеріал для наповнення цієї ідентичності змістом. Таким чином, атрибуція жанрової приналежності фільму здійснюється тут невіддільно від вписування цього фільму у відповідний, визначений жанровий контекст.

Разом з тим розгляд прикладу з фільмом «Жар тіла» дозволив нам також виразно продемонструвати, що в умовах проблематичності теоретичної класифікації жанрового поля кінематографа, неможливості формулювання універсальних фіксованих жанрових визначень та формування задовільних окреслених корпусів жанрових фільмів, саме жанрове кліше (у сукупності з засвоєним масовою культурою жанровим терміном) є тією вагомою складовою глядацького досвіду, що уможливлює обумовлене жанровим контекстом сприйняття того чи іншого фільму навіть за умови відсутності в глядача будь-якого теоретичного багажу. Саме за допомогою жанрового кліше, той чи інший фільм може актуалізувати, в рамках гетерогенної жанрової сукупності фільмів, власний, більш чітко окреслений певною специфікою жанровий корпус, ситуативно фіксуючи таким чином плаваюче значення відповідного жанрового терміна.

[1] *Leitch T.* Crime Films. – Cambridge University Press, 2004. – P. 4–5.

[2] *Chandler D.* An Introduction to Genre Theory. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.aber.ac.uk/~mcswww/Documents/intgenre/chandler_genre_theory.pdf.

[3] *Zijderveld A. C.* On Cliches. The supersedure of Mea-

http://www.etnolog.org.ua

ning by Function in Modernity. – Routledge, 1979. – P. 10.

[4] *Verevis C.* Film Remakes. – Edinburgh University Press Ltd, 2006. – P. 117.

[5] *Ямпольский М. Б.* Память Тиресия: интертекстуальность и кинематограф. – М.: Культура, 1993. – С. 61.

[6] Там само. – С. 59.

[7] *Schmidt, Siegfried J.* Memory and Remembrance: A Constructivist Approach: Media and Cultural Memory. – Berlin : Walter de Gruyter GmbH & Co., 2008. – P. 193.

[8] Там само. – P. 194.

[9] Там само.

[10] Там само. – P. 196.

[11] *Петровская Е.* Антифотография. – М.: «Три квадрата», 2003. – С. 40.

[12] Там само.

[13] Тут доречно згадати твердження Рафаель Моен, згідно з яким «поняття жанру завжди тією ж мірою позначає абстрактну категорію, яка слугує для того, щоб групувати фільми, як і власне конкретний корпус фільмів, об'єднаних цією категорією», яке, фактично, відтворює основне загальне місце кіножанрової теорії.

В статье рассмотрен феномен жанрового клише в контексте проблемы конструирования жанрового корпуса. С применением конструктивистского подхода к проблеме памяти продемонстрирована специфика функционирования клише как конститутивной составляющей зрительского восприятия жанрового кинематографа.

Ключевые слова: *клише, жанр, память, жанровыи корпус.*

http://www.etnolog.org.ua

УДК 82-14:82.09 Франко

ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИКАЛЬНОСТІ ПОЕТИЧНОЇ ЛІРИКИ ІВАНА ФРАНКА

Галина Маркович

Звернення до проблем інтерпретацій поетичної творчості в музиці, зокрема проявів впливу музичної творчості у стилістиці визначних поетів, є традиційною рисою українського музикознавства. Цікавим і багатоаспектним матеріалом для досліджень є поетична творчість І. Франка, особливості якої авторка статті прагне виявити у зв'язку з питанням глибинної музикальності текстів.
Ключові слова: *Іван Франко, музикальність, інтерпретація, структура, композиційна будова.*

Addressing the problems of interpretation of poetic creativity in music, particularly, manifestations of the impact of musical creativity upon the style of prominent poets, is a traditional feature of the Ukrainian musicology. The poetry of Ivan Franko is an interesting and multidimensional material for research of this kind. Author seeks to identify this distinctive feature in connection with the deep musicality of the texts.
Keywords: *John Franco, musicality, interpretation, structure, composition.*

І. Франко належить до найвидатніших постатей української національної і світової культури. Франковий щедрий і різносторонній геній тим цінніший, що могутня сила його скерувалася в річище служіння інтересам рідного народу. У цьому він убачав свій етичний обов'язок і мету життя. У цьому – глибинна суть і першопричина його невтомної суспільно-громадської діяльності, багатогранності самовиразу і високої продуктивності.

Багата думкою, досвідом, прозріннями в майбутнє спадщина Каменяра постійно привертає до себе увагу. На сьогодні в національній духовній культурі існує окремий пласт, сотні творів якого є мистецькою і науковою присвятою Франковій творчості. Частиною його є музична і музикознавча франкіана: твори на слова Франка, дослідження проблем музичної інтерпретації його творів, фольклористичної і критичної спадщини митця. Основи для вивчення проблеми музикальності поетових текстів знаходимо в літературознавчій, музикознавчій галузях, дослідженнях різних аспектів психології художньої творчості, зокрема:

- дослідження поетичного стилю Франка, праці О. Білецького [1], С. Шаховського [2], стаття З. Франко [3], тези міжнародного симпозіуму «І. Франко і світова культура» [4];

- літературознавчі і музикознавчі праці, у яких розглянуто зв'язки творчості І. Франка з музичним мистецтвом, зокрема: питання впливу пісенного фольклору (статті С. Людкевича [5] і Ф. Колесси [6], дослідження М. Загайкевич [7] та О. Дея [8]; праці, у яких проводиться класифікація поетичних текстів за інтонаційністю вислову і характеризуються зразки наспівного і розмовного типів [9].

Праці в галузі психології художньої творчості [10] дали можливість розглядати розробку літературної і музичної образності з позиції психології її сприймання, простежити залежність між сприйманням мистецького твору і відображенням зовнішнього світу в людській свідомості, між тезаурусом і семантичними значеннями мови поетичного й музичного мистецтв. Важливе опертя становлять музикознавчі праці, в яких аспект співвідношення слова і музики розглядається у зв'язку з феноменом музикальності вірша [11], досліджено відтворення в музиці поетичної ритміки (праці О. Мурзіної [12], Н. Гозулової [13]) та ін.

Розглядаючи, якою мірою інтенсивність процесу інтерпретації поетичної творчості І. Франка залежить від особливостей його поетичного стилю, порушуємо насамперед питання залежності інтерпретацій від музикальності його віршів і прагнемо простежити зв'язок між образно-композиційними, структурними рівнями поезії та її музичного прочитання.

Категорією «музикальність» послуговуються як у літературознавстві, так і в музикознавстві. Щоправда, суть їх, повнота

http://www.etnolog.org.ua

переліку ознак, що визначають музикальність поезії, не завжди збігаються. Одне з найповніших літературознавчих трактувань музикальності подав сам І. Франко в трактаті «Із секретів поетичної творчості». Автор вважає, що музикальними є передусім ті поетичні твори, де відтворюється певний емоційний стан людини. Характеризуючи Шевченковий твір «За думою дума...», Франко пише: «Основний мотив чисто музичний: змалювання такого-то настрою душі»[14]. До проявів музикальності поезії він зараховує і випадки, коли образний зміст включає звуково-асоціативні образи, «слухові враження». Слухові, або ж музикальні образи – за його естетичною концепцією – це одне й те саме, бо «змисл слуху», що до нього апелюють звуково-асоціативні образи, належить до «вищих змислів», тобто таких, що «мають і поза націю вироблені для себе відділи штуки: слух – музику, зір – малярство»[15]. «Музикальними ефектами» називає автор трактату й «ономатопоетичні слова, викрики, алітерації, асонанси, рими»[16].

Проводячи паралель між поезією і музикою, згадуючи спільну ґенезу цих двох видів мистецтва, І. Франко спеціально не виокремив пісенний тип поезії. Але в тому, що пісенність (як комплекс канонів композиційно-структурної організації тексту, зумовлених тісним зв'язком з музикою) для видатного фольклориста і геніального поета була реально існуючим феноменом, – сумніватися не доводиться[17].

Категорія музикальності поезії в музикознавстві має ширший зміст: він охоплює спільні для поетичного і музичного творів композиційні засади, що зумовлені часовою природою обох видів мистецтва. Звідси – паралелі в розгортанні поетичних і музичних композицій.

Отже, для музикальності поетичного твору важлива насамперед комплексність використання перелічених компонентів. Першочергове значення в цьому комплексі мають лірична образність і форма – пісенна або ж побудована на композиційних засадах, первинних для музичного твору. Натомість евфонія, мелодизм поетичної мови і звуково-асоціативні образи відіграють роль допоміжних, підпорядкованих.

Перед тим, як розглянути питання музикальності поезії Франка, коротко з'ясуємо характер зв'язків поета з музикою, а також наведемо оцінки літературознавцями поетичного стилю Франка.

Отже, про зв'язки поета з музичним мистецтвом...

Контакти І. Франка з професійною музикою не можна назвати інтенсивними, хоча він цікавився музичним мистецтвом, історією його розвитку і сучасним станом, був обізнаний з його проблемами і реаліями. Незрівнянно глибшим, міцнішим був зв'язок поета з народнопісенною творчістю. У народній пісні І. Франко кохався, вивчав її як фольклорист, постійно звертався до її наснажуючих джерел. Численні присвяти народній пісні в ліриці поета – це визнання тієї величезної ваги, що для нього мала пісня. Тому і музикальність Франкової поезії дослідники здебільшого пов'язують з народнопісенними запозиченнями і фольклорними впливами[18].

З погляду форм вияву та об'єму музикальної образності у стилі І. Франка виокремлюють дві важливі особливості. Перша стосується інтелектуального складу поезії, формує кількісне співвідношення громадянської, філософської і любовної лірики. Друга пов'язана з оцінкою стилю поета як синтетичного, що поєднує «розумове і чуттєве, дві зустрічні течії – епічну і ліричну... Вони можуть виявлятись самостійно, а можуть виступати у певному сингармонійному сплаві»[19]. Громадянські тексти можуть мати ліричне звучання (це залежить насамперед від характеру лексичного матеріалу), інтимна лірика – включати елементи рефлексії, синтезувати образи ліричного змісту і тропи, що апелюють до інтелекту. Ця особливість, з одного боку, зменшує музикальний потенціал Франкової поезії, а з другого – змушує уважніше аналізувати громадянські тексти.

Питання музикальності Франкової лірики розглянуто на матеріалі двох перших його збірок – «З вершин і низин» (1893) і «Зів'яле листя» (1896). Вибір зумовлений різносторонністю, багатством тематичного й образного змісту, художніх форм, пред-

http://www.etnolog.org.ua

ставлених у збірці «З вершин і низин», і концентрований ліризмом збірки «Зів'яле листя».

Як з'ясувалося в процесі аналізу поезій Франка, музикальна образність становить невелику за обсягом і диференційовану за формами виразу частину. Виокремлюють три основні групи, які різняться між собою типом образної системи, рівнем емоційності вислову, структурною будовою і композиційними принципами.

До першої групи належать поезії пісенного звучання. Вони характеризуються узагальненістю образного змісту, простотою, симетричністю будови, використанням народнопісенних елементів. Лірика романсового складу належить до другої групи, що характеризується поглибленою емоційністю, камерністю настрою, лаконічністю вислову, психологізацією образів, часто – ускладненістю форми. Третя утворена зразками, образність яких відрізняється від пісенної чи романсової, але позначена глибинною внутрішньою музикальністю. За змістом – це та сама інтимна лірика, образно-композиційне розгортання у якій відбувається за принципами, тотожними до музичного формотворення.

До першої групи належать 15 поетичних творів – з циклів «Веснянки», «Поет», «Знайомим і незнайомим», вірш «Гімн» (збірка «З вершин і низин») та з II-го і III-го «жмутків» «Зів'ялого листя». Група неоднорідна – її утворюють фольклорні стилізації і стилізації жанрів (зокрема, як структурно-композиційний тип стилізовано пісню). Підгрупи також диференційовані. Відмінність між поезіями – фольклорними стилізаціями – зводиться до ступеня активності переосмислення фольклорних джерел. Про відмінність між творами в другій підгрупі йтиметься далі. До першої підгрупи належать: «Зелений явір, зелений явір...», «Ой ти, дівчино, з горіха зерня...», «Червона калино, чого в лузі гнешся?, «Ой ти, дубочку кучерявий...», «Ой жалю, мій жалю...», «Отеє тая стежечка...» (II-й «жмуток»), «Матінко моя ріднесенька!» (III-й «жмуток»), «Ой що в полі за димове?...», «Розвивайся, лозо, борзо...», «Дивувалась зима...» (цикл «Веснянки»).

Поезії зі збірки «Зів'яле листя» вирізняються цілісністю використанням художньої системи народної пісні, більшою наближеністю до пісенних джерел. Натомість, у «Веснянках» народнопісенна основа зазнає активнішого переосмислення, присутність автора відчувається більше. Так, поезія «Зелений явір, зелений явір...» характеризується надзвичайно багатим комплексом народнопісенних запозичень. Почнемо з того, що тема оспівування вроди втраченої милої є типовою для пісенного фольклору. Портрет дівчини змальовано за допомогою типових для народної естетики ознак дівочої краси: «личко гоже», «чорні очі», «приємний голос». Емоції смутку, туги, що панують у творі, не переходять у розпач, зневіру. Почуття жалю за втраченим коханням висловлене настільки узагальнено, наскільки типізованим є основний образ.

З інших народнопоетичних художніх засобів тут використано:

- пестливу форму («дівчатонька», «личка»);
- повні прикметникові форми («чорнії», «срібнії»);
- постійні епітети («зелений явір», «золоті зорі», «широке море»);
- лексичні повтори («зелений явір, зелений явір», «червона рожа, червона рожа»);
- однорідні синтаксичні конструкції («голосні дзвони, срібнії тони», «широке море, велике море»).

Пісенною є й будова поезії. Сімнадцятискладовий вірш автор запозичив з улюбленої народної пісні, який поділяється на три логіко-ритмічні одиниці (синтагми) 5+5+7, дві перші з яких – тотожні.

Червона рожа, червона рожа, \ 5 + 5
Над усі квіти гожа \ 7,

або ж з'єднані римою:

Золоті зорі (!) в небеснім морі \ 5+5
Моргають серед ночі \ 7,

а третя (кожен парний рядок) – підсумкова (завершальна).

Кожна строфа побудована симетрично: на початку – художній паралелізм із сфери природи, потім – змалювання певної риси дівочої вроди:

http://www.etnolog.org.ua

Голосні дзвони, срібнії тони
Слух у них потопає,
Та її голос – пшеничний колос
Аж за серце хапає.

Внутрішнє римування рядків, асонансові та алітераційні «перегукування» у віршах, що підкреслюють смислову єдність останніх, також є характерними пісенними засобами (див. попередній приклад).

Отже, немає жодного рівня поетичної організації, позбавленого фольклорного впливу. Також не спостерігаємо жодного розходження з усталеними в пісенному жанрі особливостями – чи це стосується образно-композиційної будови, чи структурної організації. Такий самий характер використання фольклорних джерел спостерігаємо й у інших поезіях зі збірки «Зів'яле листя».

Натомість «Веснянки» демонструють іншу позицію автора щодо залучення народнопісенних компонентів у поетичну організацію, іншу форму стилізації. У поезіях «Ой, що в полі за димове?...», «Розвивайся, лозо, борзо...» впливи пісенного фольклору є визначальними лише для структурної організації (пісенність будови, різні види повторності, ритмічний малюнок фольклорного походження). Їх образно-лексичний зміст, драматургія належать швидше до літературно-писемної традиції, аніж до фольклорної. Окремі образи народнопісенного походження, якщо й трапляються (образ долі в поезії «Ой що в полі за димове?..»), то вжиті в контексті з громадянськими значеннями повністю переосмислюються і втрачають своє первісне пісенне звучання.

У поезії «Дивувалась зима...» від веснянок перейнято кілька чинників: емоційний настрій як прикметний веснянковий тонус, мотив змагання зими і весни, танкова ритміка. І. Франко вніс їх в образнолексичну систему, що, загалом, далека від пісенності, у композицію, де синтезовано елементи драми і музичної репризної форми. У поєднанні різних за походженням комплексів виразових засобів – пісенного і літературного, музикального і драматично-дієвого – своєрідність звучання і складність організації цього твору. Зазначимо також, що за своїм образно-композиційним розгортанням поезія близька і до групи зразків, які композиційно перегукуються з музичними. Тобто «веснянка» «Дивувалась зима...» певною мірою виходить за межі пісенного типу вислову і є ілюстрацією того випадку, коли чітко провести межу між типами музикальної лірики важко.

Завершуючи огляд першої підгрупи, ще раз зазначимо, що повтори і стилізації можуть здійснюватися двома способами. Перший – коли автор використовує образи, запозичені з фольклору, застосовує стилістичні прийоми й засоби, характерні для народної пісні. Другий передбачає наповнення пісенних структур образами літературного походження, громадянським змістом. Незважаючи на різницю тематичного змісту, функційне навантаження комплексу народнопісенних елементів в поезіях різне (комплекс фольклорних запозичень в одному випадку є матеріалом, яким творять, в іншому – компонентом поетичного змісту, фольклорною ремінісценцією). Утім, вони утворюють єдине ціле (підгрупу), оскільки зміст і обсяг запозичень сягає такого рівня, що їх народнопісенне походження сумніву не викликає.

До першої групи увійшли й ті вірші, пісенність яких зумовлена певними закономірностями структурної організації, а саме:

- у поезіях зберігається чіткий поділ на строфи, кожна з яких цілісна і завершена інтонаційно, є окремою синтаксичною одиницею;

- строфи тотожні за своєю внутрішньою організацією;

- симетричним є синтаксичний і ритмічний поділ строф; кожен рядок – це синтагма чи фраза, рядки об'єднуються по два у фрази чи речення, між кожними двовіршовими фразами, реченнями – певний інтонаційно-смисловий зв'язок (паралелі, переліку і т. ін.), а разом вони утворюють строфу – завершене інтонаційне ціле.

Тобто, поділ логічний і ритмічний у строфах повністю збігається, збігаються логічні і ритмічні паузи, градація пауз узгоджується з мелодико-інтонаційною організацією строфи (різна глибина цезури для півкаденції другого і каденції останнього віршів, для антикаденцій непарних рядків). Звідси

http://www.etnolog.org.ua

загальна чіткість, прозорість будови, її наспівність.

Поезії цієї підгрупи – соціальні за тематичним спрямуванням. Окрім пісенної будови, з музикальною сферою вислову їх споріднюють звуко-асоціативні образи, зокрема образ пісні, евфонічність поетичної мови, звукові повтори.

До другої підгрупи увійшли «Веснянії пісні...» (цикл «Веснянки»), «Чим пісня жива» (цикл «Поет»), «Гімн» (з «Прологу»), й «NN» (цикл «Знайомим і незнайомим»).

Яскравим зразком є поезія «Веснянії пісні...», особливість якої полягає у передачі соціального змісту ліричними образами. (Утім, це особливість усього циклу «Веснянки»). Ліричний характер образів пов'язаний із формою викладу (роздум), яка передбачає його особливість, а також з образним паралелізмом: вірші-пісні. Натомість, предмет роздуму, ідея твору (живий зв'язок поета з рідною землею, народом, зумовленість настрою та змісту творів поета життям простого люду) має соціальне наповнення. Для ліричної інтонації вислову певне значення мають також:

1. Емоційне навантаження лексичних значень, їх контрастне зіставлення (весняні пісні – безутішні, безвідрадні, весела квітка – убогі села, людський біль, утішний гамір – бідний мужик і т. ін.);

2. Низка стилістичних прийомів, часто вживаних у пісенному жанрі: а) контрастне зіставлення образів у межах строфи (III–VI строфи), б) різні види повторності образного співвідношення – IV–VI строфи будуються за принципом контрастної паралелі:

IV. Ох, живі діброви,
Ясний сонця світ,
Лиш життя, любови
В людських душах ніт!

V. Втішно птиця лине,
Гамір, співи, крик...
Лише бідний гине
З голоду мужик.

– повторність синтаксична (питальні конструкції у перших трьох строфах), лексична (анафори):

Веснянії пісні,
Веснянії сни,
Чи для вас немає
Зелені в лісах,
Чи для вас не сяє
Сонце в небесах ?
Чи для вас весела
Квітка не цвіте.

Пісенність структурної організації загалом (симетричність синтаксичного і ритмічного поділу строфи, відповідність (збіг) структурних компонентів та інтонаційних одиниць, цілісність віршів-синтагм (усі вірші неподільні, без внутрішньої цезури):

Веснянії пісні, (I)
Веснянії сни, (V)
Чом так безутішні, (I)
Безвідрадні ви? (-)
Чи для вас немає (I)
Зелені в лісах (V),
Чи для вас не сяє (I)
Сонце в небесах? (-) і т. д.

Однак зазначимо, що сюжетно-композиційне розгортання в поезії доволі складне (складніше, аніж передбачено в пісенному жанрі). Двічі змінюються акценти в образній драматургії твору: спочатку в IV-й строфі, коли роздум над настроями і змістом «весняних пісень» змінюється картинами нужденного життя трудового люду, і вдруге – у VII-й строфі, коли звучить підсумкове пояснення і на перший план виступає постать автора. На цю тричастинну канву накладаються зміни в інтонаційному змісті й метроритмічній організації: питальна інтонація перших трьох строф змінюється оповідною; тричі змінюється ритмоструктура віршів і розмір: перша строфа – двостопний анапест, у II–III і VII–VIII строфах – тристопний хорей з трихієвими стопами (1-а або 2-а стопа), у IV–VI – хорей, у якому ритмічні наголоси повторюють метричні. У результаті утворюється тричастинна композиційна структура: 1-а частина – своєрідне введення, що готує основний зміст, у ній визначається і настрій твору, II-а (IV–VI строфи) презентує центральні образні значення, III-я – підсумкова, у ній звучить ідея твору і повертаються початкові значення.

Таким чином, у поезії «Веснянії пісні...» натрапляємо на стилізацію пісенної будови, структурною основою якої виступає

http://www.etnolog.org.ua

звуковий образ пісні. Подібне поєднання пісенного і непісенного комплексів має місце і в поезії «Чим пісня жива?». Натомість у вірші «Гімн» («Вічний революціонер») знаходимо інше співвідношення пісенних і непісенних елементів. Взявши за основу гімн з характерним для нього колом образно-лексичних значень, типом синтаксично-інтонаційних конструкцій, поет відходить від куплетно-строфічного принципу, унаслідок чого поезія «Вічний революціонер», не маючи куплетної структури, є пісенною за характерам звучання, імітує гімнічну інтонаційність.

Нижче подаємо комплекси виразових засобів – пісенного і непісенного походження, синтез яких послужить характеристикою художньої організації твору:

- гімнічна інтонація, гімнічне звучання вірша формують і образно-лексичні значення, близькі до лексики агітаційної літератури, лексики гімну [20];
- анафори, риторичні питання, оклики, ланцюжки дієслівних форм, що максимально активізують характер вислову;
- ритмомелодична організація, завдяки якій чотиристопний хорей – розмір вірша – звучить як прискорена маршова хода [21];
- асонансові «перегукування» дзвінких і шиплячих приголосних.

Асоціативні зв'язки з пісенною сферою зміцнюються також завдяки збереженню єдиного центрального образу у всіх строфах, тотожності напряму їх емоційного розвитку – до кульмінаційних прикінцевих рядків (що можна розцінювати як «рудимент» куплетної будови десятирядкових строф поезії), елементам репризності у композиційній будові твору.

Елементи непісенного походження, як-то: певна абстрактність образу Вічного революціонера, деталізація описів у тексті, масштабність форми і несиметричність будови строф – трактуємо як «наслідок» інтелектуальності лірики І. Франка, філософського наповнення його поетичних образів. Цей комплекс ускладнює пісенну основу, але не перекриває пісенної гімнічної інтонації. Результат відомий: пісенність набирає умовного, стилізованого характеру, а образ-символ жанрово конкретизується, отримує стверджувальне гімнічне звучання.

До поезії «Гімн» примикає вірш «NN» («Будь здорова, моя мила...»). За характером поетичної мови вони відмінні, але принципи стилізації в обох творах однакові. Це – відхід від типової куплетної структури, що виражається у нерівноскладовості рядків, та використання лексики конкретного пісенного жанру (у цьому разі – рекрутських, похідних пісень) як «компенсації» асиметричності будови.

I. Будь здорова, моя мила,
Я не твій :
Розлучила
Нас могуча сила.

II. Де поставить кого доля,
Там і стій ! Моя ж доля –
Вітер серед поля.

IV. Важко, душно, пітьма груба,
Лютий бій...
Ось-ось, люба,
Жде мя, може, згуба!

VI. Тож не плач!
Очиць, мов зорі,
Пожалій!
Згасне вскорі
Блиск їх у сліз морі.

Вірш «NN» цікавий також і тим, що створювався з врахуванням конкретних пісень, їх мелодій. І. Франко в листі до У. Кравченко висловився так: «Жаль, що не можу Вам передати й понурої та дикої мелодії сеї пісеньки! Мелодія, як я сказав, мадьярська. Не менший жаль, що не знаєте й мелодії до "Похоронів", здається, композиції Шуберта; обі ті пісні укладав до мелодії і після мелодії, співаючи. І тільки в співі вони можуть зробити враження» [22]. Не маючи змоги ознайомитися з тим пісенним матеріалом, яким послуговувався автор, висловимо припущення: та ненормативна будова строфіки, що є прикметою структури вірша, зумовлена саме будовою мелодій, які супроводжували процес його творення.

Підсумовуючи особливості другої підгрупи пісенного типу поезій, зазначимо, що вона, як і підгрупа з фольклорними запозиченнями, диференційована. Поезії різняться ступенем конкретизації жанрової

http://www.etnolog.org.ua

основи. Жанровий прообраз може бути конкретно визначеним (гімн, похідна пісня); тоді куплетність будови, симетричність організації строф не обов'язкова. Але він може бути не конкретизованим (пісня – як певний структурно-композиційний тип, як жанр). І тоді зберігається насамперед куплетно-строфічний принцип організації форми, загальна симетричність, простота і чіткість будови.

Поезії романсового складу характеризуються поглибленою емоційністю, щирістю вислову, інтимністю, камерністю настрою, індивідуалізацією виразу почуття, безперервністю емоційного розвитку, високим рівнем фонічної насиченості поетичної мови. Група неоднорідна. Твори з різних підгруп різняться за рівнем складності структурно-композиційної будови (у першій – зразки пісенної будови, у другій – форма масштабніша й складніша).

Першу підгрупу утворюють поезії «Твої очі, як те море...», «Безмежнеє поле в сніжному завою...», «Не минай з погордою...», «Я не кляв тебе, о зоре», «Епілог» (І «жмуток»), «Чому не смієшся ніколи?», «Як не бачу тебе...», «Як почуєш вночі край свойого вікна...» (ІІ «жмуток»), «Коли студінь потисне», «Пісне, моя ти підстрелена пташко...».

Одним з найяскравіших прикладів романсового типу лірики є поезія «Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі...», що завершує перший «жмуток», – епілог першого, доволі бурхливого за емоційним змістом акту ліричної драми. Мотив нерозділеного кохання, що пронизує першу частину збірки, логічно завершується у творі, де настрій тихого смутку драматизується нотою безнадії.

Атмосфера поглибленого ліризму, концентрована емоційність вислову, що є визначальними для поезії, зумовлені використанням образів, властивих передусім романсовій ліриці. Такими є колорит осіннього пейзажу як паралель до людських почувань, мотив утраченого кохання, уособлення самоти – образ убогого подорожнього. Усі вони споріднені між собою емоційною забарвленістю і співвідносяться з мотивом самоти. Послідовність образних значень, паралелей утворює єдину лінію (образи вітру і зів'ялого листя – зів'яле кохання – вірші, де воно себе вичерпує остаточно – пустка в душі, самота, постать подорожнього), і образ подорожнього є її драматичною кульмінацією. Цілісності лінії розвитку сприяють і образно-лексичні повтори та зіставлення семантичних варіантів.

Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі,
Розвійтесь, як тихе зітхання,
Незгоєні рани, невтішені жалі,
Завмерлеє в серці кохання.
В зів'ялих листочках
хто може вгадати
красу всю зеленого гаю?
Хто знає, який я чуття скарб багатий
В ті вбогії вірші вкладаю?
Ті скарби найкращі душі молодої
Розтративши марно, без тями,
Жебрак одинокий, назустріч недолі
Піду я сумними стежками.

Вони ж є тими факторами, що нагнітають емоційне напруження. У третій строфі напруження не спадає, але переведене на інший рівень, драматизм вислову поступається драматизму ситуації, драматизму образу-символу. Експресія останнього тим яскравіша, що в тексті йому передують значення протилежні за емоційним забарвленням («скарби найкращі душі молодої» – «жебрак одинокий»).

Ліричний стрій образів, ліричну інтонацію вислову доповнюють пісенність структурної організації [поетичний паралелізм (І, ІІ строфи) доповнюється синтаксичним паралелізмом (ІІ строфа); лексичними повторами (І, ІІ і ІІІ строфи), симетричністю інтонаційно-синтаксичної і ритмічної організації [23]] і багатий звукопис мови поезії.

Загалом «Епілог» є одним з небагатьох у Франковій поезії зразком з повним комплексом ознак наспівного типу (наспівність не порушена на жодному рівні художньої організації) і повним складом романсових ознак у групі творів романсового складу. Звідси та сконцентрованість ліричного вислову, те яскраво романсове звучання поезії.

У групі творів романсового складу далеко не всі характеризуються таким повним складом романсових ознак, яким вирізняється «Епілог». Не вдаючись до детального

http://www.etnolog.org.ua

аналізу, пропонуємо лише зіставити той же «Епілог» чи поезії «Твої очі, як те море...», «Безмежнеє поле в сніжному завою...» (де такого ж рівня емоційна відвертість, така ж проста і наспівна будова) та поезії «Я не кляв тебе, о зоре...», «Коли студінь потисне...» У першій наявні моменти рефлексії, друга своїм афористичним висловом, стриманістю у виразі емоцій близька ще й до пісенного жанру.

Що стосується поезій другої підгрупи («Даремно, пісне! Щез твій чар...» – III-й «жмуток» «Зів'ялого листя», «Ночі безмірнії, ночі безсоннії...», «Непереглядною юрбою...», «Місяцю-князю...» – цикл «Нічні думи», «Не забудь, не забудь...» – цикл «Веснянки»; «Чого являєшся мені...» – II »жмуток»), то основною їх відмінністю є ускладнена будова, ускладнена строфіка: п'ятирядкова – у перших трьох зразках і змінна за обсягом, строфіка, що може сягати більше восьми рядків, – у трьох інших. Щоправда ця відмінність не єдина. Друга підгрупа відрізняється ще ширшим тематичним діапазоном. Її утворюють не тільки вірші любовного змісту, але й ліричні твори філософського складу («Не забудь, не забудь», «Непереглядною юрбою...»), є один приклад пейзажної лірики (ноктюрн «Місяцю-князю»).

На інтонацію поетичного вислову ці зміни суттєво не впливають. Усі твори, що належать до другої підгрупи, характеризуються емоційною концентрованістю вислову, камерністю настроєвості.

Схожими до тих, що мали місце в поезіях першої підгрупи, є і принципи композиційного розвитку (панує і поглиблюється єдиний емоційний стан, і різні види повторності лише підкреслюють цілісність лінії розгортання). В окремих випадках характер образно-композиційного розвитку викликає асоціації з варіаційними формами («Даремно, пісне! Щез твій чар!», «Непереглядною юрбою...»). Те саме можна було сказати і про деякі твори з попередньої підгрупи: «Твої очі, як те море...», «Пісне, моя ти підстрелена пташко...», «Безмежнеє поле...».

Суттєвою рисою поетичної організації є також милозвучність поетичної мови, її багатий фонічний зміст. Насамперед це стосується поезій «Чого являєшся мені..?», «Даремно, пісне! Щез твій чар» «Непереглядною юрбою...», «Місяцю-князю».

Окремо потрібно згадати ще дві поезії: «Думи, діти мої..» (цикл «Веснянки») і «Вій, вітре, горою» (цикл «Скорбні пісні»). Їх відмежування від основної частини романсової групи мотивоване глибинною емоційністю вислову і ліричністю образів, що поєднуються в обох творах з соціальною тематикою (у поезіях відтворено душевний стан в'язня). Будова обох віршів проста, симетрична, наспівна (щоправда, композиція поезії «Думи, діти мої...» дещо складніша – розгортається за наскрізним принципом), і в цьому разі вони ближче до 1-ї підгрупи.

Зіставляючи два типи поетичних творів – пісенний і романсовий, не важко помітити, що вони в кількісному відношенні приблизно однакові й невеликі. Обидві групи внутрішньо диференційовані. Схожі вони і за тематичним спектром, і за діапазоном структурно-композиційних рішень. Романсовій ліриці властива більша стилістична цілісність: між поезіями і підгрупами різниця менш суттєва, менш відчутна.

Розглянемо наступну й останню групу музикальної лірики Франка, яку утворюють поезії, що за композиційними принципами споріднені з формами інструментальної музики. За тематикою – це лірика, тобто зміст поезій пов'язаний з відтворенням внутрішнього світу людини, але до пісенного чи романсового типу їх віднести не можна. Інший характер і її образно-лексичної системи. Група включає тільки дві поезії [«Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!» з III-го «жмутку» «Зів'ялого листя» і «Тріолет» («І ти лукавила зо мною!») з циклу «Картка любові»]. Принципами композиційного розгортання вони близькі до варіаційних форм.

Оскільки поезії різняться за характером висловлених емоцій, експресією виразу, оскільки «варіаційність» розгортання в одному творі пов'язана з характером зображуваних образів, психологічного стану, а в іншому – з канонами поетичної форми, коротко зупинимося на кожній з них.

http://www.etnolog.org.ua

Поезія «Вона умерла!» – один з найдраматичніших зразків збірки. Емоція розпачу від непоправної втрати є домінуючою в поезії і виражена «відкрито», з величезною силою експресії. Високий рівень напруження встановлюється вже з першої фрази – констатації фатального «Вона умерла!». Фраза повторюється в кінці кожної строфи і щоразу є кульмінацією емоційного розвитку. Ці повтори одночасно підкреслюють образно-емоційну спорідненість строф, цілісність образно-композиційного розвитку і нагнітають емоційне напруження, виконують функцію чинника, який драматизує сюжет. Супроводом до кожного проведення центральних смислових значень слугує звуконаслідування похоронного дзвону, яке, у свою чергу, «відлунює», продубльоване в альтераціях (а, о, і) та асонансах (с, з, дз).

Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!
Се в моїм серці дзвін посмертний дзвонить
Вона умерла! Мов тяжезний трам
Мене цілого щось додолу клонить.
Щось горло душить. Чи моїм очам
Хтось видер світло? Хто се люто гонить
Думки з душі, що в собі біль залерла?
Сам біль? Вона умерла! Вмерла! Вмерла!

У композиції твору – дві кульмінації. Вони розміщені в другій половині форми: III-я строфа і заключні рядки IV-ї. Вираз граничного душевного напруження, розпачу в III-й строфі відтворюється за допомогою лексичних значень, що відповідають найвищому рівню емоційного напруження; риторичних запитань і окличних інтонацій, що слідують одна за одною; темпового прискорення (відсутня й серединна цезура); анафор і синтаксичних повторів (подібні конструкції, будова речень), що не дають «зійти» на нижчий рівень емоційному напруженню.

І як се я ще досі не здурів ?
І як се я гляджу і не осліпну ?
І як се досі все те я стерпів,
І у петлю не кинувся коніпну!
Адже ж найкращий мій огонь згорів!
Адже ж тепер повік я не окріпну!
Повік каліка!

Друга кульмінація – смислова. Її сила – у контрастному зіставленні понять, інтонацій у межах одного рядка, у смисловій значущості заключної фрази:

Ридать! кричать! – та горло біль запер.
Вона умерла! – Ні, се я умер.

Що торкається структурної будови, то її особливості, пов'язані з наближенням вірша до розмовного типу[24], а також інтенсивне використання динамічних інтонаційних і окличних – продиктовані характером відтворюваних емоцій і образної системи. Призначення всіх особливостей структурної організації – створити враження безпосередності драматичної інтонації вислову.

Отже, музикальність образного змісту поезії – у відтворенні емоційного стану ліричного героя, у концентрованості емоційного вислову; музикальність композиційної організації – в образно-емоційній тотожності строф, що підкреслюється повторенням однієї фрази, у безперервності лінії розвитку (основний образ, пануючий настрій не змінюються, але розвиваються «вглиб» у «варіантних» своїх повторах). Суттєвим компонентом образного змісту є «звукове тло», яке творять звуконаслідувальні слова, асонансові та альтераційні «відлуння».

Кілька слів про поезію «Тріолет» («І ти лукавила зо мною..»). Своєю музикальністю «Тріолет» завдячує передусім віршовій формі, що, як зазначає А. Квятковський[25], вважається «розважальною», ігровою формою поезії. Це форма салонної поезії, тому не рідкісна в тріолеті і любовна тематика. Структурно-композиційний план характеризується повторенням двох перших віршів наприкінці строфи, а першого – ще й всередині (тотожні – 1, 4, 8 та 2, 7 вірші).

Франковий «Тріолет» розгорнутий за своєю будовою – його утворюють три строфи. Образний зміст кожної з них співвідноситься з центральним мотивом зради, певні рядки у строфах перегукуються між собою за змістом чи окремими лексичними значеннями:

I строфа: «ангельські слова твої були лиш облиском брехні»;
II строфа: «неначе золотом... я величався все тобою»;

http://www.etnolog.org.ua

III строфа: «та під ліною золотою ховались скази мідяні»;

I строфа: «затрули серце гризотою ті ангельські слова»,

III строфа: «І серце бідне рвесь у мні».

Тобто, як у межах строфи «варіаційно» повторюється одна і та ж думка, про що засвідчує обрамлення строф, так і між строфами існує якнайтісніший зв'язок у формі «переспівів» певних образів і мотивів. Більше того, дбаючи про композиційну цілісність, «продовжуючи» закладений принцип обрамлення строф, Франко дає «рамку» ще й формі загалом – повторює перший рядок 1-ї строфи в кінці останньої. Прагнення мелодизувати поетичний вислів, підкреслити, доповнити цілісність образно-композиційного розгортання відчутне і в поетичній мові твору, а саме: рими у всіх строфах однакового змісту (-ою, -і), зміст рим повторений асонансами:

II строфа:

Неначе правдою самою
Неначе золотом, в огні,
Без скази чищеним, – ох, ні,
Неначе правдою самою,
Так в добрі і нещасні дні
Я величався все тобою!
Мов злотом, чищеним в огні
Неначе правдою самою.

У «Тріолеті» виявляються ті самі риси, що і в попередньому прикладі: лірика образного змісту помножується музикальністю композиційного рішення та багатою фонікою поетичної мови.

Отже, за обсягом музикальних ознак поезії третьої групи не поступаються поетичним творам двох попередніх. А щодо нечисленності, то тут згадаємо:

а) відсутній вплив на поетичне мислення Франка професійного музичного мистецтва;

б) композиційну спорідненість до музичних форм поетичних творів романсового складу (про це було згадано), а також окремих поезій немузикального характеру. Тобто група мала бути кількісно більшою і такою ж диференційованою, як і попередні.

Беручи до уваги всі ці особливості, зазначимо: оскільки Франкова поезія належить до інтелектуального типу, а основну частину її складають твори громадянського і філософського змісту, то обсяг інтимної лірики невеликий. Зрозуміло, невеликою буде і кількість творів, які відповідають вимогам музикальної категорії. Зауважимо й те, що музична образність у Франковій поезії доволі різноманітна за формами вираження й охоплює шкалу від асоціативності лексичних значень до композиційних паралелей з музичними формами.

Після розгляду трьох груп лірики І. Франка доходимо висновку, що вони утворені відповідно до характеру образності, ступеня емоційної концентрації вислову, рівня складності композиційної і структурної будови [25].

[1] *Білецький О. І.* Від давнини до сучасності : збірка праць з питань української літератури. – К. : Держлітвидав, 1960. – Т. І. – 423 с.

[2] *Шаховський С.* Майстерність Івана Франка / під ред. А. А. Каспрука. – К. : Радянський письменник, 1956. – 196 с.

[3] *Франко З. Т.* Мова поезії І. Франка // Українське літературознавство. – Л. : Вид-во Львів. ун-ту, 1968. – Вип. 3. – С. 91–98.

[4] Иван Франко и мировая культура : тезисы докладов международного симпозиума (Львов, 11–15 сентября 1986 г.) / отв. ред. М. Брик. – К. : Наукова думка, 1986. – 247 с.

[5] *Людкевич С.* Іван Франко і музика // *Людкевич С.* Дослідження і статті. – К. : Муз. Україна, 1987. – С. 198–202.

[6] *Колесса Ф.* Народно-пісенна ритміка в поезіях І. Франка // *Колесса Ф. М.* Фольклористичні праці. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 327–344.

[7] *Загайкевич М.* Іван Франко і українська музика. – К. : Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ. УРСР, 1958. – 119 с.

[8] *Дей О. І.* І. Франко і народна творчість. – К. : Худ. літ., 1955. – 172 с.

[9] *Хошевников В. Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. – Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1972. – 208 с.; *Хошевников В. Е.* Типы интонации русского классического стиха // Слово и образ. – М., 1964. – С. 125–164.

[10] *Франко І.* Із секретів поетичної творчості // *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. – К., 1984. – Т. 42 : Фольклористичні праці. – С. 93–103; *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. – М. : Музыка, 1972.

[11] *Людкевич С.* Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка // *Людкевич С.* Дослідження і статті. – К. : Наукова думка, 1987. – С. 107–126;

http://www.etnolog.org.ua

Цвлай-Якименко Л. С. «Заповит» Т. Г. Шевченко в музыке : Соотношение слова и музыки в музыкальных интерпретациях «Заповита» : Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – К., 1964; *Яросевич Л. В.* Леся Украинка и музыка : Музыка поэзии, поэзия в музыке: Автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусств. наук. – К., 1974; *Филенко Т. Ю.* Павло Тычина и музыка : к проблемме взаимосвязи поэзии и музыки : Автореф. дисс. ... искусствоведения. – К., 1987; *Васина-Грассман В. А.* Музыка и поэтическое слово. – М., 1972. – Ч. 1 : Ритмика; М., 1978. – Ч. 2 : Интонация; Ч. 3 : Композиция; *Хіврич Л.* Про виразність темпо-ритму в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів // Українське музикознавство. – К., 1984. – Вип. 9. – С. 225–227; *Колодуб І.* Співвідношення ритму вірша і вокальної мелодії на силабічні вірші Т. Г. Шевченка // Українське музикознавство. – К., 1973. – Вип. 8. – С. 77–93.

[12] *Мурзіна О.* Мовна інтонація в ранніх українських операх // Українське музикознавство. – К., 1969. – Вип. 5.

[13] *Гозулова Н.* Про перетворення особливостей ораторської мови в українській героїко-епічній опері // Українське музикознавство. – К., 1980. – Вип. 15. – С. 60–70.

[14] *Франко І.* Із секретів поетичної творчості. – С. 92.

[15] Там само. – С. 85.

[16] Там само. – С. 96.

[17] Там само. – С. 86.

[18] *Загайкевич М.* Іван Франко і українська музика. – С. 70–71.

[19] Иван Франко и мировая культура. – С. 32.

[20] *Поважна В. М.* Багатогранність змістовної форми художнього тексту. – К. : Вища школа, 1978. – С. 181.

[21] *Шаховський С.* Майстерність Івана Франка. – С. 44.

[22] *Франко І.* Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1976. – Т. 1. – С. 428.

[23] Логіко-ритмічний поділ тексту:

I строфа	6+6	II строфа	6+6	III строфа	6+6
	3+8		3+6		6+3
	6+8		3+9		3+6
	9		9		

[24] Це:

- тривалість вірша (п'ятистопний ямб – розмір вірша);

- нестабільність логіко-ритмічної організації рядків (насамперед це стосується заключних – найбільш напружених за емоційним змістом – рядків);

- нестабільність на рівні інтонаційної організації: постійне зіставлення констатуючих, питальних, окличних одиниць.

- змінність довжини синтаксичних одиниць і часті перенесення (фраза, розпочата в одному рядку, завершується в наступному).

[25] *Квятковский А. П.* Поэтический словарь / науч. ред. И. Роднянская. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – С. 310.

[26] Ми не розглядали ті поезії, у яких наявні лише окремі риси пісенності чи музикальності. Скажімо, у віршах «Ще щебече у садочку соловій...» із циклу «Веснянки», «К. П», «Молодому другові» із циклу «Знайомим і незнайомим» є фольклорна ритміка й характерні пісенні лексичні значення, форми; у поезії «Журавлі» (цикл «Галицькі образки») після кожної строфи звучить пісенний рефрен; низка поезій, у поетичній мові яких багато понятєвих значень (у музикальній поезії домінує емоційна сторона слова) і які своєю композиційною будовою наближуються до музичних форм («Гримить! Благодатна пора наступає...», «Vivere momento» – цикл «Веснянки», «Байдужісінько мені тепер...» з III-го «жмутку» «Зів'ялого листя»). Але один з типів, а саме – композиційні аналоги до музичних форм – закцентуємо: по-перше, тому, що з ним зустрінемося в циклі «Веснянки», по-друге, тому, що ці «веснянки» демонструють почасти умовність розподілу на музикальні й немузикальні твори.

Обращение к проблемам интерпретации поэтического творчества в музыке, в частности проявлений влияния музыкального творчества в стилистике выдающихся поэтов, является традиционной чертой украинского музыковедения. Интересным и многоаспектным материалом для исследования представляется поэтическое творчество И. Франко, особенности которого автор статьи исследует в связи с вопросом глубинной музыкальности текстов.

Ключевые слова: *Иван Франко, музыкальность, интерпретация, структура, композиционное строение.*

http://www.etnolog.org.ua

УДК 781.6:[78.082.4:788.5]"17"Гассе

ПЛЕКАННЯ НОВИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ ФОРМ У ФЛЕЙТОВИХ КОНЦЕРТАХ АДОЛЬФА ГАССЕ

Андрій Карпяк

Статтю присвячено світоглядним і структурним трансформаціям жанру флейтового концерту, що відбулися в першій половині XVIII ст. Надзвичайно виважено й поступово зміни форми і змісту композиції для солюючого інструмента та оркестру виявляються у творчості Йоганна-Адольфа Гассе. Запропоноване дослідження спроможне надати допомогу у вирішенні проблем репертуару та з'ясувати питання суперечливого авторства ряду композицій епохи класицизму.
***Ключові слова:** епоха, стиль класицизму, жанр флейтового концерту, музична форма.*

The article is devoted to the process of ideological and structural transformations of the flute concert genre in the 1st half of the XVIII th century. Changes in form and content of compositions for solo instrument and orchestra are very carefully, gradually and revealing found in the A. Hasse's creation. Proposed area of research can assist in solving problems of repertoire and clarify issues of disputable authorship number of works in classical era.
***Keywords:** age, classical style, flute concert genre, musical form.*

У передмоцартівські переломні десятиліття відкриваємо для себе занедбані пам'яттю осередки високої культури та невтомного вдосконалення у творенні концертного флейтового репертуару. Як часто складається в історичному процесі, провісниками майбутнього стають звичайно аж ніяк не найвидатніші артистичні особистості. Й.-С. Бах, В.-А. Моцарт надто здіймаються над своїм часом, щоби впливати на нього безпосередньо: вони – поза ним; їх випромінювання відчуваються лише на відстані. Нові течії відходять від таких митців, як А. Гассе, Х.-В. Глюк, мангеймці, А.-М. Гретрі. До цих майстрів історія поставилася несправедливо. За життя їхня слава була, можливо, перебільшена. Але забуття, у яке більшість із них потрапили згодом, є незаслуженим. «Стимулюючи ідеї, – на думку Р. Роллана, – вони (ранні класики) не часто "встигали" бути глибокими»[1].

Сольний духовий передкласичний концерт А. Вівальді являв собою ансамблеву п'єсу для невеликого складу струнних на чолі із солюючим інструментом. Соліст в італійського майстра – лише «найдосконаліший» оркестровий голос. Його недостатньо самостійна партія не давала простору для вияву естрадно-віртуозних якостей музиканта (хоча генію композитора часто вдавалося долати обмеженість форми). Партія флейти, яка епізодично була сольним інструментом (у спадщині А. Вівальді 15 концертів для флейти зі струнними), слугувала сполучною ланкою між широко розвиненими епізодами, що були призначені для оркестрового *tutti*. Носієм тематичного начала був оркестр, за яким зберігалася першість. Лише в повільних частинах соліст домінував над ансамблем[2].

Зрозуміти зміст перетворення форми перших зразків концерту в нову якість неможливо, якщо не брати до уваги «молодший» жанр, який вплинув на інструментальну музику XVIII ст. Саме в симфонії отримує втілення провідний принцип мислення звукообразами, який прийнято визначати поняттям «симфонізм»[3]. Коротко природу симфонічного методу можна визначити як особливу властивість розвитку музичних

http://www.etnolog.org.ua

думок, за якої нове народжується в природному русі звукообразів, як закономірний результат послідовних змін усього того, що передувало новому. Лише в композиторів-класиків утверджується розуміння музичної форми як процесу, до того ж такого процесу, де зміни музичної думки, що прозвучала, замовлюють виникнення контрастної думки, становлення нової теми як результат музичного руху. Поглиблюється зміст, збагачуються оркестрові барви, розширюється та індивідуалізується партія соліста. Наслідком засвоєння класичною епохою симфонічного методу стали нові композиційні структури музики, насамперед сонатна форма[4].

Першими композиторами-класиками Ф. Блуме пропонує називати двох самобутніх композиторів, відомих «флейтових» майстрів: «У музичній історіографії... слово "класика" отримало значення стильового періоду, що його початок слід датувати... віковою верстовою Йогана Адольфа Гассе та Йогана Йоахіма Квантца»[5]. Цікаво, що флейтові концерти митців нараховують десятки й сотні зразків на тлі доволі нечисленної групи інших творів інструментальної спадщини композиторів. Тобто участь флейти у плеканні сонатної форми в жанрі концерту не лише незаперечна, але й одна з визначальних.

Перебуваючи біля витоків нового класичного світогляду в музиці і генеруючи ідеї, творчість Й.-А. Гассе, без перебільшення, веде до оперної реформи Х.-В. Глюка та геніальних досягнень В.-А. Моцарта. Це саме той музикант, якого італійці в захваті називали «il Sassone» («Саксонець»); це його «приємні пісеньки», як жартома називав опери Й.-С. Бах, приїжджав послухати в Дрезден визначний контрапунктист зі своїми не менш знаменитими дітьми; це саме той провидець, який промовив, почувши Вольфганга у Відні: «Цей хлопчик примусить забути нас усіх», і це саме той покровитель талантів, що дав Йоахіму Квантцу путівку у велике мистецтво, з труднощами домовившись зі своїм викладачем А. Скарлатті про аудієнцію для талановитого флейтиста та композитора.

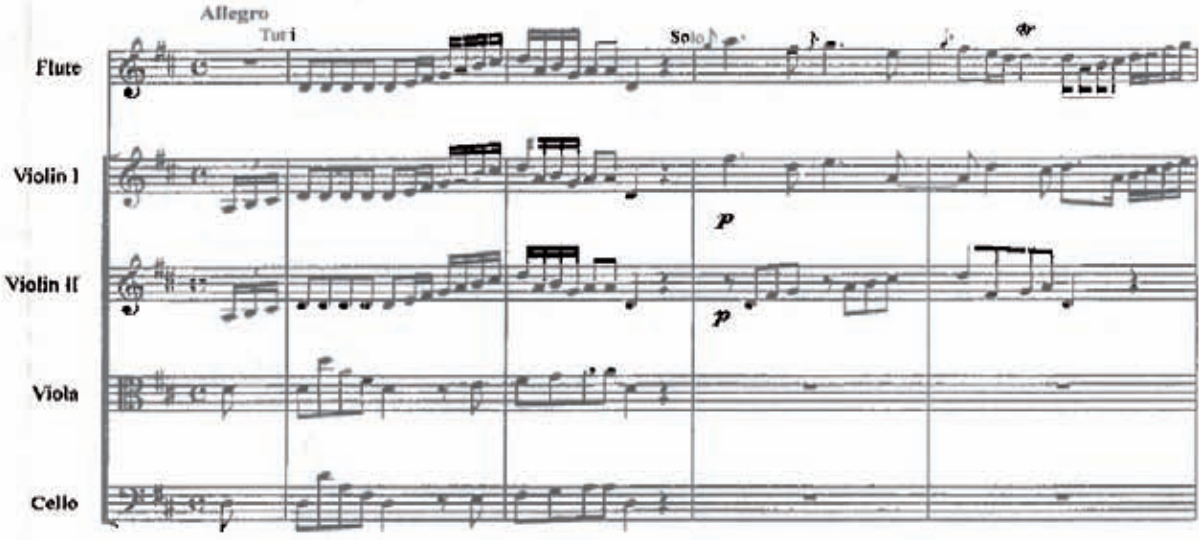
Капельмейстер Дрезденського оперного театру та придворний композитор Й.-А. Гассе навіть у своїх сценічних творах зберіг за флейтою особливі повноваження, застосовуючи інструмент для спеціальних ефектів, відкритих епізодів, що за викладом партії більше нагадують фрагменти сольного концерту[6].

12 концертів для флейти з оркестром А. Гассе (1699–1783) становлять значну частину його інструментальної спадщини. Вірогідно, їм пощастило більше, ніж великій кількості інших творів композитора, адже видані концерти були в 1760 році – у той самий рік, коли внаслідок бомбардувань Дрездена пруським королем було знищено переважну частину бібліотеки композитора[7]. Цікаво, що А. Гассе анітрохи не був засмучений важкою втратою. Композитор любив повторювати, що він не зміг би впізнати, якщо би йому показали якийсь із його ранніх творів. Йому приносило значно більше задоволення писати нове, ніж зберігати чи піклуватися про вже створене. Ця риса в чомусь визначає музичну епоху XVIII ст.

У концертах А. Гассе можемо прослідкувати еволюцію жанру флейтового концерту від найбільш ранніх його зразків з малою активністю та роллю флейти до ранньокласичної форми з ведучими та тембрально і технічно визначеними атрибутами не лише конкретного солюючого інструменту, але й навіть конкретного виконавця. Концерти А. Гассе виникли, безсумнівно, під впливом високої виконавської культури, що панувала в роки його праці в Дрездені. Група з флейтових композицій – наслідок співпраці митця з відомим музикантом П'єром Габріелем Буфарденом (1690–1768) – французьким флейтистом з Провансу, який у 1715–1749 роках працював першим флейтистом Дрезденської придворної капели.

Концерт D-dur, Op. 3, № 6, KatGro 270-D[8] (Allegro, Adagio (Largo), Allegro) А. Гассе для флейти та струнних ще виразно поєднує в собі риси *concerto grosso* та власне сольного концерту (об'єднуючи значну кількість фрагментів звучання флейти та перших скрипок в унісон, застосовуючи прийом *концертіно*), наближаючи структуру твору до композицій старших майстрів: Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, А. Вівальді. Флейта як соль-

http://www.etnolog.org.ua

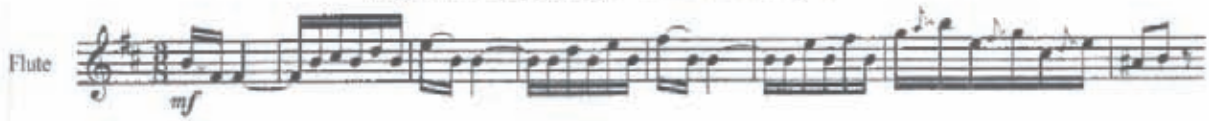
Гассе А. Концерт для флейти з оркестром D-dur

ний інструмент обмежується домінуванням лише у зв'язках між чотириразовим проведенням основної теми в оркестрі. Слабкою є роль соліста і в другій та третій частинах, флейтист залишається часто з надмірно тривалими остинатними звуками, партією, більш характерною оркестровому голосу або концерту для натурального мідного духового інструменту. У третій частині перші скрипки продовжують «прискіпливо опікати» соліста. У незначних проміжках, де композитор дозволяє флейті виявити самостійність, оркестр раптово перетворюється в невеликий ансамбль (лише перші та другі скрипки). Ось, здавалося б, від такої давньої структури[9] А. Гассе стрімко прогресує і досягає цілком нової якості у своїх наступних флейтових композиціях, можливо, не без участі впливу Й. Стаміца, який відвідав Дрезден в 40-х роках XVIII ст. Адже, як зазначено в «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», більшість флейтових концертів А. Гассе були створені у 1741 та 1745 роках[10].

У концерті h-moll Op. 3, № 10, KatGro 277-h (Allegro non molto, Largo e moderato, Allegro) знаходимо вже виразні, але досить довільні риси сонатної форми. Багато оформлений вступ оркестру з тематичними побудовами, що в подальшому увійдуть у теми експозиції, готує галантну самостійну партію соліста, яку лише подекуди супроводжують у терцію перші скрипки. З одного боку, початкове *tutti* (1–26 тт.) типове для *concerto grosso*, воно проводиться протягом усієї частини тричі (51–63 тт. у D-dur і 98 т. до кінця твору в h-moll). Водночас у цьому *tutti* знаходимо зародки подвійної експозиції, притаманної класикам (від 9-го т. з'являється побічна партія в D-dur), але такої подвійної експозиції, де тематично експозиції оркестру та соліста доволі різні (соліст вступає з нової теми). Від бароко у цій формі залишається неяскравість побічної теми, її приховування та типове для барокового концертування використовування мотивів *tutti* в інтермедії (89–97 тт.).

Значно виразніше риси класичної сонатної форми з бароковим ритурнелем проявляються у фіналі концерту.

Вступ	Г. п.	П. п.	Ret. Вступ		Г. п.	П. п.	Ret. Вступ
1–49 тт.	50–72	74–105	106–121	122–141	142–149	150–177	178–210
	h-D	D	D		h	h	h
	Експозиція			Розробка	Реприза		

http://www.etnolog.org.ua

А. Гассе. Концерт h-moll. Allegro

Дуже незвичним може видатися той факт, що у Й.-С. Баха ми знаходимо аналогічну, як і в А. Гассе, музичну форму. Цікаво, що мова йде про флейтову композицію – Сонату Es-dur для клавесину та флейти (вірогідний час створення – 1730–1734 рр.). Ю. Холопов уперше наголошує на відвертому наближенні до сонатної форми першої частини твору або, як висловлюється дослідник, – «появу сонатної форми як структури другого плану»[11]. Найбільше наближає форму до сонатної та її особливість, що поряд з головною темою та інтермедіями тут, як і в аналогічних знахідках А. Гассе, з'являється і друга тема, що явно походить від головної (як і класична побічна партія).

Експозиція			Розробка				Реприза		
Г.п.	Зв.п.	П.п.					Г.п.	П.п.	
Т.1	І 1	Т.2 ($_{т.1}$)	Т.1	І.1	І.2	зв'язка	Т.1	Т.2	Доп.
1–8	9–14	15–26	26–32	32–39	40–49	49–53	53–56	56–58	68–71
Es	⇢	B	B →	→	(c)	→	Es	Es	Es

Але не варто забувати про сумніви, пов'язані з ідентифікацією автора твору. Соната Es-dur збереглася в архівах сина Йоганна-Себастіана – Карла-Філіппа – як «Es-dur Trio Fürs obligate clavier u. die Flöte Von J. S. Bach»[12]. Недавно виявлена схожість між Сонатою Es-dur та Тріо-сонатою Es-dur Й.-Й. Квантца викликала в дослідників серйозні сумніви щодо авторства Й.-С. Баха. Особливості форми Сонати у свою чергу не лише не сприяють зарахуванню композиції до спадщини геніального німецького митця, а швидше підтверджують зворотне – належність твору близькому товаришу Адольфа Гассе – Йоахіму Квантцу, який, імовірно, запозичив багато цікавих композиційних знахідок у найвизначнішого митця XVIII ст.

Перша частина концерту D-dur A. Гассе – KatGro 2420-D (Allegro, Andante, Allegro) – барокова концертна форма.

Ret.	I1	Ret.	I1(з елементами розробки)	Ret.	I2	Ret.
1–23	24–49	49–52	53–66	67–69	70–86	87–98
D	D-A	A	A-D-h	h	D	D

А. Гассе. Концерт D-dur. Allegro, 1 частина

http://www.etnolog.org.ua

І знову третя частина твору «приносить сюрприз», ще яскравіше за попередні зразки вбираючи в себе риси класичної сонатної форми.

Ret.	Г.п.	П.п.		Ret.	Матеріали Г.п.	Г.п. + новий матеріал	П.п.	Ret.
		Ел.1	Ел.2				Ел.2	
1–34	35–42	43–79	80–98	98–117	117–128	129–153	154–189	1–34
D	D	A		A	A-e-A	D-d	D	
Вступ	Експозиція			Розробка			Реприза	

A. Гассе. Концерт D-dur. Allegro, 3 частина

Andante Концерту вражає своєю суворою та благородною красою. Прості та сильні гармонії можуть підготувати слухачеві «сюрприз», приинявши у свої послідовності незвичні для класичного стилю функції.

A. Гассе. Концерт D-dur. Andante

Концерт, зокрема Andante, дає змогу пригадати слова Ромена Роллана: «...ні в кого не має такого красивого мелодичного малюнка, як у Гассе; лише Моцарт може з ним зрівнятися в цьому»[13]. Дійсно, музика флейтових творів, як і всіх інших опусів митця, вирізняється простотою та водночас милозвучністю[14]. Критики навіть вважають, що смакування красою музики межує часом з недооцінюванням тексту в оперних творах у представників напряму, що його очолив А. Гассе: «...у нього надто багато здорового глузду, щоби витрачати за незначних обставин те, що має бути збережене для особливих цілей. Загалом його модуляції прості та природні, його акомпанементи не містять плутанини; і, запропонувавши самозакоханим та педантам усе, що лякає, дивує та соромить, він не дозволяє віднайти у своїх творах будь-якого іншого мистецтва, крім насолоди слуху та задоволення розуму»[15].

Активні пошуки нових форм інструментального концерту, знаходження норм та умов домінування солюючого інструменту в основних розділах композиції, головних темах, знижують увагу композитора до збереження яскравості сольної партії. Партія флейти в дрезденського маестро досить часто у відповідальних епізодах звучить у незручному низькому регістрі, пасажі не презентують динамічних можливостей діапазона інструменту, що могли би підсилити виразність віртуозних фрагментів, кантиленні теми зосереджені у вузьких теситурних зонах, не даючи проявити себе солісту у веденні звука. У багатьох частинах (напр. Allegro, III частина Концерту D-dur) виклад сольної партії ідентичний викладу флейти у бахівських сонатах для клавесину та флейти. Інструмент не виходить за межі *мі* третьої октави. Але не можна не зауважити явного прогресу, вивільнення виконавських потужностей флейтиста з набуттям досвіду композитора на раніших зразках. Варто відзначити також зручність викладу технічних фрагментів у всіх відомих нам концертах.

http://www.etnolog.org.ua

Індивідуальний стиль флейтових концертів А. Гассе, породжений оперною творчістю композитора, тісно з нею переплітається, що заслуговує на високу оцінку та незаслужено забута сьогодні (він – автор 56 опер). Митцю навіть вдається наповнити справжнім індивідуальним життям деякі із застиглих характерів знаменитого лібретиста Метастазіо. Композитор намагався оновити оперу, трансформуючи речитативи *secco*, вводячи знову в неї хори, танці, самостійні інструментальні номери, «активно готуючи» глюківську реформу.

Окремі інструменти оперного оркестру А. Гассе, зокрема флейта, отримали незвично широкі повноваження. Наприклад, відома опера «Cleofide», що привернула увагу Й.-С. Баха, який відвідав Дрезден у 1731 році, потребувала дві партії флейт (у виконанні брали участь П.-Г. Буфарден та Й.-Й. Квантц) *obbligato* (обов'язкові) у арії B-dur. Композитор часто пропонує флейтистам долати значні аплікатурні та інтонаційні труднощі, використовуючи «екстремальні» тональності. Іноді А. Гассе примушує флейтистів здійснювати справжній подвиг, виконуючи мелодію на октаву вище, ніж скрипки чи гобої, розраховуючи на високий професіоналізм музикантів, що працювали в епоху, коли прийом вібрато майже не застосовані. Трапляються повноцінні складні партії оркестрових флейт, що опонують скрипкам або використовуються *colla parte* (разом з партією) солістів в аріях. Значну активність виявляють флейти як в оперних, так і ораторіальних номерах. Хоча флейтовий образ загалом зберігає свій вокальний символ та рідко порядкує у верхньому регістрі, опера «Asteria» (1737, «Non vi dolga o piagge amene», дія 3) «закликає» флейту до пристрасних тирад, помічених *fortissimo* та спрямованих до F_3 – проблематичної ноти для барокової флейти [16].

Цікаво, що концерти А. Гассе для флейти вирізняються не лише прискіпливістю до шліфуванню деталей форми та яскравою фантазією, але й притаманними оперним творам конкретними запозиченнями. Наприклад, головна тема фіналу Концерту D-dur ідентична арії з комічного інтермецо «Закоханий письменник», що слугує підтвердженням належності композиції творчості А. Гассе.

На жаль, сьогодні флейтові концерти цього німецького композитора виконуються вкрай рідко, хоча у XVIII ст. вони були дуже популярними, і не лише в Німеччині. Ч. Бьорні згадує навіть, як англійський джентльмен містер Хемпсон, що проживав в Італії, в один з вечорів «чудово виконав два-три складних флейтових концерти А. Гассе» [17]. Опрацювання нової мови, що дала би змогу якнайвиразніше передати думки, почуття і бажання митця, суспільства XVIII ст., окреслити контури нового світу в мініатюрній моделі опери, ораторії чи концерту, не залишило достатньо часу А. Гассе для наповнення його витворів справжнім багатоманіттям та суперечливістю реального світу, що стало б запорукою тривалого успіху мистецької спадщини майстра. Досвід підказує, що навіть у XXI ст. музиканти та слухачі, визнаючи самобутню манеру письма та вклад митця в становлення стилю швидше віддадуть перевагу еклектичним творам, наповненим поверховою віртуозністю, аніж композиціям великого Адольфа Гассе.

[1] *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. – М. : Музыка, 1988. – Вып. III. – 448 с. – С. 247.

[2] *Ямпольский И.* Концерты Моцарта для скрипки с оркестром. – М. : ГМИ, 1961. – 38 с. – С. 14.

[3] *Küster K.* Konzerte fur Flöte. Voraussetzungen um 1700 // Handbuch Querflöte. Instrument, Lehrwerke, Aufführungspraxis, Musik, Ausbildung, Beruf. – Kassel : Barenreiter, 1999. – 357 s. – S. 237.

[4] *Тараканов М.* Инструментальный концерт // Искусство. – М. : Знание, 1986. – № 1. – С. 13–20.

[5] *Блуме Ф.* Нація та суспільство в музиці Бароко // Епохи історії музики в окремих викладах. – О. : Будівельник, 2004. – Т. II. – 237 с. – С. 65.

[6] *Powell A.* The Flute. – Yale University Press, 2002. – 347 p. – P. 92.

[7] І. Гронефельд подає відомості про 60 флейтових концертів А. Гассе, у яких авторство композитора незаперечне. Серед них – твори в таких рідкісних для барокової флейти тональностях, як B-dur, g-moll, E-dur.

[8] *Gronefeld I.* Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis. Band 2 (Haussier-Quantz). – Tutzing : Schneider, 1993. – 453 s. – S. 32–70.

[9] У бароковій концертній формі обриси тем (ритур-

http://www.etnolog.org.ua

нелів) та епізодів (інтермедій) можуть варіюватися в досить значних межах, число тем та самостійних тематичних елементів також не встановлено цілком однозначно, різноманітним може бути і групування розділів. Тема повторюється звичайно зі зміною своєї величини. Найчастіше ці зміни спрямовані на зменшення її масштабів. Скорочення може прогресувати і на певній ділянці приводить до того, що чітко протиставлені на початку стійкі проведення теми у вигляді великих побудов і розробкове дроблення в інтермедіях зближуються та змішуються. Зазвичай за цим проходить відновлення теми у її початковому значенні.

[10] The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vol. – London, 2000. Електронні текстові дані (361 Мб). – 1 ел. опт. диск (CD-ROM).

[11] *Холопов Ю.* Концертная форма у Й.С.Баха // О музыке. Проблемы анализа. – М. : Сов. комп., 1974. – С. 119–150.

[12] *Solum J.* The Early Flute. – New York : Oxford University Press, 1995. – 164 p. – P. 116–117.

[13] *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. – С. 382.

[14] К.-Ф. Бах писав у листі до А. Гассе, що він найбільший у світі брехун: у композиції на дванадцять обов'язкових голосів у композитора рідко буває більш ніж три реальних, але, цікаво, що ними він створює настільки «божественний» ефект, якого годі чекати від насиченої партитури (див.: *Берни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М. : Музыка, 1967. – 290 с. – С. 229).

[15] *Берни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. – М. : Музыка, 1967. – 290 с. – С. 126.

[16] *Powell A.* The Flute. – P. 94–95.

[17] *Берни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. – Ленинград: Государственное Музыкальное издательство, 1961. – 203 с. – С. 112.

Статья приоткрывает детали процесса мировоззренческих и структурных трансформаций жанра флейтового концерта, произошедших в первой половине XVIII в. Чрезвычайно взвешенно, постепенно, показательно изменения формы и содержания композиции для солирующего инструмента и оркестра проявились в творчестве Иоганна-Адольфа Гассе. Предложенное исследование способно помочь в решении проблем репертуара и вопросов спорного авторства ряда композиций эпохи классицизма.

Ключевые слова: *эпоха, стиль классицизма, жанр флейтового концерта, музыкальная форма.*

http://www.etnolog.org.ua

УДК 783.21(436)"17/18" Гайдн

ТРАДИЦІЇ КАТОЛИЦЬКОЇ БОГОСЛУЖБОВОЇ МУЗИКИ АВСТРІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII – ПОЧАТКУ XIX СТОЛІТТЯ В «НІМЕЦЬКІЙ МЕСІ» МІХАЕЛЯ ГАЙДНА

Катерина Паламарчук

У статті розглядається німецька меса як жанр католицької богослужбової музики Австрії і Німеччини другої половини XVIII – першої третини XIX ст. Охарактеризовано стан католицької богослужбової музики вказаного періоду у світлі йозефіністських церковних реформ. Перекладено українською мовою і проаналізовано «Німецьку месу» Міхаеля Гайдна.
***Ключові слова**: богослужбова музика, зальцбурзька композиторська школа, німецька меса, йозефіністські церковні реформи.*

The German Mass as one of the genres of sacred music in Austria and Germany in the second half of the XVIIIth – the first third of the XIXth centuries is revealed. The position of the Catholic liturgical music of the mentioned period in the light of the Josephinist church reforms is characterized. The «German Mass» of M. Haydn is translated into Ukrainian and analyzed.
***Keywords**: liturgical music, Salzburg composers' school, German mass, Josephinist church reforms.*

Культурологічні й мистецтвознавчі дослідження початку XXI ст. все частіше спрямовані на вивчення ґенези європейської цивілізації, у тому числі на виявлення її християнських коренів. Актуальності набувають роботи, присвячені дослідженню християнської музики європейської традиції, репрезентовані різними християнськими конфесіями. Сьогодні католицька богослужбова музика не перебуває в центрі уваги українських дослідників, хоча сучасне музикознавство в останні роки збагатилося роботами О. Беркій (жанр «Stabat mater»), А. Єфименко (жанр реквієму епохи романтизму, сучасна німецька католицька музика), О. Зосім (сучасна українська католицька богослужбова музика), окремими статтями українських авторів (Т. Гнатів, В. Гузєєва).

Католицька богослужбова музика Австрії другої половини XVIII – першої третини XIX ст. ще не ставала предметом окремих мистецтвознавчих і культурологічних студій українських учених. У Росії цей музичний шар вивчався вже від 80–90-х років XX ст. і представлений роботами К. Жабінського, В. Кадочнікова, Є. Рубахи, Т. Коваленко. Однак жанр католицької німецької меси на пострадянському просторі ще не ставав предметом окремого дослідження. У статтях сучасних російських музикознавців (К. Жабінський, Т. Коваленко) є згадки про німецькомовні богослужбові твори австрійських композиторів. В українському музикознавстві жанр католицької німецької меси О. Зосім згадує як явище, споріднене з паралітургічною західнослов'янською духовною пісенністю, яка є специфічним жанром католицької богослужбової музики.

Дане дослідження зумовлено потребою поглибленого вивчення австро-німецької духовної музики другої половини XVIII – першої третини XIX ст., зокрема, виявлення специфіки характерного для тодішньої австро-німецької культури жанру католицької німецької меси. Мета цієї статті – охарактеризувати стан католицької богослужбової музики Австрії зазначеного періоду у світлі йозефіністських церковних реформ на прикладі «Німецької меси» М. Гайдна і деяких інших зразків цього жанру, проаналізувавши тенденції розвитку та жанрову специфіку німецької католицької меси.

Німецька католицька меса другої половини XVIII – початку XIX ст. в Австрії й Німеччині була популярним різновидом низької меси (missa bassa), під час якої на католицькій літургії дозволялось виконувати піснеспіви німецькою мовою. Урочисті латинські меси звучали у великі церковні

http://www.etnolog.org.ua

свята, німецькі ж меси виконувались у церковні будні. До жанру німецької меси, окрім М. Гайдна, зверталися інші австрійські композитори досліджуваного періоду: Алоїз Бауер (1794–1872), Франц Бюлер (1760–1823), Йозеф Оневальд (1781–1856), Йоганн-Баптист Шидермайєр (1778–1840), а також автори більш пізнього періоду – Петер Грісбахер (1864–1933), Йоганн-Густав-Едуард Штелле (1839–1915) та ін.

Зазвичай німецька меса складалася з 5–12 частин, оскільки містила тексти як ординарія (частина літургії з незмінними текстами), так і пропрія (частина літургії зі змінними текстами). Так, наприклад, «Німецька меса» Е. Штелле складається з восьми частин: Kyrie, Gloria, Credo, Gabenbereitung (= Offertorium), Sanctus, Benedictus, Zur Kommunion (= Communio), Zum Beschluss. «Німецька меса» Ф. Бюлера, яка має назву «Predigtlied» («Пісня-проповідь»), є однією з найдовших і складається з тринадцяти частин: Segenslied, Eingang, Gloria, Nach der Epistel, Credo, Offertorium, Sanctus, Unter der Wandlung, Nach der Wandlung, Kommunion, Bei dem Segen, Hochlied, Anhang «Das Gebet des Herrn». Окрім традиційної німецької меси, існували її різновиди: німецька вечірня (Deutsche Vesper) і німецький реквієм (Deutsche Requiem). Жанр німецької вечірні знайшов своє відображення у творчості Йозефа Оневальда, Йоганна-Густава-Едуарда Штеле, німецького реквієму – у творчості М. Гайдна.

Розквіт жанру німецької меси неможливо зрозуміти поза історичним і культурним контекстом епохи, зокрема поза розумінням особливостей церковної політики австрійського уряду в другій половині XVIII ст. 1760–1780-ті роки – час визначних змін в історії Австрійської імперії. Відносно внутрішньої політики Австрії другої третини XVIII ст. часто використовується термін «йозефінізм» («йозефіністські реформи»). Під йозефінізмом розуміють церковно-реформаторський рух, що виник в Габсбурзькій монархії в другій половині XVIII ст. Цей рух досяг своєї кульмінації під час правління Йозефа II та був названий його ім'ям, незважаючи на те, що розвивався вже під час правління Марії-Терезії. Головним своїм завданням Марія-Терезія вважала посилення воєнної та економічної могутності держави, що була ослаблена численними війнами. Для досягнення цієї мети розпочали реформи, що торкнулися багатьох сфер життєдіяльності: економіки та освіти, армії та державного устрою, системи оподаткування тощо. Не оминули вони також і релігію. Оскільки Католицька Церква не була спроможна здійснити необхідні реформи, то в реформаційний рух втрутилася держава, щоб створити необхідні умови для подальшого розвитку економіки та політики Габсбурзької імперії [2, с. 77]. Політика Марії-Терезії та Йозефа II щодо Церкви відповідала вимогам епохи просвітницького абсолютизму: відбувалося не тільки відчуження церковних земель, але й загалом здійснювалася активна секуляризація суспільного життя [4, с. 130]. Закрили понад сімсот монастирів, скоротили на третину кількість церковних свят.

Варто звернути увагу на декілька чинників, які визначили церковно-музичну традицію в Австрії наприкінці XVIII – на початку XIX ст., один з них – політичний. Духовну музику Міхаель Гайдн писав за правління австрійського імператора Франца I і Меттерніха, який став державним канцлером Австрії після Віденського конгресу (1814–1815). Епоха Йозефа II вже відходила в минуле. Інший чинник – культурно-історичний. Для католицької літургії важливими були настанови Тридентського собору (1545–1563) і розпорядження енцикліки «Annus qui» папи Бенедикта XIV (1749), які були спрямовані проти надмірної богослужбової помпезності, на спрощення обрядової сторони літургії. Діючий імператор Йозеф II прагнув зробити церковний церемоніал менш помпезним, намагаючись істотно скоротити довгі літургічні тексти. Дійсно, починаючи від кінця XVII до середини XVIII ст., літургічні тексти поступово скорочувались. Для австрійських композиторів це було цілком бажаним, проте Католицька Церква подібне втручання суворо засуджувала. Святий Престол неодноразово висував вимогу повного збереження католицького літургічного тексту. Слід підкреслити,

http://www.etnolog.org.ua

що з точки зору канонів Католицької Церкви, літургічною може називатися лише музика, яка написана на канонічний текст; вона ніколи не повинна підноситися над словом, а навпаки, бути йому підпорядкованою. Ще від часів енцикліки Бенедикта XIV, разом із чистотою тексту, неодмінно висувалася вимога пробуджувати музикою релігійні почуття парафіян.

На період йозефіністських реформ припадає розквіт творчості Йоганна-Міхаеля Гайдна (1737–1806), молодшого брата австрійського композитора, засновника віденського класицизму Франца-Йозефа Гайдна (1732–1809). Уся творчість Міхаеля Гайдна, ім'я якого недостатньо відоме широкій аудиторії, залишається в тіні музичних досягнень старшого брата Йозефа. Доля братів складалася по-різному. Довго вони взагалі не були знайомі. Коли народився Міхаель (13 вересня 1737 року), п'ятирічний Йозеф перебував у Гайнбурзі, у будинку свого дальнього родича, директора школи. Музичний талант Міхаеля одразу визначив шлях, прокладений його старшим братом. Обидва майбутні композитори навчалися в співацькій капелі собору Святого Стефана у Відні, куди Міхаель потрапив у восьмирічному віці. Талановитий хлопчик одразу привернув до себе увагу головного капельмейстера собору Георга Ройтера-молодшого, який був дуже впливовою людиною у віденському музичному середовищі середини XVIII ст. Ще ранніми творами М. Гайдн зумів завоювати багато прихильників своєї творчості.

У співацькій капелі собору Святого Стефана хлопчики вивчали композицію за підручником Й.-Й. Фукса, що базувався на церковній поліфонії Дж. Палестрини. Також їх навчали грі на органі та скрипці. Брати Гайдни разом навчалися в капелі лише чотири роки, далі в Йозефа виникли проблеми: мутація голосу стала причиною завершення його навчання в співацькій капелі при соборі Святого Стефана. Ці обставини змусили Міхаеля Гайдна виконувати всі партії сопрано як за себе, так і за свого брата. Органні імпровізації ще зовсім юного, дванадцятирічного виконавця помітив сам імператор Йозеф II. Відтак церковні твори під ім'ям «синьйора Гайдна» першими з'явилися в бібліотеках майже всіх монастирів Австрії [3, с. 30]. 1762 року М. Гайдн переїжджає до Зальцбурга, де потрапляє у двір архієпископа С. Шраттенбаха. Служіння при дворі триває впродовж сорока трьох років, тому Зальцбург стає для Міхаеля по-справжньому рідним. Значну роль у створенні церковних творів М. Гайдна зіграла зальцбурзька композиторська школа. На той час у Зальцбурзі працювали відомі церковні композитори Йоганн-Йозеф Фукс, Йозеф Ейблер, Вольфганг-Амадей Моцарт та Йозеф Гайдн. Працювати з ними вважалось дуже престижним і набутий досвід у церковній музиці був дуже важливим.

Зальцбург був одним з найзначніших католицьких центрів, і тому католицька церковна музика міста мала більш ніж тисячолітню історію. У середині XVIII ст. в Зальцбурзі існувало два монастирі і сім церков, де у святкові дні відбувалися богослужіння. У кафедральному соборі Св. Вергілія – однієї з найстаріших церков міста – склалась власна традиція виконання богослужбової музики. До церковного хору, який складався переважно із церковнослужителів, входили двадцять вікаріїв та приблизно вісім придворних хорових співаків [3, с. 69].

Композиторська й виконавча майстерність М. Гайдна нерідко отримувала високі оцінки в устах сучасників. Уже ранні твори Міхаеля зуміли завоювати прихильників його творчості, серед яких були й дуже відомі люди. Найбільш значущу оцінку його творам дали Леопольд та Вольфганг-Амадей Моцарти [3, с. 30]. Відомо, що В.-А. Моцарт високо цінував велику кількість духовних творів М. Гайдна і часто використовував їх як зразки при створенні власних композицій. Про це свідчить той факт, що В. Моцарт у «Реквіємі» у розділі «Te decet hymnus» із «Introitus», використовує той же хорал, що й М. Гайдн, а тему хорової фуги із «Schrattenbach-Requiem» – у «Landate pueri» з «Vesperae» (K. 339) [2, с. 82].

Творчість М. Гайдна дуже різноманітна. Провідне місце в музичному доробку

http://www.etnolog.org.ua

композитора належить духовній музиці. У списку його творів – тридцять два повні цикли латинських мес, духовні мотети, кантати, симфонії. Також композитор написав вісім німецьких мес і німецький реквієм. Повний каталог церковних творів М. Гайдна опублікував Антон-Марія Кнавскі в 1925 році.

Жанр меси відіграє важливу роль у творчому доробку Міхаеля Гайдна. До різних типів мес – missa solemnis, missa brevis, органна меса, Deutsche Messe – він звертався впродовж усього творчого шляху. Кожна з мес М. Гайдна глибоко своєрідна й неповторна. Про це свідчить і кількість церковних творів, і те значення, якого надавали духовним творам М. Гайдна Вольфганг і Леопольд Моцарти та інші сучасники композитора. Найменш відомими творами в жанрі меси М. Гайдна є його німецькі меси [4]. Серед них найбільш відомою є німецька меса («Deutsches Hochamt») «Hier lieg vor deiner Majestat im Staub»; тоді її ще називали «меса Гайдна» («Haydn Messe»).

Текст меси «Hier liegt vor deiner Majestät im Staub» уперше з'явилася в 1777 році в пісеннику «Der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch katholischen Kirche» в місті Ландсхут. Автор текстів – баварський придворний камердинер Франц-Сераф Кольбреннер (Franz Seraph Kohlbrenner, 1728–1783). Первісна мелодія, на яку співався цей текст, належала перу монаха-августинця, клірика церковно-приходського хору Норберта Хаунера (Norbert Hauner). Удруге, в більш розгорнутій формі, її було видано у двох випусках (1781 і 1785 рр.) під тією самою назвою для зальцбурзької архідієцезії [6, с. 2]. Оскільки музика меси була незрозумілою простому народу, її було задумано переробити. У 1795 році відомий зальцбурзький композитор і придворний органіст Міхаель Гайдн написаі п'ять музичних композицій на текст «Hier liegt vor deiner Majestat im Staub» [6, с. 3].

Німецька меса Й. Гайдна складається з п'яти частин: «Zum Eingang» (= «Introitus»), «Gloria», «Gabenbereitung» (= «Offertorium»), «Sanctus», «Zur Kommunion» (= «Communio»). Кожна частина є німецьким віршованим текстом у чотири рядки (за винятком першої частини, яка дорівнює шести рядкам), довжина кожної частини дорівнює одній строфі. Невеликий об'єм кожної частини є доволі нехарактерним для німецьких мес, середня довжина кожної частини – дві-три строфи.

Із п'яти частин «Німецької меси» М. Гайдна дві відносяться до ординарія меси («Gloria», «Sanctus»), три – до пропрія («Zum Eingang», «Gabenbereitung», «Zur Kommunion»). Порівнюючи оригінальний латинський текст ординарія меси (частини «Gloria», «Sanctus») із німецьким текстом Франца-Серафа Кольбреннера, ми бачимо, що німецький текст за змістом відрізняється від канонічного латинського літургічного тексту. Основна відмінність – скорочення канонічного тексту, оскільки німецький текст обмежується лише однією строфою, натомість обидва канонічні тексти доволі об'ємні, особливо частина «Gloria». Отже, Франц-Сераф Кольбреннер за основу тексту взяв лише його інципітну фразу «Gloria in excelsis Deo» («Слава в Вишніх Богу») як поштовх для власної інтерпретації латинського тексту.

Gott soll gepriesen werden, sein Nam
gebenedeit
Im Himmel und auf Erden, jetzt und in Ewigkeit.
Lob, Ruhm und Dank und Ehre sei der
Dreieinigkeit,
Die ganze Welt vermehre Gott, deine
Herrlichkeit.

Богу повинна віддаватися хвала, ім'я
Його благословенне
У небі й на землі, тепер і навіки.
Нехай буде хвала, слава, і подяка,
і честь Триєдиному,
Нехай звеличує весь світ, Боже,
Твою славу.

Попри відмінність від канонічного оригіналу, у тексті відсутній акцент на індивідуальному «Я», що характерно для німецьких мес епохи романтизму. Так, наприклад, у тексті німецької меси Ф. Шуберта, написаної на текст Йоганна-Філіпа Ноймана (1774–1849), є такі рядки:

http://www.etnolog.org.ua

Staunen nur kann ich, und staunend mich freu'n;
Vater der Welten! Doch stimm ich mit ein:
Ehre sei Gott in der Höhe!

Дивуватися тільки можу я і дивуюся
з радістю;
Отче світів! Я долучаю свій голос:
Нехай буде Богу слава у вишніх!

У порівнянні з канонічним текстом скорочено і частину «Sanctus», де за основу німецького тексту взято лише його першу частину: «Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra Gloria tua» («Свят, свят, свят Господь Бог Саваот. Повні небеса і земля слави твоєї»). Окрім того, в німецькому перекладі взято й контекст піснеспіву, а саме, той фрагмент із книги пророка Ісаї (Іс. 6, 3), де сказано, що спів «Свят, свят, свят Господь Бог Саваот» виконувався перед престолом Господнім серафимами.

Singt: heilig, heilig, heilig ist unser Herr und Gott,
Singt: mit den Engein heilig, list die, Gott
Sabaoth.
Im Himmel und auf Erden soll deine Herrlichkeit
Gelobt, gepriesen werden, jetzt und Ewigkeit.

Співайте: «Свят, свят, свят є наш
Господь і Бог!»
Співайте разом з ангелами: «Свят Бог
Саваоф!»
У небі і на землі Тобі повинна віддаватися
Слава і хвала тепер і навіки.

Цікавими є й тексти змінних частин «Німецької меси» М. Гайдна. За змістом вони апелюють до незмінних співаних частин меси або ж до відповідних молитов. Перша частина – «Zum Eingang» («На вхід») – передує сповіданню віри («Confiteor») і покаянному піснеспіву («Kyrie»), отже, його текст зосереджено на моменті покаяння грішників:

Hier liegt vor deiner Majestat im Staub die
Christenschar
Das Herz zu dir, oh Gott, erhöht die Augen
zum Altar.
Schenk uns, oh Vater, deine Huld,
Vergib uns unsere Sündenschuld.
Oh Gott, von deinem Angesicht,
Verstoß uns arme Sünder nicht.

Тут, перед Твоєю, Боже, величчю
стоїть багато християн,
Які щиро славлять Тебе, о Боже, усі очі
дивляться на вівтар.
Подаруй нам, Отче, Твою милість,
Прости нам усі наші гріхи,
О, Господи, ми поруч з тобою,
Не відкидай нас, грішників.

Текст «Gabenbereitung» («На приношення дарів») зосереджено на літургічному моменті благословення священиком хліба й вина, які приносить народ Божий до вівтаря як знак подяки Богові.

Nimm an, oh Herr, die Gaben aus deines
Priesters Hand
Wir die gesündigt haben, weihn dir dies
Liebespfand
Für Sünder hier auf Erden, in Ängsten
Kreuz und Not
Soll dies ein Opfer werden von Wein und
reinem Brot.

Прийми, Господи, дари з рук твоїх
священиків,
Ми згрішили, Тобі присвячена ця
запорука любові.
Для грішників тут, на землі, у страхах
скорботи і страждання,
Ми повинні вином і чистим хлібом
віддати Тобі цю жертву.

У тексті Франца-Серафа Кольбреннера підкреслено літургічне «Ми», на відміну від більш пізньої за часом інтерпретації Йоганна-Філіпа Ноймана, де головним ліричним героєм літургічного тексту є індивідуальна особистість, а не церковна громада.

Du gab'st, o Herr, mir Sein und Leben,
und Deiner Lehre himmlisch' Licht.
Was kann dafür, ich Staub, Dir geben?
Nur danken kann ich, mehr doch nicht.

Ти дав, о Господи, мені буття і життя,
І небесне світло Твого вчення.
Що можу Тобі, я, земний порох, дати?
Тільки можу дякувати, нічого більше.

Останній текст «Zur Kommunion» («На причастя») експлікує текст не піснеспіву, а молитви, що читалася перед прийняттям причастя: «*Domine, non sum dignus,*

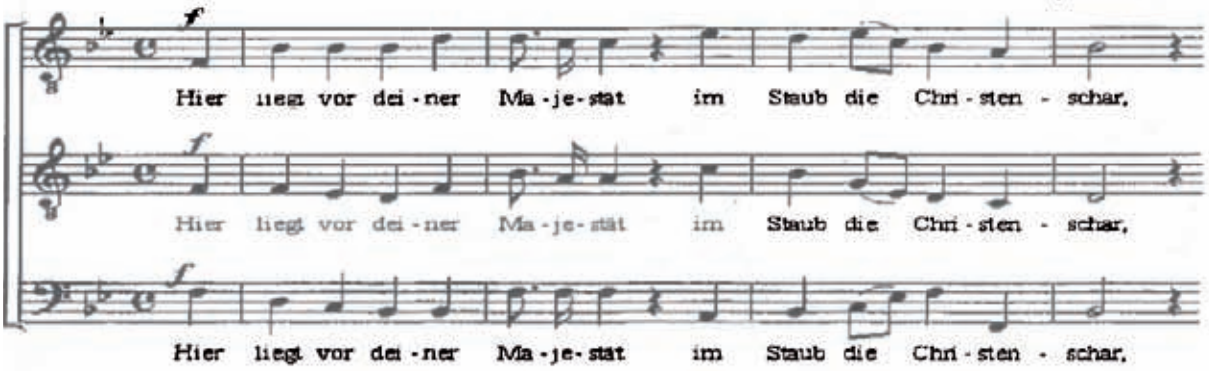
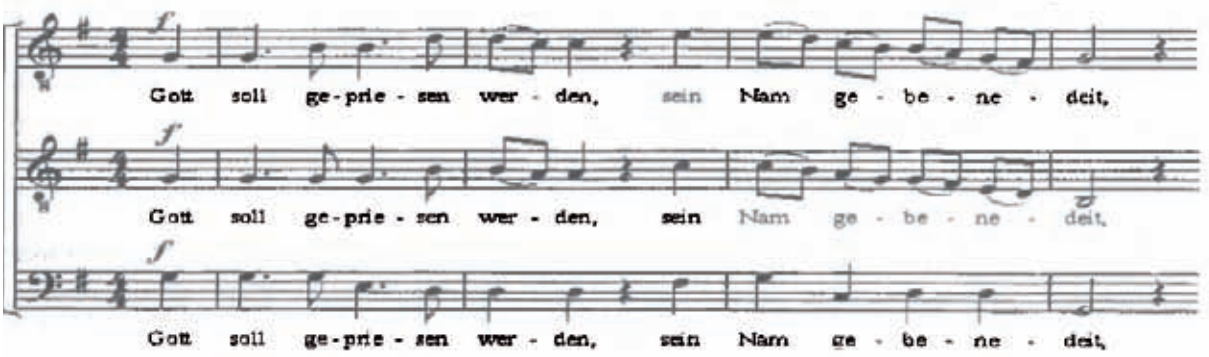
http://www.etnolog.org.ua

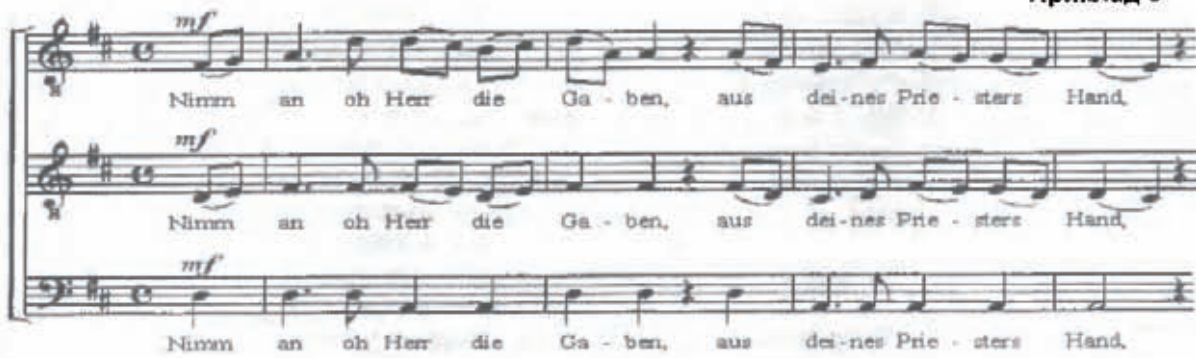
ut intres sub tectum meum, sed tantum *dic verbo* et sanabitur anima mea» («Господи, я недостойний, щоби ти прийшов до мене, але скажи тільки слово, і зцілиться душа моя»). Лише в цьому тексті є індивідуальне «Я», і тільки в цій частині воно відображено в німецькому тексті меси:

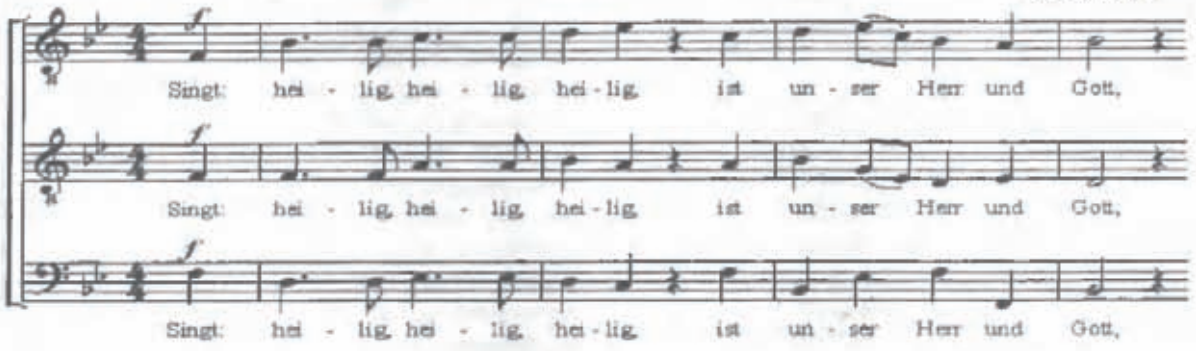
Oh Herr, ich bin nicht würdig, zu deinem
Tisch zu gehn,
du aber mach mich würdig, erhör mein
kindlich Flehn.
Oh stille mein Verlangen, du
Seelenbrautigam,
dich würdig zu empfangen, dich wahres
Osterlamm.

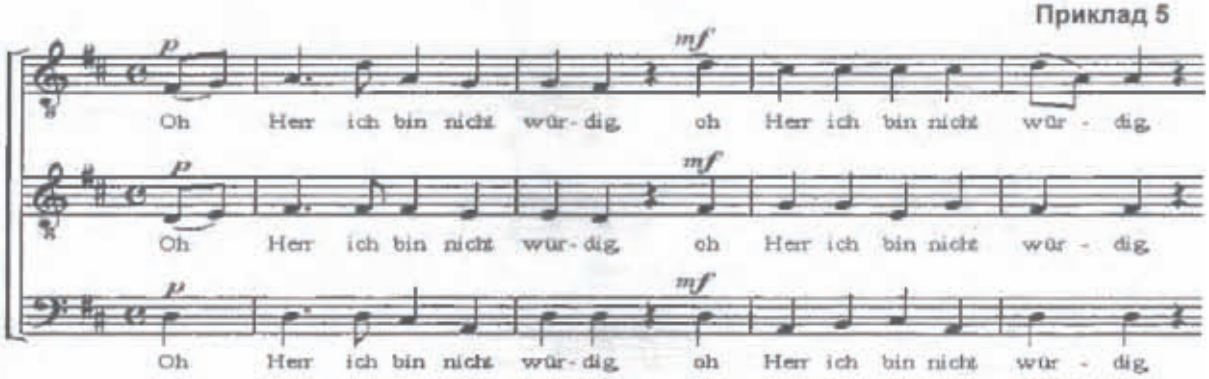
О Господи, я недостойний, щоб прийти
до Твого столу,
Але Ти робиш мене достойним, почуй
мою дитячу молитву.
О, задовольни моє бажання, Ти,
Наречений душі,
Тебе гідно отримати, Тебе, істинного
пасхального Агнця.

Особливістю музики «Німецької меси» М. Гайдна є її простота та пісенний характер. На відміну від більшості німецьких мес інших авторів її частини написано в різних тональностях: «Zum Eingang» (B-dur), «Gloria» (G-dur), «Gabenbereitung» (D-dur), «Sanctus» (B-dur), «Zur Kommunion» (D-dur). У такому випадку тональна єдність не є важливою, оскільки всі частини виконуються окремо в різні моменти літургічного дійства. Поєднує частини близькість тематичного матеріалу («Zum Eingang», приклад 1; «Gloria», приклад 2; «Gabenbereitung», приклад 3; «Sanctus», приклад 4; «Zur Kommunion», приклад 5), для якого використано єдину форму – просту двочастинну репризну з малою двотактовою кодою, яка повторює останній піврядок кожного тексту. Лише в першій частині («Zum Eingang») шестирядковий текст отримує окрему форму, яку умовно можна визначити як тричастинну, оскільки п'ятий і шостий рядки мають новий порівняно з першим і другим музичний матеріал, але повертають основну тональність.

Приклад 1

Приклад 2

http://www.etnolog.org.ua

Приклад 3

Приклад 4



Приклад 5

Отже, у другій половині XVIII – на початку XIX ст. в музичній культурі Австрії та Німеччини новий жанр – німецька католицька меса – став одним з найпопулярніших жанрів серед музичних церковних відправ. Його швидке поширення було викликано як об'єктивними причинами – спрощенням літургії внаслідок йозефінських реформ, так і об'єктивними – прагненням австрійських і німецьких католиків відправляти літургію рідною мовою. Аналіз текстів «Німецької меси» Міхаеля Ґайдна – Франца-Серафа Кольбреннера показав, що тексти німецьких мес були вільними парафразами літургічних текстів, проте виникали вони на основі знання літургічної традиції і не протиречили церковним канонам. На відміну від текстів більш пізньої за часом створення «Німецької меси» Франца Шуберта – Йоганна-Філіпа Ноймана, позначеної індивідуалістичними рисами епохи романтизму, у месі Ґайдна – Кольбреннера знайдено рівновагу між церковним і індивідуальним.

http://www.etnolog.org.ua

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бодендорф В.* Церковные сочинения Шуберта и католическая традиция его времени / В. Бодендорф // Музыкальная академия. – 2007. – № 3. – С. 183–195.

2. *Винтер Э.* Иозефинизм и современность / Э. Винтер // Вопросы истории религии и атеизма. – М.: Наука, 1964. – № 12. – С. 72–80.

3. *Коваленко Т. С.* Духовные сочинения Михаэля Гайдна и церковная музыка Зальцбурга его времени / Т. С. Коваленко // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. – М., 2008. – Вып. 1 (2). – С. 68–93. – (Серия V. «Музыкальное искусство христианского мира»).

4. *Коваленко Т. С.* Жанр мессы в творчестве Йозефа и Михаэля Гайднов / Т. С. Коваленко // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. – М., 2009. – Вып. 2 (5). – С. 125–136. – (Серия V. «Музыкальное искусство христианского мира»).

5. *Рубаха Е.* Брат великого брата. О творческом пути М. Гайдна / Е. Рубаха // Музыкальная жизнь. – М., 1989. – № 9. – С. 29–31.

6. *Hochradner T.* Von der «Deutschen Messe» zur «Mundartmesse» / T. Hochradner // Viertelakt. – 2005. – № 1. – S. 1–4.

В статье рассматривается немецкая месса как жанр католической богослужебной музыки Австрии и Германии второй половины XVIII – начала XIX веков. Охарактеризованы состояние католической богослужебной музыки указаного периода в свете йозефинистских церковных реформ. Проанализирована и переведена на украинский язык «Немецкая месса» Михаэля Гайдна.

Ключевые слова: *богослужебная музыка, зальцбургская композиторская школа, немецкая месса, йозефинистские церковные реформы.*

http://www.etnolog.org.ua

УДК [784.4:78.087.684]+788.8

НАЦІОНАЛЬНИЙ «ОБРЯДОВИЙ АРХЕТИП» У ХОРОВИХ ЦИКЛАХ КИРИЛА СТЕЦЕНКА Й ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО

Наталія Синкевич

У статті розглянуто динаміку втілення «обрядових архетипів» у хоровій творчості українських композиторів. На прикладі циклів К. Стеценка і Л. Ревуцького виокремлено особливості підходу до фольклорних першоджерел у контексті модерних стильових напрямів першої третини XX ст.
***Ключові слова:** обрядово-календарні пісні, хорова творчість, функції хору, новаторство.*

The article deals with the usage of «ntual archetypes» in choral works of the Ukrainian composers. Taking Stecenko's and Revutskyi's cycles as examples, peculiarities of the approach to folklore originals in the context of styilstic trends of the first third of the 20th century are considered.
***Keywords:** ntual songs, choral works, function of the choir, innovations.*

Джерела українського хорового мистецтва, як відомо, у доісторичних і дохристиянських часах. «Коли ж зважити, – як пише Г. Ващенко в праці "Виховний ідеал", – що доісторичний період тягнеться значно довше, ніж історичний, то мусимо визнати, що доісторичний ідеал людини входив, так би мовити, у плоть і кров народу, став його другою натурою, відбивався у його звичаях, обрядах і народному мистецтві» [14, с. 111]. У сферу хорового співу ця теза транспонується адекватно: зароджений на світанку етносу, кристалізований упродовж віків у комплексі міфологічних і пантеїстично-агрокультурних вірувань, обрядів і звичаїв, він увійшов у ментальність народу, став складовою життя наших предків, частиною їхнього світосприйняття. А від них перейшов до нас у вигляді модифікованого, чи подекуди незмінного, «заповіту віків» (термін Мігеля де Унамуно). «В усній пісенній культурі українці закарбували процес творення світу своєї культури, а також виявили особистісні переживання й осмислення цього процесу світотворення» [1, с. 6], – зауважила дослідниця національного хорового мистецтва О. Бенч-Шокало і додала, що «українські обрядові пісні налічують понад п'ять тисяч років» [1].

Традиційно-обрядова пісенність, тісно поєднана із сезонністю сільськогосподарської праці, була складовою календарного колообігу хліборобського року. Річне коло неписаного «ритуального кодексу» розпочиналося з весняного циклу. До кожної пори року були прив'язані певні пісенно-ігрові обряди, у яких відобразилися світоглядні настанови й вірування народу, зокрема елементи трудових процесів, звертання до вищих сил по допомогу, їх прославлення і задобрювання (тому в пісенних текстах траплялися заклинання, опис магічних дій і т. п.). «Давня українська пантеїстична релігія була причиною, що народна українська поезія [як і пісня. – *С. Н.*] розкішно розвивалася, за поміччю розкішної природи і багатої народної фантазії» [9, с. 110]. За допомогою пісень організовували колективну працю.

До обрядово-календарних пісень відносять весняні гаївки (або гагілки, ягілки), веснянки; літні русальні й купальські, петрівчані; літньо-осінні жнивні, або обжинкові; зимові колядки й щедрівки, рідше трапляються риндзівки, або рогульки. Багато з них збереглося до сьогодні у первісному вигляді. За характеристикою О. Кошиця, «усі вони співаються хором, але, наприклад, колядки і багато весільних співаються багатоголосо, а щедрівки, веснянки, купальські, обжинкові й деякі весільні – унісонно, з невеликими гетерофонічними ухилами до поліфонії» [6, с. 16].

З прийняттям християнства церква почала адаптовувати обрядово-календарні пісні до свят церковного року, відбувалася контамінація старого й нового, але попри всі суспільно-історичні катаклізми, тради-

http://www.etnolog.org.ua

ція виявилася напрочуд стійкою. І сьогодні давні обряди інсценізують народні й професійні колективи, композитори, використовують ці релікти в сучасній хоровій музиці. У цих творах упізнаються й безпосередньо сприймаються разові короткі поспівки, багаторазові повтори мотивів, їхнє «позаметричне» кружляння, оліготонність і ангемитонність звукорядів, формульна ритміка й інші питомі прикмети збережених зразків фольклорно-пісенної архаїки, поєднаних з найновішими засобами виразності.

Серед обрядово-побутових пісень найдавнішими є весільні, хрестильні й похоронні, пройняті культом роду. Весільний обряд, що тривав кілька днів, становив «цілу історико-символічну драму» [11, с. 26], а за О. Кошицем, – «розроблене оперове інсценування з солями, хорами жіночими, чоловічими й мішаними, зі зміною дії й місця» [6, с. 15]. Пізніше з весільного обряду розвинулися інші жанри пісенного фольклору. У давнину похоронні пісні співали хором. Лише згодом цей звичай зник, поступившись місцем речитаційно-співочому мистецтву «професійних» плакальниць.

Закономірно, що історичний процес, як і генетичні, психологічні й соціальні особливості жителів різних ареалів, спричинив певні відмінності в становленні їхніх хорових традицій. Проте О. Кошиць дійшов важливого висновку щодо спільної обрядово-пісенної творчості на автохтонних етнічних територіях: «обрядові пісні при всій їхній різноманітності зводяться до типових зразків, які в своїх варіантах розповсюджені по всіх просторах української землі, без огляду на політичні кордони, які її розділяли, і є наче живим доказом єдности української нації» [6, с. 16].

Прадавні культово-сакральні обряди, імовірно, також оформлені музично. Існують припущення, що поклоніння язичницьким богам супроводжували хорові співи. «Відомий вчений І. І. Срезневський зробив на основі різних свідчень і розповідей арабських мандрівників висновок, що в храмах слов'ян [ще в дохристиянську добу. – *С. Н.*] існували хори, якими керували кастові жерці» [13, с. 142]. Отже, походження народної української поліфонії, як і хорового співу загалом, на думку О. Кошиця, «криється в темряві поганського культу і в сутінках суспільного життя. Цілком зрозуміло, що культ чи спільне діяння мирного чи бойового характеру – це колиска хорового співу» [6, с. 26]. Обидві ділянки давнього хорового співу – культово-сакральна і народно-обрядова, як уважав В. Витвицький, «діаметрально різні й далекі одна одній, особливо у тих ранніх віках». Проте він слушно вказав на поєднуючий їх чинник: «хоровий спів трактувався не як засіб розваги, а як повне ваги і гідне пошани діло, як засіб піднесення до вищих, неземних сил» [3, с. 121].

Нашому первісному громадянству завдячуємо традиційно-обрядовою функцією українського хору, що «визначалася змістом співу-осяяння одухотвореної громади людей» [1, с. 16]. Цей спів був суспільно-корисно й психологічно обумовлений тогочасним життям, постав «із внутрішньої потреби людини творити гармонію» [1, с. 16] з найближчим оточенням і з усесвітом. Окрім того, з кристалізацією так званих примітивів паралельно зароджувалася консерваційна хорова функція, яка полягає в нагромадженні й збереженні національних музично-культурних артефактів. На це вказав О. Кошиць: «...в обрядових піснях, із їх хороводами, іграми, інсценуванням і мімікою, маємо живі фрагменти такої старовини, від якої не залишилося майже нічого, і це є величезний літературно-музичний скарб високої естетичної і наукової вартости, яким Україна має право гордитися» [6, с. 17].

Консерваційна функція поступово набувала й стимулюючого значення, адже зростаючий інтерес до хорового виконання спонукав до постійного оновлення й розширення репертуару. Спочатку обрядово-пісенні зразки передавали усно: від дідів і прадідів – наймолодшим представникам роду і т. д. За твердженням В. Барвінського, «до XVII в. не збереглося ніяких записів мелодій. Тільки пізніші праці на полі нашої етнографії почали збирати цей превеликий і пребагатий матеріал, що був у цілком пливкому стані, почали його порядкувати та досліджувати» [2, с. 623]. У XIX ст. серед інтелігенції

http://www.etnolog.org.ua

виникло посилене зацікавлення фольклором, а тогочасні видання різноманітних пісенників і збірників стародавніх перлин стали окрасою і водночас матеріалом для творчих ідей українських композиторів різних генерацій.

У хоровій творчості «обрядові архетипи» використовували М. Лисенко (збірка «Молодощі», «Веснянки» (Перший і Другий вінок), «Купальська справа», «Колядки і щедрівки», «Весілля»), Я. Яциневич (десять колядок), В. Матюк (збірка колядок), О. Нижанківський («Коляди»), К. Стеценко (колядки й щедрівки, збірка «Музика на весілля»), М. Леонтович (колядки й щедрівки), В. Ступницький (колядки й щедрівки), Я. Степовий (дитячі ігрові пісні), Л. Ревуцький (цикл «Три веснянки», веснянки для дитячого хору), О. Кошиць («Українські колядки та щедрівки», «Веснянки»), М. Вериківський («Веснянки», «Кроковеє колесо»), З. Лисько (колядки), М. Гайворонський («Гуцульське різдво», «Колядки й щедрівки»), Ф. Колесса («Обжинки», «Гагілки», «На щедрий вечір»), С. Людкевич («Гагілка», колядки, інші окремі аранжування), В. Барвінський («Українське весілля»), М. Колесса («Лемківське весілля», окремі аранжування), Є. Козак («Буковинське весілля»); із сучасних композиторів – Л. Дичко (кантата «Чотири пори року»), Ю. Іщенко («Календарні пісні»), А. Гайденко («Колядники» для дитячого хору), М. Скорик (весільна «Хиляються ворота»), В. Камінський («Гагілка» на слова І. Калинця), В. Мужчиль («Щедрик»), М. Ластовецький (цикл «Обжинкові пісні»); серед композиторів діаспори – І. Соневицький («Колядка» на слова Б.-І. Антонича), А. Гнатишин (колядки, щедрівки, веснянки, гаївки, ягілки), З. Лавришин («Гагілки») та ін.

Якщо простежити історіографію цих творів у суспільно-політичному контексті, то стає очевидною і виправданою особлива інтенсивність їх появи на Сході України після соціальних зрушень 1905 року, у періоди визвольних змагань і політики «українізації», яку проводила Радянська Україна майже до кінця 1920-х років, тобто тоді, коли з усією гостротою у всіх сферах буття народу поставало національне питання; на Заході України – до 1939 року. У подальшому, унаслідок партійно-ідеологічної детермінації хорового репертуару, настала вимушена стагнація, за винятком спорадичних звернень до весільної обрядовості кількох регіонів, і відродження в 1960–1970 роках у зв'язку із соціокультурними процесами, викликаними так званою «хрущовською відлигою» і увагою до національних проблем. Наступна інтенсифікація звернень до традиційної обрядовості в хоровій творчості закономірно співпала зі здобуттям Україною незалежності.

На першу третину XX ст. припав розквіт творчості таких корифеїв українського хорового мистецтва, як К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, П. Козицького, Л. Ревуцького, С. Людкевича. Цей період привертає увагу ще й суголосністю загальноєвропейським тенденціям, зокрема тим, що зверталися до архаїчних пластів фольклору.

Надзвичайно важливим у цьому процесі на теренах України виявився вплив М. Лисенка. «Продовжувачі ці розробляють ниву української музики, ідучи кожний своїм шляхом, кожний – відповідно вдачі і талантові, але в більшості сходячись в одному головному принципові, що возвістив М. В. Лисенко, – в обов'язковому націоналізмові музики» [12, с. 265]. За твердженням К. Квітки, М. Лисенкові «належить заслуга запису обрядових мелодій, примітивних в розумінні крайньої убогості тонального матеріалу». Проте учений-фольклорист одразу зауважив, що «примітиви в його спадщині займають незначне місце» [4, с. 44]. Зважаючи на солідний том хорових обробок, куди ввійшли два вінки «Веснянок», «Купальська справа», «Колядки і щедрівки», «Весілля», а також, враховуючи доволі численні розвідки з опрацювання обрядового фольклору в Лисенкових хорових збірках для молоді, доволі важко із цим погодитися. У листі до Ф. Колесси М. Лисенко узагальнив спільні риси обрядових зразків і дав їм естетичну оцінку: «Щедрівки, колядки, веснянки й ін., – усе це обрядові пісні стародавнішого дохристиянського складу. Уся їх будова – сама простота, зачинаючи зі складу у 3 тони і доходячи до 3–6–7-тонового. Вони неначе гімни первісного чоловіка до сил чудової природи» [7, с. 257].

http://www.etnolog.org.ua

Кирило Стеценко здійснив хорову обробку колядок і щедрівок на основі власних записів автентичних мелодій, а також користувався пісенними мотивами від колег і знайомих, у тому числі від П. Козицького. Частину колядок і щедрівок (з п'яти їх десятків, створених упродовж 1907–1909 рр.) митець опрацював у полегшених варіантах для мішаного хору без супроводу. Вони мають гомофонно-гармонічний виклад, що відповідає їхньому домінуючому прославно-урочистому характеру («Днесь поюще», «Добрий вечір, тобі», «Нова радість стала», «По всьому світу стала новина» та ін.). Є також зразки, опрацьовані з елементами підголоскової («Ой, видить Бог», «На Йорданській річці», «Дивная новина») та імітаційної поліфонії («Іде звізда чудна», «Рождество Христове»). Для названих колядок і щедрівок характерна куплетно-строфічна форма. Композитор дотримується метричної перемінності першоджерел, одночасно збагачуючи фактуру хроматизацією голосів, гармонічними відхиленнями й тембровими барвами (у результаті використання різних регістрів і, відповідно, різних голосових партій для проведення теми).

«Ой на річці, на Ордані» – приклад складнішого репертуару. Наскрізна форма цієї обробки насичена секвенційним розвитком, попарними перегуками голосів, тембральними зіставленнями, чергуванням типів викладу К. Стеценко. Чутливо реагуючи на текст, посилює нюанси змісту ладогармонічними змінами: так, на словах «А небеса розтворились» уводить однойменний мажор, що виражає радість Ісусового взяття на небо. У цьому творі композитор використав прийом розділення партій (divisi), що надало звучанню особливої своєрідності й вишуканості. За висловлюванням Л. Пархоменко, «колядки різних регіонів України з їхньою прегарною мовою, часто філософічністю чи наївним осмисленням духовних переказів, сповнених закодованої символіки, композитор інтерпретував по-різному, знаходячи способи розкрити генотип кожної» [10, с. 8].

Хоровий цикл із супроводом фортепіано «Три веснянки» (ор. 9) Л. Ревуцького, присвячений Першій державній капелі України «Думка», був створений на основі фольклорних записів М. Гайдая 1926 року. Цикл означений яскравими модерними рисами, що виявляються вже в першій веснянці – «В вишневім садочку». Вона має тричастинну куплетну структуру, причому три рази в кожному куплеті повторюються ті самі слова. Початкові такти фортепіанного вступу, що експонують провідну тему, занурюють в особливу ритміко-гармонічну ауру, де тріольний поділ другої і третьої часток такту суміщається із затриманням звуків, секундовими сполученнями й відхиленнями (усе це асоціюється з вибагливими візерунками великодніх писанок). Тему в акордово-гармонічному хоровому викладі супроводжують паралелізми акордових вертикалей на тлі тонічного органного пункту (прийом «стрічкової гармонізації»). Сюди також украплені тематичні мотиви. Рухливіша середина вирізняється тональною зміною терцевого співвідношення: початковий фа-мажор зіставлений з ля-мажором (органною опорою слугує домінанта ля-мажору). Хорова партія, як контрапункт до фортепіанної, має видозмінену тему з подовженими тривалостями (аугментація), тріоль збережена лише в кадансах. Закінчення середнього розділу, різко контрастне як за викладом, так і за динамікою, і загальним настроєм, – ніби одинока хмаринка затьмарила яскраве весняне сонце. Слова «я не знаю, де я маю бути» розподілені поміж хоровими партіями в окремі лінії різної тривалості. Тональність змінено на однойменну мінорну, тематичні мотиви трансформовані в інтонації зітхань, чим підкреслено дещо сумніший колорит епізоду. Реприза (третій куплет), яка повертає слухача до початкового безтурботного характеру, вирізняється поступовим послабленням динаміки *ppp*. Цей матеріал є повторенням першого куплету з додатком унісонного речення альтів і тенорів. Фортепіанна кінцівка привертає увагу нетривіальними гармонічно-хроматичними переливами на басово-тонічній основі.

Другий твір циклу – «Коло млина» – розпочинається коротким фортепіанним вступом, що імітує хоровий спів. Усі лінії-голоси

http://www.etnolog.org.ua

інструмента, закінчуючи речення, сходяться в октавні унісони. Із цим же мотивом вступає сопрано, до яких приєднуються альти із самостійною мелодією. На тлі витриманої цими голосами тоніки з'являється інша пара голосів – тенори й баси, які продовжують початковий мотив у секстову втору. Такий виклад сприймається як антифонний перегук жіночого й чоловічого хорів. Два такти фортепіанної інтерлюдії, також у народнопісенній манері, органічно вливаються в супровід наступної фрази хору в контрастно-поліфонічному викладі. Зі словами «коло млина» партія фортепіано отримує звуконаслідувальні унісонні фігурації, що нагадують клавесинну п'єсу «Маленькі вітрячки» Ф. Куперена. Почерговий вступ голосів на третій фразі хору «дівка танець водила» накладений на танцювальні елементи фортепіанної партії, до яких приєднуються звуконаслідувальні послідовності-пасажі з низхідною басовою лінією, що дублює хоровий бас. Усе це, разом з підвищенням гучності, прямує до кульмінаційного скандування всіма хоровими партіями слів «що ви-ве-де». Після цезури наступає різке переключення на піано («та й стане»). Нова фортепіанна інтерлюдія з ремаркою «ніжно» знову імітує хорове чотириголосся в його плавному заспокійливому русі. Останню хорову фразу заспівують баси, до яких приєднуються тенори. Вигук-розспів «Ой» у сопрано накладається на чоловічі партії, після чого відлунює в інших партіях. Продовженням його є останні слова пісні «нема одної ще й дівчини молодої», які звучать сумно і притишено в гранично індивідуалізованій поліфонічній фактурі хору, що в кадансі зливається в унісонну тоніку. Фортепіанна постлюдія ніби продовжує хоровий спів і завершує твір барвистими хроматичними вертикалями, побудованими на басовому низхідному «перетіканні» дисонансових співзвуч до тонічного акорду. Якщо перша веснянка є психологічною замальовкою-ескізом настрою дівчини, то наскрізна драматургія другої, що подає образ у становленні й ситуативному розвитку, дозволяє окреслити цю веснянку як міні-поему.

«Селецький став» – фінал – це найекспресивніша обробка циклу «Три веснянки», здійснена майже із симфонічним розмахом. Підставою цього є драматичний поетичний зміст веснянки: оспівується місце, де два парубки боролися за дівчину. Враження напруги, ба навіть войовничої агресивності, створюється з першого такту вступу, коли на fortissimo унісонів, на віддалі двох октав, з різким акцентуванням викладено основний пунктирний мотив веснянки (перший елемент теми), а його продовження (другий тематичний елемент) узагальнює зворот паралельних акордів. Після стрімкого злету фортепіанного пасажу, разом з акордом-ударом, вступає хор; спочатку без басів, які долучаються в другому елементі теми, супроводом якого є складні поліметричні фігурації. Другу строфу куплетно-варіаційної форми викладено за принципом поліфонії пластів: сопрано й тенори в гомофонно-гармонічній фактурі виконують пунктирну тему, а альти з басами ведуть іншу – малорухливу. Від другого тематичного елемента передано неспокій, наростання тривоги. Хоча й панує приглушена звучність, проте гармонічна мова стає дуже мінливою, наповненою альтераціями. У власне хоровому викладі також з'являються зміни: звичний пунктирний ритм набуває іншого спрямування – висхідного, у партії сопрано введена нова поспівка від четвертого підвищеного щабля («не бийтеся») – пряма мова героїні, що звучить на тлі теми середніх голосів. У партії басів відлунюють інтонації основної теми. Закінчення другого, більш статичного тематичного елемента в цьому куплеті – кульмінаційний момент. Розпачливе «Я вас обох люблю!» лунає у виконанні хору на fortissimo. Розв'язання драми – рішення дівчини: «за Степана хустку даю, за Григора піду» – підкреслене притишенням динаміки. Лише останнє «Гей!» в унісоні голосів звучить на *f* і підсилене фортепіанною партією *ff*. Наскрізна структура цієї веснянки нагадує будову театральної сцени.

Цикл «Три веснянки» Л. Ревуцького прикметний переосмисленням народнопісенних зразків у неофольклористично-

http://www.etnolog.org.ua

му дусі із застосуванням полістилістики. Якщо К. Стеценко ставив завдання відтворити «обрядовий архетип» у його первинній красі, лише подекуди посиленій помірковано новаторськими засобами техніки постромантичного ареалу, то Л. Ревуцький подав власні парафрази на теми веснянок, створивши на їхній основі оригінальні жанрові моделі розвинених форм концертного плану (веснянка-замальовка або ескіз, веснянка-міні-поема, веснянка-сценка). При цьому автор зберіг такі ознаки веснянок, як повторення мотивів (хоча й варійовані), антифонна звучність, метрична перемінність, риси так званого стрічкового багатоголосся, характерного для архаїчних зразків обрядового фольклору тощо. Він ще й оновив ці давні фольклорні зразки, увівши ознаки імпресіоністичного й необарокового письма, а також деякі елементи фовізму в хорову й інструментальну (третя «Веснянка») тканину, новаторські гармонічні прийоми (аж до джазового колориту акордових послідовностей у фортепіанних постлюдіях та деяких інтерлюдіях) і розширене трактування тональності. Фортепіанній партії, що поглиблює семантику вербального хорового ряду, композитор відвів надзвичайно суттєву роль.

«Гімн пантеїстичному світовідчуттю наших далеких предків... не тільки суголосний ідеям Стравінського у "Весні священній"... він відтворює сутнісну в українській культурі тематичну лінію... Звернення українських композиторів в описуваний період до "музичних примітивів", окрім своєрідного очищення музичного мислення, мало і глибокий філософський сенс, бо знаменувало розширення історичної свідомости національного мистецтва» [5, с. 143, 144]. Отже, це була своєрідна апеляція до генетичної пам'яті народу за допомогою реінкарнації проявів його глибинних духовних витоків. Творці національної хорової музики, починаючи від М. Лисенка, виводили «обрядові архетипи» на новий онтологічно-культурологічний рівень – до концертного побутування.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бенч-Шокало О.* Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. / *О. Бенч-Шокало.* – К. : Ред. журналу «Український світ», 2002. – 440 с.

2. *Барвінський В.* Музика // історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича / *В. Барвінський.* – К. : Либідь, 2000. – С. 621–648.

3. *Витвицький В.* Українська хорова культура // Музикознавчі праці. Публіцистика / *В. Витвицький.* – Л., 2003. – С. 120–130.

4. *Квітка К.* Фольклористична спадщина Миколи Лисенка // Вибрані статті : у 2 т. / *К. Квітка.* – К. : Музична Україна. – 1986. – Т. II. – С. 3–67.

5. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови / *О. Козаренко.* – Л., 2000. – 286 с.

6. *Кошиць О.* Про українську пісню й музику / *О. Кошиць.* – К. : Музична Україна, 1993. – 48 с.

7. *Лисенко М.* Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. – К. : Музична Україна, 2004. – 680 с.

8. *Людкевич С.* Кирило Стеценко // Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер / *С. Людкевич.* – Л. : Вид-во М. Коця, 1999. – Т. І. – С. 341–344.

9. *Нечуй-Левицький І.* Світогляд українського народу: ескіз української міфології / *І. Нечуй-Левицький.* – К. : Обереги, 2003. – 144 с.

10. *Пархоменко Л.* Передмова до нотного видання : Стеценко К. Кантати і хори / *Л. Пархоменко.* – К. : Музична Україна, 2006. – С. 7–10.

11. *Семчишин М.* Тисяча років української культури / *М. Семчишин.* – К. : АТ Друга ріка МП Фенікс, 1993. – 550 с.

12. *Стеценко К.* Українська музика. «Барвінки» Я. Степового // Спогади. Листи. Матеріали / упоряд., вступ. ст. та прим. Є. Федотова / *К. Стеценко.* – К. : Музична Україна, 1981. – С. 264–268.

13. *Фільц Б.* Музична культура східних слов'ян // Історія української музики / *Б. Фільц.* – К. : Наукова думка, 1989. – Т. І. – С. 147, 148.

14. Цит. за: *Янів В.* Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів. – К. : Знання, 2006. – 341 с.

В статье рассмотрена динамика воплощения «обрядных архетипов» в хоровом творчестве украинских композиторов. На примерах циклов К. Стеценко и Л. Ревуцкого выделены особенности подхода к фольклорным первоисточникам в контексте модерных стилевых направлений первой трети XX ст.

Ключевые слова: *обрядно-календарные песни, хоровое творчество, функции хора, новаторство.*

http://www.etnolog.org.ua

УДК 792.82:7.071.1(477-25)"1915/1921"Ніжинська

ПРО КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ БРОНІСЛАВИ НІЖИНСЬКОЇ

Марина Курінна

Статтю присвячено київському періоду творчості (1915–1921) видатної танцівниці, хореографа й педагога – Броніслави Ніжинської. Особливу увагу приділено її артистичній діяльності на сцені Київської опери та педагогічній роботі в експериментальній балетній студії «Школа руху». Реконструйовано дружні зв'язки артистки з київською театральною інтелігенцією (О. Екстер, В. Меллер, Н. Шифрін, М. Терещенко), розглянуто її ставлення до радянської пролетарської культури.

Ключові слова: *Броніслава Ніжинська, Київська опера, балетна студія «Школа руху», експериментальна хореографія.*

The article is devoted to the Kyiv Period of creative work (1915–1921) of the prominent dancer, choreographer and teacher – Bronislava Nizhynska. The author pays heed to her artistic activity on the stage of Kyiv Opera and pedagogical work in the experimental ballet studio «School of motion». Friendly connections of the artist with Kyiv theatrical intelligentsia (O. Ekster, V. Meller, N. Shyfrin, M. Tereshchenko), her position is considered in regard to a Soviet proletarian culture, are reconstructed.

Keywords: *Nizhynska, Kyiv Opera, ballet studio «School of motion», experimental choreography.*

В історії української хореографії не так багато родинних балетних династій, творча спадщина яких особливим чином вплинула на формування та розвиток вітчизняного танцювального мистецтва. Мабуть, найяскравішою серед них є династія танцівників Ніжинських.

Родоначальник цієї династії – Хома Ніжинський (1862–1912) – працював наприкінці XIX ст. на театральних сценах Києва як постановник спектаклів-пантомім і дивертисментів. У 1889 році тут народився його син – видатний артист першої чверті XX ст. – Вацлав Ніжинський (1889–1950). На сцені Харківського театру музичної комедії працювала молодша донька – танцівниця Марина Ніжинська (1901–?). Найвагоміший внесок у розвиток української хореографічної культури зробила старша донька – випускниця Санкт-Петербурзького театрального училища, артистка імператорських театрів – Броніслава Ніжинська (1891–1972), яка мешкала в Києві впродовж 1915–1921 років (з перервами). Саме про неї та її артистичну, педагогічну й балетмейстерську діяльність київського періоду йтиметься у цій статті.

Незважаючи на те що ім'я Б. Ніжинської добре відоме в українському мистецтвознавстві, детальної інформації про її роботу в Києві зібрано зовсім небагато. Окремі відомості містяться у статтях та монографіях вітчизняних дослідників Ю. Станішевського, Ю. Волхнович, спогадах М. Терещенка та О. Смирнової-Іскандер[1]. Нещодавно знайдені нові документальні свідчення про балетну практику Б. Ніжинської в Києві дозволили розширити інформацію, відому з раніше опублікованих матеріалів.

Б. Ніжинська оселилася в Києві в 1915 році. Дирекція Київської опери запропонувала їй постійне місце роботи на сцені головного міського театру. Танцівниця приїхала разом зі своїм чоловіком О. Кочетовським. Адміністрація театру запропонувала йому місце балетмейстера, їй – прими-балерини (поряд з місцевою примою – пані Оссовською). На той час в обох за плечима був багатий професійний досвід роботи в «Російських сезонах» у Парижі (1909–1910) та «Російському балеті» С. Дягилева (1911–1913).

Київський глядач, який уже мав можливість бачити на сцені майстрів російської балетної сцени (М. Кшесинська, К. Гельцер, Т. Карсавіна, М. Обухов, С. Андреянов та ін.), зміг повною мірою оцінити блискучу технічну й артистичну манеру виконання нової солістки театру. До сезону 1915/1916 років О. Кочетовський підготував для Б. Ніжинської танцювальні дивертисменти «Vais

http://www.etnolog.org.ua

Badinage» О. Лядова, «Половецькі танці» О. Бородіна, «Вакханалію» О. Глазунова, «Марення» Г. Берліоза, хореографічні картини «В Арапа» І. Стравінського (з балету М. Фокіна «Петрушка»), «Сніжинки» (з балету «Лускунчик») та «Осіння пісня» П. Чайковського. Одна з центральних київських газет («Останні новини») писала: «У поточному сезоні балетні дивертисменти мають невимірно великий інтерес і це, головним чином, слід приписати участі в них нової прими-балерини пані Ніжинської. У звітному спектаклі вона виконала вальс Лядова, де дотримуючись суворої відточеності та витонченості хореографічних форм, зуміла виявити неабиякий хореографічний гумор, що сильно заряджав аудиторію» [2].

Б. Ніжинська не лише танцювала, але й асистувала О. Кочетовському у створенні цілісних хореографічних полотен. Подружжя здійснило постановку спектаклів: «Клеопатра» А. Аренського, «Бал у кринолінах» Р. Шумана, «Горбоконик» Ц. Пуні. Перші два балети було розроблено на основі інтерпретації постановок, здійснених раніше балетмейстером М. Фокіним. «Горбоконик» був близький до оригінальної хореографічної версії О. Горського, який уперше показав цей балет у 1901 році в Москві, а в 1914 році – у Петербурзі. «О. Кочетовський і Б. Ніжинська спиралися на останній петербурзький варіант, у якому головна жіноча партія Цар-дівиці дбайливо зберігалася в хореографічній редакції М. Петіпа, – писав український мистецтвознавець Ю. Станішевський. – Слідом за О. Горським київський балетмейстер намагався підкреслити російський національно-характерний колорит вистави, в якій особливе місце посідали віртуозна варіація Цар-дівиці на музику славнозвісного "Солов'я" О. Аляб'єва, російський танок П. Чайковського та слов'янський танець А. Дворжака» [3].

Броніслава Ніжинська в ролі Петрушки з однойменного балету Ігоря Стравинського. 1911 р.

Починаючи з 1916 року, Б. Ніжинська поєднувала артистичну діяльність з педагогічною практикою: її запросили на Київські музично-драматичні та оперні курси (вул. Хрещатик, 5) [4] для викладання сценічної пластики й танців. У тому самому році в подружжя виникла ідея відкрити в Києві власну балетну студію, про що вперше було заявлено на сторінках березневого номера часопису «Київський театральний кур'єр» [5].

Наприкінці січня 1917 року відбувся бенефіс Б. Ніжинської: на сцені міської опери вкотре пройшов балет «Горбоконик». Про успіх заходу свідчила місцева преса, у якій публікували захоплені відгуки. «Бенефіс пані Ніжинської відбувся в украй урочистій обстановці, – писали "Останні новини". – Публіка приймала бенефіціантку украй гаряче, оваціям не було кінця, так само здавалося, не буде кінця підношенням. Після третього акту сцену було завалено квітами. Артистка також була нагороджена оваціями з боку її товаришів, які доклали, як і вона протягом двох сезонів чимало старань та праці для зростання балетного мистецтва в нашому театрі» [6].

У 1917 році Б. Ніжинська багато виступала окрім сцени міської опери. 6 січня вона взяла участь у вечорі, влаштованому Дамським комітетом округу шляхів сполучення для придбання подарунків воїнам [7]. 6 лютого у виставі «Gala» з нагоди приїзду до Києва італійської делегації у її виконанні було показано 3-й та 5-й акти з балету «Горбоконик» [8]. 25 квітня балетна трупа міського театру за участю Б. Ніжинської організувала хореографічний вечір, а зібрані на ньому кошти надійшли до фонду Київської каси звільнення політичних в'язнів [9]. 11 червня в Пущі-Водиці під Києвом за ініціативою артиста Київської опери І. Летичевського відбувся концерт, в якому Б. Ніжинська разом з О. Кочетовським

http://www.etnolog.org.ua

виконали постановку «Звільнені від рабства», а також «Вакханалію» і танці з «Вальпургієвої ночі»[10].

Після жовтневого перевороту 1917 року Б. Ніжинська повернулася до Москви та спробувала влаштуватися педагогом у школу Великого театру. Незважаючи на протекцію комісара московських театрів О. Малиновської, працювати вона там не змогла.

Артистка повернулася до Києва в жовтні 1918 року, а в лютому 1919 року відкрила власну балетну студію, яка отримала назву «Школа руху». «У цей час ми жили в Києві під владою козачого гетьмана Скоропадського, якого підтримували німці, – згадувала вона. – Емілія Маркуш[11] писала, що Ромола, Вацлав та їх донька Кіра у Швейцарії, і ми могли б жити в них на віллі в Сент-Моріці. Але ми не мали можливості у цей час рушити в дорогу: я була на сьомому місяці вагітності; уряд гетьмана та німецькі війська залишали Київ; Петлюра та сили повстанців уже займали передмістя. Скоро місто повинно було опинитися у силі їх влади, і було ясно, що пройде чимало часу, перш ніж нам вдасться виїхати. Проте я не переставала мріяти про ті часи, коли знову зможу танцювати та працювати з Вацлавом. Я почала розробляти власну теорію танцю й у лютому 1919 року, за три тижні до народження сина Льва, відкрила Школу руху, щоб готувати танцівників, здатних виконувати хореографію Ніжинського»[12].

Відкриття школи Б. Ніжинської збіглося з черговою зміною політичних сил у Києві: до столиці України увійшли більшовики. Відносини з ними в артистки складалися непросто. З одного боку, вона йшла на зближення з радянською владою й досить активно підтримувала її реформи у сфері театру (можливо, з метою збереження власної балетної студії): у лютому 1919 року балетмейстер увійшла до складу центрального комітету з підготовки націоналізації Київської опери[13], була членом міської художньої ради, брала участь у концертах, влаштованих підвідділом мистецтв для командного складу та червоноармійців (з метою залучення червоноармійців до мистецтва в Києві було сформовано Першу пересувну концертну трупу). З другого боку, Б. Ніжинська шукала шляхів вирішення власних творчих завдань, намагаючись віднайти рівновагу між власним світоглядом і панівною ідеологією.

Її студія розміщувалася неподалік від Оперного театру – на перехресті вул. Хрещатик і вул. Лютеранська. Набір учнів почався з 10 лютого за адресою: вул. Фундуклеївська, 21, кв. 1[14]. Навчальна програма мала два теоретично-практичні курси: для початківців і професіоналів оперної та драматичної сцени.

Курс для новачків (учні з яскраво вираженими хореографічними здібностями потрапляли у школу шляхом відбору) складався з таких предметів: школа руху за системою Б. Ніжинської; класичний і характерний танець; виразність руху («міміка тіла»); стиль руху; теорія музики; теорія танцю та запис рухів за нотною системою; лекції про мистецтво та творчість. Артисти театру вивчали танцювальний рух за системою Б. Ніжинської, міміку, пластику та характерний танець. Постановкою окремих номерів займався О. Кочетовський.

«Школа руху» формально називалася балетною, але пластика, яку в ній вивчали, була невластивою академічному танцю. За спогадами актриси О. Смирнової-Іскандер, яка навчалася в Б. Ніжинської, балетмейстер протиставляла танцювальну техніку своєї школи чистому класичному танцю. У роботу вона вводила різноманітні етюди за участю двох-чотирьох виконавців або сольні композиції, що нагадували вправи у греко-римському стилі, інколи створювала щось подібне на барельєфи. Учні мали відвідувати заняття у фізкультурному одязі (майка, труси, сандалії)[15].

За свідченням сучасників, студія Б. Ніжинської мала найбільшу в Києві популярність та найзначніший авторитет. Двічі-тричі на місяць учні влаштовували звітні покази на сцені головного міського театру, які завжди мали незмінний успіх. Глядачеві подобалися неординарні композиційні рішення, виняткова технічна майстерність та оригінальність нових танцювальних форм («Етюди», «Мефісто», «Дванадцята рапсо-

http://www.etnolog.org.ua

дія» Ф. Ліста, «Ноктюрн», «Прелюдія» Ф. Шопена, «Демони» М. Черепніна тощо). Проте у професійному середовищі творчі пошуки Б. Ніжинської неодноразово ставали предметом суперечок. «Я завжди був на спектаклях Ніжинської, – згадував український режисер, керівник київського пролетарського театру-студії ім. Г. Михайличенка, Марк Терещенко, – і, як і інші творці, не міг не захоплюватися їхньою формою. У вічі впадала чіткість ліній зовнішнього малюнка вистав, організованість і злагодженість ансамблю, технічна акторська вправність тіла, рухів. Але... у злагодженості малюнка я не бачив живої людської індивідуальності. Виконавці ансамблю знеособлювались. Складалося враження, що мистецтво актора ніби ізолювалося від життя. Особливо вражала у Ніжинської символічна постановка композиції "Демонів". При всій витонченості форми, зовнішньому блиску малюнка, натренованості акторських тіл, які рухалися в точному ритмі, в ній було щось нежиттєве» [16].

Слід зауважити, що київська театральна інтелігенція першої половини 20-х років XX ст. була пов'язана тісним творчим спілкуванням. Улюбленим місцем зустрічей для обговорення спірних питань у мистецтві була кав'ярня «Копернаум» на Софійській вулиці, неподалік від Думської площі [17]. Згадки про неї збереглися в мемуарах багатьох відомих діячів київської театральної сцени того часу. М. Терещенко згадував, що тут «високий підстаркуватий грек готував смачну каву, на запах якої збиралися представники мистецтва й літератури. Усіх своїх клієнтів він знав на ім'я. Причому, якщо хто разів два побував, грек ніколи не відмовляв дати каву у борг і завжди запрошував приходити, а про борг ніколи не згадував» [18] І. Еренбург писав, що «тримав її худий грек з довгим та пристрасним обличчям моделей Ель Греко. У вікні була вивіска: "Справжній свіжий простокваш". Грек готував запашну турецьку каву і ми до нього часто заходили – поети, художники, актори» [19]. Художник О. Тишлер доповнював: «У цьому кафе художники, письменники та люди мистецтва й літератури, які примикали до них, знайшли місце для зустрічей. Суперечки на політичні та художні теми приводили нас в особливий екстаз» [20].

Теми для обговорень мали найширший спектр питань. Найгостріше диспутували щодо пролеткультівської системи П. Керженцева. Згідно з його теорією, магістральною метою радянського театру була втрата кордонів між професійним актором та глядачем. Він стверджував, що театральну виставу треба створювати колективно, і спеціальне навчання у сфері сценічного мистецтва для актора не є обов'язковим, а тому йому не потрібно вивчати професійну техніку, а варто лише виявляти творчу ініціативу.

За словами М. Терещенка, Б. Ніжинська категорично заперечувала цю концепцію. Вона не лише вважала школу основою будь-якої творчості, але й стверджувала, що революційні зміни в мистецтві не мають нічого спільного з пропагандою революційних ідей або відображенням нової дійсності. Основою мистецтва балетмейстер вважала високе ремесло. На її думку, відпрацьована танцювальна механіка вже сама по собі була витвором мистецтва, а новим у театрі Б. Ніжинська вважала зміну його форми. Щоб довести це на практиці, вона залучила до роботи над власними постановками київських художників-авангардистів.

Ще в 1914 році в Києві виникло художнє об'єднання «Кільце» на чолі зі сценографом, графіком, дизайнером, засновником стилю «арт-деко» – Олександрою Екстер [21]. Навколо цієї видатної особи групувалася значна кількість молодих творчих сил міста. Саме в оточенні О. Екстер, а, можливо, і за її безпосередньої участі, Б. Ніжинська познайомилася з талановитими художниками Вадимом Меллером [22] та Нісоном Шифріним [23].

В. Меллер оформив для артистів «Школи руху» одноактні балети («Мефісто-вальс» та «Рапсодія» Ф. Ліста, «Маски» Ф. Шопена, «Страх», «Вогонь», «Блакитна танцівниця», «Асирійські танці», «Єгипет», «Етюд» С. Прокоф'єва), створив ескіз студійного костюма. Останньою постановкою, над якою працювали В. Меллер та Б. Ніжинська, став балет «Місто» на музику С. Прокоф'єва [24]. Про високий художній рівень розроблених В. Меллером ескізів свідчить той факт, що в 1927 році їх було представлено на Першій

http://www.etnolog.org.ua

Всеукраїнській виставці Асоціації революційного мистецтва України (Харків–Київ–Берлін), а також на Виставці мистецтв народів СРСР (Москва). Цікаво й те, що спостереження за новаторським підходом Б. Ніжинської до розробки хореографічних вистав дозволило згодом сценографу випробувати власні сили у створенні пластичного руху на сцені пролетарського драматичного театру-студії ім. Г. Михайличенка в постановці «Небо горить»[25].

В. Мелер. Маска. Ескіз костюма для балетної студії Б. Ніжинської. 1919. Гуаш на картоні

Разом з Н. Шифріним Б. Ніжинська здійснила постановку балету «Петрушка» І. Стравінського, підготовленого для виступу на дитячих новорічних святах 1920 року. У звітах організаторів про нього зазначено: «Найзначнішим номером на ялинкових концертах була постановка балету В. Ніжинського "Петрушка". З успіхом завжди відбувається балет, навіть у поганому виконанні»[26]. Після «Петрушки» Б. Ніжинська та Н. Шифрін почали роботу над виставою «Єгипетські ночі» на музику А. Аренського, проте цей творчий проект не було доведено до кінця[27].

У 1920 році «Школа руху» продовжувала працювати. 4 травня в театрі ім. Шевченка[28] відбувся її звітний вечір. У часописі «Київський день» так прокоментовано цю подію: «У програмі знайомі номери: "Демони", "Половецькі танці", "Ноктюрн" Ф. Шопена, "Петрушка" й ін. Можна сказати, що пані Ніжинська, як і раніше, чудова: винятково у її виконанні "Лялька" та "Петрушка". Значні успіхи зробила студія з часу її виступу в Купецькому зібранні. Чисельна публіка (велика рідкість у цей час) гучно вітала артистку. Серед глядачів були представники Американського Червоного Хреста»[29].

Цінний практичний досвід, накопичений Б. Ніжинською з часу її роботи у дягилевській антрепризі, вона виклала в методичній розробці «Школа руху: теорія хореографії», надрукованій у Києві в 1920 році. Тут висловлено думки про необхідність реформи в галузі балетного мистецтва та освіти. У центрі уваги теоретичної праці – танцювальний рух, який виявляється в танці не як механічно вивчений елемент, а як творчий акт, що несе в собі певний сенс та художнє забарвлення.

У жовтні 1920 року за ініціативою Губнаросвіти в Києві відкрився новий навчальний заклад театральної спрямованості – Центростудія. Для роботи в її музичному, драматичному та хореографічному відділах було запрошено найкращих представників артистичних і педагогічних сил міста (В. Сладкопєвцев, Л. Лунд, М. Вериківський, Г. Гаєвський, О. Смирнов, П. Кузьмин, А. Петрицький), у тому числі й Б. Ніжинську. Хореографічну секцію Центростудії очолив А. Буцькой.

Саме в київській Центростудії танцювальний клас Б. Ніжинської відвідував Сергій Лифар – майбутній етуаль та головний балетмейстер Паризької опери 30–60-х років XX ст. До того він уже здійснював декілька невдалих спроб потрапити до її «Школи руху»: Б. Ніжинська, помітивши в ньому зайву сутулість, залишала кандидатуру С. Лифаря поза увагою, пояснюючи відмову його професійною непри-

http://www.etnolog.org.ua

датністю. Про склад учнів хореографічної секції Центростудії читаємо у спогадах С. Лифаря: «Хто тільки не штовхався у цих "секціях"! Молоді робітниці з заводів, які невідомо навіщо зайшли сюди [...] й дівиці з Хрещатика, які вирішили, що "задирати догори ноги" зовсім вже не така премудрість, а може й згодитися. Потягнулася на цей примарний болотяний вогник і голодна інтелігенція різних віків» [30].

В. Мелер. Ассирійка. Ескіз костюма для балетної студії Б. Ніжинської. 1919. Гуаш на картоні

Посилаючись на спогади М. Терещенка, який керував при Центростудії театральною практикою, можемо припустити, що до звітних виступів Б. Ніжинська замість студійців залучала учнів власної школи. «В Києві відбулася нарада працівників Губнаросвіти у приміщенні по бульвару Шевченка, 14. На цю нараду з Харкова прибув і нарком освіти Г. Ф. Гринько. Вона продовжувалася три дні, а по закінченні учасники наради зажадали познайомитися з роботами Центростудії. [...] Почали з читання віршів, а потім виступила студія Б. Ніжинської. Вона показала свій знаменитий балет "Демони" за участю самої Ніжинської. Після балету виступили співаки, і під кінець були показані фрагменти нашої роботи. Центральним місцем концерту стали два розділи: студія Б. Ніжинської і фрагменти нашої роботи. Після того, як нарком освіти УСРР Г. Ф. Гринько відвідав Київ і побачив виступ акторів Центростудії, вона була прирівняна до вищого навчального закладу» [31].

Так і не сприйнявши нову ідеологію, Б. Ніжинська на початку 1921 року намагалася отримати офіційний дозвіл на виїзд з країни під приводом відвідин хворого брата. Після декількох відмов з боку радянської влади, вона навесні того самого року таємно залишила Київ. Після від'їзду артистки за кордон частина учнів «Школи руху» втратила інтерес до навчання, решта об'єдналася навколо її найкращої вихованки й асистентки – Ганни Воробйової. Відомо, що школа функціонувала до січня 1923 року.

Перебуваючи в еміграції, Б. Ніжинська в 1924 році оформила розлучення з О. Кочетовським та вийшла заміж за колишнього учня «Школи руху» – Миколу Сингаєвського. Останній брав участь у денікінському русі, у 1920 році виїхав до Польщі, пізніше з'явився у Франції. Там працював спочатку в «Російському балеті» С. Дягилева, пізніше став режисером трупи І. Рубінштейн. Цікавим є той факт, що М. Сингаєвський був одним із близьких друзів видатного письменника XX ст. М. Булгакова. Перша дружина М. Булгакова Тетяна Лаппа згадувала, що М. Сингаєвський мав гарну фігуру, пропорційне тіло та довгі ноги. Вона писала: «Він був дуже красивий [...] Високий, худий [...] голова у нього була невелика [...] замала для його фігури. Все мріяв про балет» [32]. Ім'я М. Сингаєвського трапляється на старих київських театральних афішах 1919 року поміж прізвищ танцівників, задіяних М. Мордкіним у балеті «Жізель» як антураж. Відомо, що М. Мордкін часто за-

http://www.etnolog.org.ua

лучав до своїх київських постановок учнів власної хореографічній студії, і, можливо, перші кроки на балетній сцені М. Сингаєвський здійснив саме за його підтримки.

Перехід артистки Імператорських театрів Б. Ніжинської на сцену Київської опери став знаковою подією не лише для місцевого балету, а й для хореографічної культури міста в цілому. Окрім чудових професійних здібностей, які демонструвала танцівниця, її авторитет вплинув на технічний рівень балетної трупи театру. У відкритому в лютому 1918 року власному експериментальному навчальному центрі артистка впровадила інноваційну методику викладання. Танцювальні постановки, створені нею, вирізнялися неординарністю композиційної побудови, оригінальністю хореографічної лексики, яка часто суперечила канонам академічної школи. На жаль, накопичений експериментальний досвід не отримав подальшого розвитку: у 1921 році Б. Ніжинська була вимушена залишити радянську Україну та виїхати за кордон. Проте її новаторську роботу було продовжено учнями й однодумцями.

[1] *Станішевський Ю. О.* Український радянський балет. – К., 1963. – 176 с.; *Волхнович Ю.* «...Прийшов новий глядач...» // Український театр. – 1996. – № 3. – С. 23–25; *Терещенко М. С.* Крізь лет часу. – К., 1974. – 166 с.

[2] Городской театр // Последние новости. – 1915. – 28 сентября. – С. 4.

[3] *Станішевський Ю.* Балетний театр радянської України. – К., 1967. – С. 16.

[4] Киевская мысль. – 1916. – 29 августа. – С. 1.

[5] Балетная студия // Киевский театральный курьер. – 1916. – 23 марта. – С. 8.

[6] Бенефис Брониславы Нижинской // Последние новости. – 1917. – 31 января. – С. 4.

[7] Концерт-кабаре // Последние новости. – 1917. – 4 января. – С. 3.

[8] Последние новости. – 1917. – 6 февраля. – С. 4.

[9] Балет борцам за свободу // Последние новости. – 1917. – 20 апреля. – С. 3.

[10] Театр в Пуще-Водице // Последние новости. – 1917. – 9 июня. – С. 3.

[11] Мати Ромоли Ніжинської.

[12] *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания : в 2 ч. – М., 1999. – Ч. 1. – С. 307.

[13] Офіційно театр було націоналізовано 15 березня 1919 року й перейменовано в Державний оперний театр УРСР ім. К. Лібкнехта.

[14] Утреннее киевское слово. – 1919. – № 1. – С. 1.

[15] *Ротанова М. Ю.* Бронислава Нижинская: в тени легенды о брате // *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания. – С. 12.

[16] *Терещенко М. С.* Крізь лет часу. – С. 12, 13.

[17] Нині Майдан Незалежності – центральна площа української столиці.

[18] *Терещенко М. С.* Крізь лет часу. – С. 12, 13.

[19] Илья Эренбург: Хроника жизни и творчества. – С.Пб., 1993. – Т. 1. – С. 164.

[20] Там само.

[21] Екстер Олександра Олександрівна (1882–1949) – російсько-французький живописець, художник-авангардист (кубофутурист, супрематист), графік, художник театру та кіно, дизайнер.

[22] Меллер Вадим Георгієвич (1884–1962) – радянський художник-авангардист (кубофутурист, конструктивіст), театральний художник, ілюстратор і архітектор.

[23] Шифрін Нісон Абрамович (1892–1961) – радянський театральний художник.

[24] *Красильникова О.* Початок сценічної діяльності В. Меллера // Театральна культура. – К., 1981. – Вип. 7. – С. 66, 67.

[25] Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України. – Од. зб. 8471 н/д., арк. 12.

[26] Державний архів Київської області. – Ф. 142, оп. 1, од. зб. 41, арк. 11.

[27] *Пожарская М.* Ниссон Шифрин. – М., 1971. – С. 20, 21.

[28] Ідеться про Перший державний драматичний театр УРСР ім. Т. Шевченка (створений у 1919 р.).

[29] Вечер Брониславы Нижинской // Киевский день. – 1920. – 8 июня. – С. 2.

[30] *Лифарь С.* Страдные годы. – К., 1994. – С. 105.

[31] *Терещенко М. С.* Крізь лет часу. – С. 19.

[32] Булгаківська енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: // http://bulgakov.ru/b_belgvard.html.

Статья посвящена киевскому периоду творчества (1915–1921) выдающейся танцовщицы, хореографа и педагога – Брониславы Нежинской. Особенное внимание уделено ее артистической деятельности на сцене Киевской оперы и педагогической работы в экспериментальной балетной студии «Школа движения». Реконструировано дружественные связи артистки с киевской театральной интеллигенцией (О. Экстер, В. Меллер, Н. Шифрин, М. Терещенко), рассмотрено ее отношение к советсой пролетарской культуре.

***Ключевые слова:** Бронислава Нежинская, Киевска опера, балетная студия «Школа движения», экспериментальная хореография.*

http://www.etnolog.org.ua

УДК 378.09+791.44.071 Левчук

ПЕРША МАЙСТЕРНЯ КІНОРЕЖИСЕРІВ ТИМОФІЯ ЛЕВЧУКА

Олександр Безручко

У статті досліджується педагогічна діяльність відомого українського кінорежисера та громадського діяча Тимофія Васильовича Левчука (1912–1998) у його першій майстерні режисерів художнього фільму кінофакультету Київського державного інституту театрального мистецтва. Наведено список його учнів, розглянуто характерні особливості педагогічного методу майстра.

***Ключові слова:** Тимофій Левчук, кінорежисерська майстерня, Роман Балаян, Павло Тичина, кінофакультет Київського державного інституту театрального мистецтва.*

Pedagogical activity of the well-known Ukrainian film director and publicman Tymofii Levchuk (1912–1998) in his first workshop at the cinema faculty of the Kyiv State Institute of Theatrical Arts is considered in the article. The list of his students is given, the characteristic features of pedagogical method of the master are examined.

***Keywords:** Tymofii Levchuk, film director's workshop, Roman Balayan, Pavlo Tychyna, cinema faculty of the Kyiv State Institute of Theatrical Arts.*

Одними з пріоритетних завдань національного кінознавства завжди були й будуть вивчення, аналіз і адаптація до сучасних реалій мистецького та педагогічного спадку видатних майстрів минулого. Напередодні сторічного ювілею від дня народження Тимофія Васильовича Левчука (19 січня 1912 р. с. Бистрівка, Житомирської обл. – 14 грудня 1998 р. Київ) слід пригадати його викладацький і творчий шлях. Т. Левчук – народний артист СРСР (1972), лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1971), лауреат премії Спілки кінематографістів України (1982), нагороджений Золотою медаллю ім. О. П. Довженка (1982), перший секретар Спілки кінематографістів України (1963–1986), талановитий кінорежисер і кінопедагог. У 1934 році він закінчив Київський державний інститут кінематографії, упродовж 1935–1941 років працював асистентом режисера Київської кінофабрики, після Великої Вітчизняної війни – режисером дубляжу на українську мову, другим режисером, режисером-постановником Київської кіностудії художніх фільмів.

Тимофій Левчук

Т. Левчук поєднував творчу та громадську роботу з викладацькою: як професор Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (далі – КДІТМ) він виховав плеяду українських кіномитців. На відміну від деяких уславлених українських кінорежисерів, які не встигли викласти свої педагогічні напрацювання в підручниках і навчальних посібниках, Тимофій Васильович Левчук у співавторстві з Василем Васильовичем Ілляшенком написав у 1981 році підручник «Кинорежиссура». Крім того, Левчук – автор книг про кіно, численних статей у фахових виданнях.

Як режисер-постановник Т. В. Левчук зняв понад двадцять фільмів, поміж яких – «В степах України» (1952), «Іван Франко» (1956), «Киянка» (1958), «Закон Антарктиди» (1962), «Помилка Оноре де Бальзака» (1968), «Родина Коцюбинських» (1970), «Дума про Ковпака» (1973–1976), «І в звуках пам'ять відгукнеться» (1986) та ін.

Протягом багатьох років майже всі аспекти діяльності Тимофія Васильовича

http://www.etnolog.org.ua

Левчука розглядалися в наукових і фахових виданнях, однак найменш вивченою залишається його педагогічна спадщина. Саме тому завданням цієї статті є висвітлення викладацької діяльності Т. В. Левчука в його першій майстерні режисерів художнього фільму на кінофакультеті КДІТМ. Під час роботи опрацьовано фонди музею-архіву Національної кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка, архіву Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (далі – КНУТКТ), Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв (далі – ЦДАМЛМ) України; використано спогади учнів митця, українських кінематографістів про Т. В. Левчука, а також власні надруковані й архівні спогади; досліджено тогочасну фахову пресу тощо.

У перші дні війни Тимофій Левчук добровільно пішов на фронт, звідки повернувся з бажанням знімати кіно. Однак на той час панівною була концепція, згідно з якою знімали хай незначну кількість фільмів, але всі вони мали бути шедеврами. Через це багато молодих і талановитих кінематографістів не мали змоги створювати власні фільми та були вимушені працювати асистентами, другими режисерами або й узагалі залишати кінематограф. Так, у 1947 році Тимофій Левчук працював як другий режисер на картині українського режисера та сценариста Володимира Олександровича Брауна «Блакитні дороги».

Більшість дослідників пов'язує початок кінопедагогічної практики Т. В. Левчука з 1962 роком, коли він набрав студентів на перший курс кінофакультету КДІТМ. Проте в результаті архівного пошуку з'ясовано, що насправді вона розпочалась у 1947 році в Школі кіноакторів на Київській кіностудії. Ця школа була заснована на Київській кінофабриці у 1934–1935 роках Г. Авенаріусом та В. Юнаківським. Протягом 1935–1937 років її очолював О. Панкришев, 1939–1941 років – О. Довженко та Г. Ігнатович. Т. Левчук знав про специфіку роботи Школи кіноакторів у довоєнний період, оскільки працював тоді на кіностудії, хоч і не брав участі у вихованні майбутніх митців.

Після війни відновлену кіношколу очолював актор і режисер, заслужений діяч мистецтв РСФСР Борис Михайлович Дмоховський, який від 1924 року, паралельно з творчою діяльністю, проводив і викладацьку. Тож по війні режисер Б. Дмоховський, оператор М. Чорний, художник О. Бобровников і другий режисер С. Цибульник розпочали знімати фільм за твором П. П. Вершигори «Люди з чистою совістю». Головні ролі грали провідні українські актори: А. Бучма (роль Коваля – прототип Ковпака), Д. Мілютенко (роль Корнієнка), П. Березов (роль Рудова – прототип Руднєва). Усі студенти Школи кіноакторів при Київській кіностудії (В. Дольська, В. Левченко, Г. Надточій, М. Вахницький, І. Ветров, Г. Гусаков, І. Іванченко та ін.) отримали ролі бійців партизанського загону.

Доля школи кіноакторів досі не вивчена, зокрема не досліджено і той факт, що в ній розпочалася педагогічна діяльність Т. В. Левчука. В архіві КНУТКТ зберігається документ, у якому 10 січня 1968 року завідувач кафедри історії і теорії кіно, доктор мистецтвознавства Іван Сергійович Корнієнко зазначав, що Т. Левчук «виховував молоде покоління режисерів, читав історію і теорію кіно в школі кіноакторів при Київській кіностудії» [1].

І. Корнієнко після демобілізації з Червоної армії протягом 1946–1949 років працював начальником сценарного відділу, заступником головного редактора Київської кіностудії художніх фільмів, редактором-консультантом з художніх фільмів Управління кінематографії Міністерства кінематографії УРСР [2]. Тому, безперечно, він був чудово обізнаний у всьому, що на той час відбувалося на Київській кіностудії.

Тимофій Левчук 8 лютого 1948 року на партійно-творчій конференції Київської кіностудії зазначав: «У нас організована ціла система шкіл для якого завгодно діапазону ваших знань. Читають лекції різні лектори. Є ціла система навчання по лінії творчої секції, по лінії спеціальних наук. Яку завгодно галузь, яку завгодно ділянку ми можемо задовольнити нашим навчанням» [3].

Задум Вершигори через двадцять п'ять років, уже після смерті автора, реалізував саме Левчук. Він зняв фільм-трилогію «Дума

http://www.etnolog.org.ua

про Ковпака» про партизанське з'єднання Ковпака (фільм перший «Набат», 1973 р.; фільм другий «Буран», 1975 р.; фільм третій «Карпати, Карпати...», 1976 р.) за сценаріями Ігоря Яковича Болгаріна та Віктора Васильовича Смірнова. У 1980 році Левчук за сценарієм цих самих драматургів зняв завершальну дилогію «Від Бугу до Вісли», що складалася з двох частин: «Діяти самостійно» та «Смерті наперекір». У картинах ішлося про останній рейд української партизанської дивізії ім. С.А.Ковпака під керівництвом П.П.Вершигори у тил ворога в 1943–1944 роках.

Паралельно з викладанням Т.В.Левчук навчався й сам: з 1 вересня 1947 року по 1 червня 1949 року він був слухачем філософського факультету дворічного вечірнього Університету марксизму-ленінізму при Київському міському комітеті КП(б)У, який закінчив з відзнакою.

Виховуючи та навчаючись, Левчук не забував про творчу діяльність: у 1949 році він дебютував як режисер-постановник науково-популярного фільму «Зоря над Карпатами». На той час у всьому Радянському Союзі різко скоротилися обсяги виробництва художніх фільмів – згодом цей період назвуть Сталінським «малокартинням». Саме тому перші фільми режисера-постановника Т. В. Левчука були або документальними, або фільмами-виставами [документальні: «Київ» (1951), «М. В. Гоголь» (1951), «Співає Україна» (1954); фільми-вистави: «В степах України» (1952), «Калиновий гай» (1953)].

Після смерті Сталіна обсяги виробництва художніх фільмів зросли, про що, зокрема, писав Т. Левчук у журналі «Мистецтво»: «Після історичного XX з'їзду забуяло справді творче життя і на українських кіностудіях, зокрема на відроджених знову Одеській і Ялтинській, які за періоду культу особи існували під зневажливою назвою – виробничі бази. Завдяки допомозі кіностудій Москви та Ленінграда вони швидко оснащувалися новою кінотехнікою; молоді творчі колективи поступово формувалися і міцніли. А невдовзі в Одесі були поставлені картини "Весна на Зарічній вулиці", "Повість про перше кохання", "Сторінки минулого", "Спрага", по-справжньому хороші. Порадувала нас і Ялтинська кіностудія поетичним фільмом "Прощавайте, голуби", створеним спільно з кіностудією імені М.Горького. Нарощуючи темпи, Київська студія імені О.Довженка випустила значні за своїм ідейним спрямуванням і художнім рівнем картини "Мати", "Доля Марини", "Тривожна молодість", "Павло Корчагін", "Максимка", "Надзвичайна подія", "Іванна", "Гроза над полями", "Кров людська – не водиця", "Роман і Франческа", "Літак відлітає о 9-й" та інші»[4].

У той час Тимофій Левчук знімав художні фільми «Полум'я гніву» (1955), «Іван Франко» (1956), «Киянка» (1-ша серія – 1958 р., 2-га серія – 1959 р., 3-тя серія – 1960 р.), перший український широкоформатний фільм «Закон Антарктиди» (1963). Високо оцінюючи творчу діяльність Т.В.Левчука, Президія Верховної Ради УРСР Указом від 26 лютого 1960 року присвоїла йому звання заслуженого діяча мистецтв УРСР

Активно знімаючи, Левчук не забував про важливість передачі власного досвіду молодому поколінню режисерів. Він разом з В. І. Івченком, В. Т. Денисенком та І. С. Корнієнком брав участь у заснуванні кінофакультету КДІТМ. У 1962 році Тимофій Левчук набрав свій перший курс кінорежисерів, який складався з дванадцяти студентів (Богдан Віталій Олексійович, Кирик Анатолій Пилипович, Міхєєв Олег Георгійович, Перегуда Віктор Олександрович, Парсегов Валерій Володимирович, Придатко Микола Петрович, Слупський Юлій В'ячеславович, Тупицький Юрій Петрович, Ульшин Євгеній Іванович, Чорний Юрій Пилипович, Фещенко Валентин Андрійович, Хоменко Юрій Петрович).

Трохи згодом із цього курсу був переведений на третій кінознавчий курс Віктор Олександрович Перегуда, а до майстерні Т.Левчука долучився Роман Гургенович Балаян і перевівся з курсу В. Івченка Володимир Іванович Андрощук.

Протягом певного часу, як згадував Є.Ульшин, курс Левчука відвідувала майбутня заслужена артистка УРСР, яка після закінчення акторського факультету Всесоюзного державного інституту кінемато-

http://www.etnolog.org.ua

графії (1960 р., майстерня Б. Бібікова) працювала в Київському драматичному театрі ім. Лесі Українки та знімалася на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка в трьох фільмах Т. Левчука «Два роки над прірвою» (1966), «Родина Коцюбинських» (1970), «Дума про Ковпака» (1973), у фільмі учня першої майстерні Р Балаяна «Бірюк» (1977) тощо.

Другим педагогом був режисер і сценарист Абрам (Аркадій) Аронович Народницький, який від 1925 року працював у майстерні Г. Козницева та Л. Трауберга. Після закінчення в 1930 році кіновідділу Ленінградського інституту історії мистецтв Народницький поставив фільми «Юність поета» (1936 р., кіностудія «Ленфільм»), «Вогнище безсмертя» (1955 р., Київська кіностудія), «Прапори на баштах» (1958 р., Київська кіностудія), «Бумбараш» (1971 р., Київська кіностудія, спільно з М. Рашеєвим).

Т. Левчук на знімальному майданчику

На жаль, не збереглися записи лекцій Левчука, але, спираючись на виступи та публікації митця, можна визначити, що його хвилювало в той час і про що він розповідав своїм учням: «Причинами невдач і зривів у виробництві фільмів є не лише те, що за створення кінокартин бралися необдаровані або недосвідчені люди, але й ряд організаційних неподобств. Хіба ж можна вважати нормальним таке становище, коли на кіностудії імені О. Довженка за післявоєнні роки змінилось понад десять директорів та головних редакторів? Ще гірше стояла тут справа з керівництвом сценарним відділом і комплектуванням його режисерського штату. За ті самі післявоєнні роки у сценарному відділі студії змінилось шістнадцять начальників. Були випадки, що деякі директори цієї кіностудії і начальники сценарного відділу перебували на своїх посадах лише один рік. Чи ж не зрозуміло після цього, що така плинність кадрів на вирішальних ділянках творчого життя кіностудії негативно позначалась насамперед на ритмічності роботи. Зрозуміло й те, що кожний з таких керівників не встигав навіть докладно ознайомитись зі становищем на студії чи у відділі. І де вже там говорити про продумане тематичне планування, про рішуче поліпшення ідейно-художнього рівня нових фільмів! І як результат – у виробництво запускаються сирі, недовершені сценарії. Причиною цього було також послаблення вимогливості до постановників фільмів, операторів, послаблення контролю за всією організацією виробництва і станом трудової дисципліни на кіностудіях і у знімальних групах»[5].

Т. Левчук знав, наскільки важливою є для молодого митця підтримка, і тому відзначав здобутки кінорежисера-, учня В. та О. Довбищенків, Володимира Терентійовича Денисенка: «З хорошим творчим подарунком – фільмом 'Мовчать тільки статуї" прийшли до з'їзду режисер В. Денисенко і кінодраматург Є. Онопрієнко. Картина присвячена важливій темі нашого сучасного життя, темі дружби і співробітництва простих людей світу.

Молодий режисер Денисенко після своїх перших фільмів "Солдатка" та "Роман і Франческа" показав себе у новій картині безперечно змужнілим митцем, який міцно опанував "секрети" кіномистецтва на

http://www.etnolog.org.ua

його сучасному етапі розвитку. По-новому, в кінематографічному плані вирішено тему. Цьому сприяла робота оператора В. Ільєнка.

Не вдаючись зараз у детальний аналіз нової картини, хочеться все ж сказати, що вона є творчою перемогою не тільки її авторів, а й усього колективу кіностудії імені О. Довженка. Коли писались ці рядки, закінчувалось створення фільмів "Здраствуй, Гнате!", "Закон Антарктиди", "У мертвій петлі", кінокомедії "Королева бензоколонки".

Що особливо відчувається при перегляді нових картин українських студій? Насамперед зросла режисерська майстерність її постановників. Кінематографічна молодь заговорила яскравою мовою кіно. Автори фільмів на ділі доводять, що вони завзяті противники штампу, не хочуть іти утореваними стежками»[6].

Водночас Тимофій Левчук ніколи не боявся вказувати на помилки та невдачі: «З приємністю розповідаючи про хороші українські фільми, не можемо не згадати, що і цього року кіностудії республіки випустили кілька досить слабких картин. Хоча, правда, їх, на радість нам і глядачам, небагато: "Чудна людина", "З днем народження", "Сейм виходить з берегів", "Квітка на камені"»[7].

Ще на початку своєї педагогічної роботи, взимку 1963 року, Т. В. Левчук дав учням надзвичайно цікаве творче завдання – написати та розкадрувати режисерський сценарій на вірш П. Тичини «На майдані».

Учні старалися, адже рецензувати сценарії мав сам Павло Григорович Тичина – український поет-класик, перекладач, публіцист, громадський діяч, директор Інституту літератури АН УРСР (1936–1939, 1941–1943), Голова Верховної Ради УРСР двох скликань (1953–1959), міністр освіти УРСР (1943–1948), академік АН УРСР (1929), член-кореспондент Болгарської академії наук (1947), лауреат Державної (Сталінської) премії (1941), лауреат Шевченківської премії (1962), кавалер п'яти орденів Леніна. Усі ці регалії наведено для того, аби показати різницю між студентами-першокурсниками і живим класиком української літератури.

Переглянувши студентські розробки, Тимофій Левчук обрав одну найкращу – Є. Ульшина – і відніс її Павлові Тичині.

Через декілька днів Левчук повернув студентську роботу разом з відгуком і зауваженнями поета, записаними чорним, червоним і синім олівцями на звороті машинопису (до речі, це були чернетки словника першого видання Української Радянської Енциклопедії). Усі сім сторінок поет акуратно пронумерував, кожну розкреслив на п'ять колонок: «Зміст кадру», «Мої зауваження», «Малюнок», «Примітки режисера», «Мої зауваження». Студент-режисер розклав поезію «На майдані» на двадцять один кадр і П. Тичина докладно їх прокоментував.

Завдяки спогадам Є. Ульшина, записаних Л. Череватенком, можемо навести цей студентський сценарій.

КАДР І. «Багато людей, – пише Ульшин. – Чоловіки, жінки, діти. Чоловіки озброєні гвинтівками, рушницями, косами. Палить сонце. Коні іржуть. На майдані – гамір. Громада щось вирішує. Чути окремі вигуки і серед них: "Давай чабана!"».

Павло тичина коментує: «Розпливчасто. А треба ясніше сказати».

«Чути дзвін сильний» – планує режисер.

І Павло Тичина реагує: «В жодному разі не треба припускати дзвону церковного».

КАДР ІІ. «Група людей. Вони збуджені. Щось доказують одне одному. В центрі кадру – парубок з батогом. Чути його голос: "Моє слово – чабана отаманом!"»

З боку Павла Тичини – жодного зауваження.

КАДР ІІІ. «У вікні церкви стурбоване обличчя сільського священика. Його дивує те, що відбувається коло церкви».

Ця ремарка викликала бурхливу реакцію поета: «Це все зайве. Воно тільки віддалятиме нас від теми. Обличчя попа у вікні церкви. Оцього вже ніяк не можна. Досить самої згадки про церкву. У вірші церква згадується всього лише двічі, і то зовсім без дзвону. Тобто: вірш витримано в гамі діатонічна».

(Пояснимо: діатоніка – поступовий перехід від тону до тону в музиці. Діатоніка – це, з погляду наукового, основа ладової побу-

http://www.etnolog.org.ua

дови. А от як сам Павло Тичина унаочнює це поняття, бачимо з його слів, записаних дружиною Лідією Петрівною: «Діатоніка – "Ясне сонце в небі сяє"»).

КАДР IV. «Коло церкви. "Хай чабан! – усі гукнули, – за отамана буде!"». Зауважень немає.

КАДР V. «Священик вперше бачить коло церкви таку кількість озброєних збуджених людей. Навіть старенькі бабусі, і ті розмахують руками і щось кричать. Забули люди про Христа і Бога! Забули про заповідь: "Не убий!". Богохульство!»

Павло Тичина не згодився з таким трактуванням: «Це вже водичка, а не героїка. Це "розбавляння водою". Це нас одтягує від головної теми. Повторюю: тут потрібно дотримуватися діатоніки і не давати волі півтонам, жалісливим хроматизмам».

КАДР VI. «Чабан знімає шапку і тричі вклоняється людям: "Спасибі, громада, за честь і довіру"».

Жодного закиду.

КАДР VII. «Іде стара жінка з вузликом, держачи його на простягнутих вперед руках: "Їдьте, дітки, та не повертайтесь каліками. Хай Бог змилується!"».

Павло Тичина просто вибухає: «Не потрібно тут таке жалісливе шамкання. Повторюю: у вірші саме лише героїчне піднесення. Усі ми знаємо, що жінка Тараса Бульби цілу ніч просиділа в журбі і горі над головами своїх синів поснулих. Бо їм же треба їхати в Січ.

Але ж у творі, який передає піднесення всенародне після В. Ж. Революції, не потрібні зламані в характерах матерів риси. Бо це будуть якісь розведи, а не жінки. Ніхто не забороняє суму, але ж схлипування і голосіння – до чого це?»

КАДР VIII. «Дівчина стоїть осторонь. Вона не голосить, не благає. Ще не настав час. Але знає дівчина, що не вдержить вже ніяка сила її коханого. Вірним другом в цьому часу йому буде бойовий кінь».

Поет схвально: «Чудово звучатиме й дивитиметься це місце!»

КАДР IX. «Чабан: "Прощавайте! Ждіть волі! Гей, на коні – всі у путь!"» «Цей кадр передано добре» – зауважив поет.

КАДР X. «Закипіло, зашуміло...»

КАДР XI. «Тільки прапори цвітуть». Цей і попередні кадри не викликали жодних заперечень.

КАДР XII. «Біжить поруч вершника хлопчик» – домислює режисер. «А що ж! – погоджується Павло Тичина. – Хай біжить. Чудесно буде!»

КАДР XIII. «Тупіт коней. Засмутились матері» – розписує вірш Євген Ульшин. Поет виправляє і продовжує: «Але цей смуток матерів не понижений в серці, а навпаки – піднесений».

Т. Левчук на знімальному майданчику

КАДР XIV. «Стоїть. Обернувшись на ґирлигу. Старий чабан. Поруч голосить жінка. Вершники махають руками, прощаючись. Чабан мовчки хитає головою». Поет на це відповідає довжелезною тирадою: «Хай не гнівається на мене автор кадрів, але ж тут цілковите нерозуміння того, що таке діатоніка. "Голосить жінка" Хорошеньке дело! Так це ж вона весь фільм зіпсує. Не гнівайтесь, товариші молоді режисери, на мене! Але я б від душі порадив вам перечитати "Смерть матері Юговичів" (із сербського епосу). Там же мати, що сиділа у великому горі своєму "навіть і сльози не уронила" в той час, коли ворон, пролітаючи над нею, упустив із дзьоба одрубану в бою руку її сина».

http://www.etnolog.org.ua

А в нотатках Павло Тичина конкретизує свою пораду: «"Исторические песни сербського народа". Дореволюційне»

КАДР XV. «Посмутились матері... Заридала дівчина».

Поет: «Ну що з того, що матері посмутились? Але ж вони з надією кричать: "Та світи ж ти їм дорогу..." і т.д. А те, щоб отут дівчина заридала, – та зовсім воно ні до чого!»

КАДР XVI. «Вийшов і зупинився на східцях священик. В його постаті – гідність і величчя». Павло Тичина протестує: «Повторюю ще раз: у вірші всього тільки двічі згадується церква, а тут, бач, і пішло, і пішло. Навіщо воно й до чого?»

Режисерською ремаркою «В його постаті – гідність і величчя» Павло Тичина був дуже незадоволений: «Ого! Чого б ще він захотів! Це зайве, зайве, зайве. Піп тільки заважає нам. Та й справді: що він може тут відтіняти нам – революційне піднесення народу?»

КАДР XVII. «Мати: "Та світи ж ти їм в дорогу, ясен місяць угорі!"» Жодного зауваження.

КАДР XVIII. «Музика закінчується. Вершники віддаляються».

«Музика закінчується? – перепитує поет і ставить аж шість знаків запитання. – Е, ні! Це зовсім, зовсім невірно! Режисер молодий випустив із своєї уваги той факт, що у приспіві матерів ("Та світи ж ти їм у дорогу") звучать такі три слова як: "ясен місяць угорі". Отже, музика не повинна закінчуватися, а тільки переміститися у верхній регістр. Угорі, десь аж коло місяця звучати».

КАДР XIX. «На майдані пил спадає, замовкає річ...» – чесно переказує режисер, і поет підхоплює, розвиває: «А музика pianissimo нехай весь час ще втримається вгорі...»

КАДР XX. «Вечір...»

Павло Тичина: «Можна музиці на хвилину замовкнути».

КАДР XXI. «Ніч...» Павло Тичина: «А отут існову – не зоровою картиною, а саме картиною слуховою. Потрібно дати тихе, але ж високе звучання місяця вгорі».

А в нотатках читаємо ще:

«Вірш "На майдані" – це фактично уривок із епічної поеми.

До неї входили такі поезії:

а) "Зараз ж за селом всіх їх розстріляли";

б) "На майдані коло церкви";

в) "Як упав же він з коня" та інші.

Усі ці вірші є у VI-томнику» [8].

Описаний педагогічний експеримент Т. Левчук здійснив відповідно до принципу, задекларованого ним на установчому з'їзді працівників кінематографії України в 1962 році: «Наші кіномитці повинні ставити фільми високохудожні, різноманітні за тематикою, жанрами і стилем. Кінокартини мають правдиво відтворювати історичні завоювання народу, здобуті під керівництвом партії в боротьбі за перемогу Великої Жовтневої революції, побудову соціалізму в нашій країні, вони мають відображати – і це є священним завданням кіномитців – героїчні подвиги радянських людей у будівництві комунізму, боротьбу партії і народу з усім тим, що заважає нашому рухові вперед» [9].

Зазначимо також, що учні майстерні Левчука плідно працювали в галузі українського кінематографу та кіноосвіти.

Валентин Андрійович Фещенко створив документальні фільми «Вища освіта в СРСР», «Ми до ваших послуг», «На сторожі чистої води» (1969) та ін. Від 1970 року працював на Київській кіностудії ім. О.П. Довженка. Поставив кінокартини «Таємниця партизанської землянки» (1974 р., у співавторстві), «Київські зустрічі» (1979).

Євген Іванович Ульшин закінчив Полтавську театральну студію (1960) і режисерський факультет КДІТМ (1968). Протягом 1969–1982 років був режисером на студії «Укртелефільм», зняв як режисер такі фільми: «Одеський трамвай» (1968), «Левко Ревуцький» (1969), «Мелодії та ритми» (1969), «Під одним дахом» (1970), «Мої друзі» (1970), «Танцює Калиновська» (1971), «А у нас у дворі» (1972), «Вогнище на снігу» (1973 р., у співавторстві), «Сторінки щоденника» (1974 р., у співавторстві), «І земля стрибала мені назустріч» (1975), «Лавровий вінок» (1975), «Люди на землі» (1977), «Дніпропетровськ» (1977), «Право

http://www.etnolog.org.ua

на мрію» (1978), «Визнання Батьківщини» (1979), «Хто у теремі живе» (1979), «Масляна у Голосієві» (1980), «Товариш Дем'ян» (1980), «Сорочинський ярмарок» (1980), «Кольори часу» (1981), «А льон цвіте» (1981), «Один день і все життя» (1982), «Цех здоров'я» (1983) та ін.

Юрій В'ячеславович Слупський був другим режисером кінокартин «На Київському напрямку» (1967), «Р.В.Р.» (1977). Як режисер-постановник зняв фільми «Нічний мотоцикліст» (1972), «Острів юності» (1976, у співавторстві), «Останній гейм» (1981, співавтор сценарію). Ю.Слупський пішов шляхом свого вчителя Т. Левчука і вже багато років викладає в КНУТКТ.

Заслужений діяч мистецтв України (2002) Юрій Петрович Тупицький закінчив Черкаський педагогічний інститут (1958) та КДІТМ (1967). На Київській національний кіностудії художніх фільмів ім. О.П.Довженка зняв як режисер-постановник такі фільми: «Таємниця партизанської землянки» (1975), «Завтра вистава» (1977 р., співавтор сценарію), «Знайди свій дім» (1982), «В лісах під Ковелем» (1984 р., трисерійний телефільм), «Крижані квіти» (1986), «Два кроки до тиші» (1991).

Лауреат Державної премії СРСР, народний артист України, дійсний член Академії мистецтв України, член Спілки кінематографістів України, кавалер ордена «За заслуги» III ступеня, лауреат Всеукраїнської програми «Лідери регіонів» (2002), президент Спілки вірмен України, кінорежисер і продюсер Роман Гургенович Балаян зняв 11 фільмів: «Каштанка» (1975), «Бірюк» (1977), «Польоти уві сні та наяву» (1982 р., Державна премія СРСР у 1987 р.), «Бережи мене, мій талісмане» [1986 р., приз «Золоте плато», кінофестиваль у м.Авеліно (Італія), головний приз «Золотий тюльпан» у м.Стамбулі (Туреччина)], «Леді Макбет Мценського повіту» (1989), «Райські птахи» (2008 р., у 2009 р. – премія «Ніка» в категорії «Найкращий фільм країн СНД та Балтії») та ін. Знімав телевізійні версії вистав Московського театру «Сучасник» («Анфіса», 1993 р.; «Хто боїться Вірджинії Вульф?»).

Тож бачимо, що для всіх студентів КДІТМ навчання на знімальному майданчику Т.Левчука стало чудовою школою кінематографічної майстерності та що не менш важливо, людяності й доброзичливості.

Завдання цієї статті виконано: ретельно досліджено педагогічну діяльність Т. Левчука на кінофакультеті КДІТМ, названо учнів майстра, простежено їхні подальші творчі долі. Однак наукове дослідження розглянутої теми залишається перспективним, оскільки недостатньо вивчено творчі шляхи студентів-іноземців, які навчалися в майстерні Тимофія Левчука.

[1] *Корнієнко І.* Рекомендація на здобуття звання доцента Т.В.Левчука, 10 січня 1968 // Архів КНУТКТ ім. І.К.Карпенка-Карого, спр. Левчука Т.В.

[2] ЦДАМЛМ України. – Ф. 655, оп. 1, спр. 777, арк. 1.

[3] *Левчук Т.* Виступ на партійно-творчій конференції кіностудії 18 лютого 1948 р. // ЦДАМАЛМ України. – Ф. 670, оп. 1, т. 1, спр. 252, арк. 18.

[4] *Левчук Т.* На нові рубежі // Мистецтво. – 1962. – № 6. – С. 5.

[5] Там само.

[6] Там само. – С. 7.

[7] Там само.

[8] *Черватенко Л.* Тичинине кіно // Новини кіноекрану. – 1991. – № 1. – С. 2, 3.

[9] *Левчук Т.* На нові рубежі. – С. 6.

В статье исследуется педагогическая деятельность известного украинского кинорежиссера и общественного деятеля Тимофея Васильевича Левчука (1912–1998) в его первой мастерской режиссеров художественного фильма кинофакультета Киевского государственного института театрального искусства. Опубликован список его учеников, рассмотрены характерные особенности педагогического метода мастера.

Ключевые слова: *Тимофей Левчук, кинорежиссёрская мастерская, Роман Балаян, Павел Тычина, кинофакультет Киевского государственного института театрального искусства.*

http://www.etnolog.org.ua

УДК 792.73:130.123.4"18"

ЕВОЛЮЦІЯ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ ЕСТРАДИ В КУЛЬТУРІ XIX СТОЛІТТЯ

Олена Гончарук

У статті висвітлено культурологічні аспекти еволюції форм синтезу мистецтв у XIX ст. Визначається естетична специфіка синтезу мистецтв в естраді XIX ст. на відміну від естради XX ст.
***Ключові слова:** естрада, синтез мистецтв, культура, образ.*

In the article the culturological aspects of evolution of the Arts synthesis' evolution in the XIXth century. The esthetical specific of synthesis of arts in the variety Art of the XIXth century unlike the one of the XX century is considered.
***Keywords:** variety Art, synthesis of arts, culture, image.*

Якщо порівняти становлення естрадного мистецтва в культурі XIX та XX століть, естрадний образ XIX ст. можна охарактеризувати як синкретичний, оскільки він ще не набув масштабу індустрії розваг та розгорнутої інфраструктури шоу-бізнесу, які розвинулися у XX ст. Метакультурний, метахудожній та метафольклорний синтез музичного мистецтва у XIX ст. не є таким видовищно-інтегративним, яким він стає пізніше. Порівняльному аналізу історико-культурних форм естради присвячені дослідження Ю. Айзеншпіса, С. Клітіна та ін., однак синтетичні інновації естради як виду мистецтва ще не дістали розгорнутого висвітлення[1].

Ми визначаємо три компоненти естрадного синтезу: вокальний, хореографічний і соціоморфний (тобто клубний або салонний) складники. Варто зазначити, що вони формуються як реалії естрадного мистецтва одночасно в культурі Франції, Англії, Німеччини, Російської імперії. Відзначимо, що первинною, більш глибинною фундацією естрадного мистецтва стає вокал, що було спричинене кількома обставинами. Зокрема, існувала заборона на здійснення театральних видовищ, інсценувань на підмостках меншого масштабу, ніж королівський театр, якої послідовно дотримувалися і у Франції, і в Англії.

Зрештою, у Російській імперії також існувала ця заборона, хоч оперета існувала тут поза заборонами і була дуже поширеною. Можна стверджувати, що кореляції вокального, хореографічного та клубного вимірів естради є визначальними для створення естрадного образу у XIX ст.

Що ж до того, клубний чи салонний тип домінував, то існує чітке розмежування. Салон не передбачав жодних фінансових розрахунків. Якщо це був, наприклад, салон княгині Волконської, то вона запрошувала на вечір без візитівок: прийти міг будь-хто – люди спілкувалися майже всю ніч (ніякого алкоголю, ніяких розваг, тільки інтелектуальні бесіди).

Клуб становив собою дещо інше. Найчастіше клуби виникали в культурі XIX ст. як заміщення салонного типу спілкування. Клуб – це вузьке коло людей, «герметично» замкнене суспільство. Так, наприклад, у Москві існував «аглицький» клуб, який дуже часто відвідував П. Чаадаєв. Він мав свій ранг, статут, розгорнуту фінансову конфігурацію, передбачав внески.

Однак головне – не почерговість виникнення, створення естрадних форм, а їх синкретизм, тобто синтез естрадних мистецтв у XIX ст. ще недостатньо розвинений і не індустріалізований, як це сталося в XX ст. Ще немає медіа-технологій, розгорнутого маркетингового бізнесу, шоу-програм і екранного відтворення естради, а є лише камерне видиво, яке відтворюється в межах «живої» естради. І тому для нас дуже важливо зрозуміти естраду в її архітектурному вимірі. Це – підмостки, певне піднесення, яке відбувається шляхом інверсії «низу», звернення до «низових» форм мистецтва, більше того, до їх перевтілення і переосмислення в рамках постіндустріального суспільства. Постіндустріального, бо вже в ті часи з'являлися

http://www.etnolog.org.ua

ознаки заперечення індустріалізацій. Не сприймався тотальна механізація; протест викликало спорудження Ейфелевої вежі. Зрештою, вона стала частиною простору Парижа, і сьогодні без неї вже не можна уявити Францію. Але в той час Ейфелева вежа виглядала брутальним негативним символом індустріалізації.

Сценічні форми театралізації, які з'явилися пізніше з вар'єте та кабаре, заперечувалися досить довго, до 70-х років XIX ст. Тому можемо стверджувати, що найпоширенішим жанром на естраді залишався вокальний персоніфікований спів. Головним було обличчя виконавця, яке могло й «подвоюватися» – так створювалися дуети, квартети. Але суть полягала в тому, що вокал та інструментальна музика були додатком до «гастрономічного» простору, до світу бажань та насолоди, який можна назвати тогочасним абсолютом вільного артистичного спілкування.

Однак цей ефект, або ефект прилучення до світу абсолютної свободи та насолоди мав естетичний характер і реалізувався як певна єдність у гурті по-різному: в гострих інверсіях, у кутових трансформаціях живопису Тулуз-Лотрека. Анрі Тулуз-Лотрек – це людина-примара, людина, яка «живе» в «Мулен Руж», буквально помирає на підмостках і залишає для цього історичного закладу низку начерків на серветках, пастелей і плакатів на теми побуту паризької богеми. Усі типи кафе – кафе-ревю, кафе-концерти, кафе-шантани – були чимось схожими один на одне.

Зокрема, паризьке кафе «Чорний кіт», яке було втіленням певної чистоти, елегантності чоловічої статі (чорні фраки, чорні циліндри, свічки) є свідченням того, що з'явилася культура нового типу, культура сценічних підмостків. Вони вже відірвалися від балагану, «низу» етнокультури і вже намагаються бути професіоналізованими, інституалізованими і, більше того, легітимними образами людини вулиці, людини з верхівки соціуму.

Зазначимо, що Париж XIX ст. репрезентував експресивне, декоративне, пересичене розкішшю середовище, саме в якому і міг виникнути синтез мистецтв. Поряд зі звичайним гастрономічним інтересом споживачів естрадного видива існували вокал, ексцентрика і малі жанри, хоча театральні підмостки були ще неприступними. Але головним було те, що тут починав народжуватися певний стиль. Так, М. Нащокіна зазначає: «У Парижі надзвичайною розкішшю і декоративною новизною відтінків відрізнявся інтер'єр дорогих ресторанів, кафе і пивних кінця XIX – початку XX ст., які демонстрували всі можливості нового типу декору і їх надзвичайні поєднання. В оформленні інтер'єру... пивної Моллара (архітектор Е. Ньєрман, вулиця Сен-Лазар) поєднувалися сюжетно-керамічні й орнаментальні мозаїчні панно, золоті мозаїчні фризи, полірване дерево і натуральний мармур різних відтінків, живопис на склі та світлових падугах, а також широкі загальні дзеркальні поверхні. Оформлення залів ресторанів "Руже" (бульвар Монпарнас) і "Вагенан" (бульвар Сен-Жермен), виконаних Був'є (1894), будувалося на контрасті стін, облицьованих керамікою або дзеркалами з примхливими орнаментальними дерев'яними рамами карнизів, низьких декоративних стін і суцільних орнаментальних вітражів на стелі»[2].

Цей професійний опис свідчить, наскільки пересиченим і надлишковим було середовище так званого видовищного типу. У Москві найефектніше образ паризького ресторану кінця XIX – початку XX ст. передавав торговий зал магазину Єлісєєвих: дерев'яна обробка стін нижнього ярусу, пластичні дерев'яні візерунки стін, кесонована стеля створюють враження надзвичайного «водограю» форм і декору.

Якщо від цитованої праці М. Нащокіної звернемося до більш раннього твору Є. Кириченка «Російська архітектура 1830–1910 років», то й тут побачимо єлісєєвські магазини, що вражають своєю помпезністю. У Росії такий стиль сприймався як протест проти класицизму. Є. Кириченко пише: «Як антитеза варварській, готичній, народжувалася ренесансна архітектура. Справді, вони – антиподи: перша – ілюзорно-тектонічна, друга – конструктивна; перша механістично поєднує "корисне" і "красиве", друга – цілісна; перша походить від певної

http://www.etnolog.org.ua

обов'язкової суми правил, що гармонізують твір, у другій ці правила визначаються структурою. Перша протиставляє себе навколишньому світу, друга – частина його; перша розрахована на сприйняття з кількох заданих точок, і ця заданість підкреслюється організацією просторового середовища, друга – розрахована на багатовимірність точок зору і передбачає середовище як щось єдине»[3].

Абстрагуючись від архітектури, розуміємо, що еклектика, яка виникає як розмаїття різних стилів (неоросійського, неовізантійського, неоготичного, неоренесансного, необароко) дає можливість, особливо у Франції, зробити надзвичайно видовищний простір. Ідеться про те, що естрада не існувала як окремий вид мистецтва, вона була частиною тієї "мегаломанії» видовища, яка асоціювалася зі стилем модерн, еклектикою та зі всією буфонадою, що ввійшла в архітектуру як вияв непередбачуваності.

Якщо ми говоримо про естраду як про мистецтво відкритих підмостків, то їх варто розуміти в суто архітектурному вияві. Ці відкриті підмостки не були просто майданчиком 6 м × 4 м чи 6 м × 12 м. Це був величезний кін культури, який формувався в дусі модерну, еклектичного симбіозу, що існував у трьох вимірах: вокальному, хореографічному та соціоморфно-клубному. Останній ми назвали б салонним, хоча він салонним не був з точки зору його функціонування.

У синтетичній архітектурі кафе-шантанів, кабаре, вар'єте (архітектурі забудов, архітектурі одягу, архітектурі танку) можна побачити модний симбіоз естрадного типу. Цей синтез мистецтв, що виник у XIX ст., не був вузько диференційованим. Отже, вокал, який був переважно первинним типом синтезу, та інструментальна музика, що існувала в усіх закладах гастрономічно-ресторанного типу, ставали засадами синкретичної естради (туди не допускалися високі види мистецтва: театр, декламація, навіть музична ексцентрика, оскільки було надто мало місця для здійснення екзерсисів акробатично-го типу).

Можна стверджувати, що гастрономія та розвиток «*литейной*» культури, готельно-ресторанного бізнесу, давали можливість залучення «легковажних муз» мистецтва. Кафе-шантани в первинному своєму вигляді були амбівалентним, протилежним королівському театральному симбіозу типом видива, і виникали на околицях Парижа, у пивних клубах Англії, у шинках та інших «*литейных*» закладах Росії, навіть Германії, створюючи певну антитезу офіційному мистецтву. Однак згодом ця грань між ними поступово стирається.

Цікаво, що такі напої, як коньяк, горілка тощо часто замінювалися пивом. Пиво стає найпоширенішим напоєм у всій Європі і, як не дивно, спричиняє виникнення тієї низової культури, де спів та інструментальний супровід давали можливість вільного і достатньо незалежного спілкування.

Важливо, що кафе, у яких виступали артисти-співаки, стали називати кафе-шантанами, тобто «кафе, де співають». У нас ця назва прижилася в негативному значенні, але ліричний репертуар, драматичні імпровізації – усе це якраз і було характерним для тих кафе-шантанів, що протиставлялися офіційному королівському театру і виникали на околицях Парижа та Києва.

Відвідувачі, які часто приходили в кафе-шантани, мали своєрідний зв'язок з артистами, у них були свої столики, і так виникала неформальна обстановка та єдність, що важко помітити в якомусь іншому просторі. Близькість між аудиторією та виконавцями ставала визначальною рисою в розвитку кафе-шантанів.

Французькі кафе-шантани першої генерації були суто розважальними закладами. Там не було достатньо широких сценічних можливостей для здійснення пантоміми, діалогу, інсценівок, жонглювання. Усе це переносилося в зал, навіть танок, пантоміма і акробатика не могли знайти свого втілення в просторі сцени – лише вокал і декламація.

Згодом настав період комерціалізації естрадного бізнесу. Приблизно від середини XIX ст. з'явилося багато охочих підняти індустрію видовища – готельно-ресторанний бізнес переходить від кафе-шантанів до кафе-показів, кафе-ревю, кафе-концертів, кафе – театральних екзерсисів. Так, директор великого кафе, яке було знищене

http://www.etnolog.org.ua

внаслідок сильної пожежі, побудував у 1903 році кафе-концерт у формі китайської пагоди. Кафе «Зимовий алькасар» на вулиці Пуасоньєр приваблювало мешканців міста мавританським декором. Між собою конкурували кафе різного типу, викликаючи інтерес у великої кількості туристів і гостей.

У 1867 році починається бурхливий розвиток кафе-шантанів. Так, 31 травня 1867 року Каміл Дусе, який керував театрами, надав змогу кафе-шантанам використовувати театральні костюми, грати п'єси, ставити танцювальні, акробатичні інтермедії, тобто з'являються можливості для розгалуженого синтезу мистецтв. Кафе-концерти певною мірою розширюють свій простір. Але спочатку все одно багато кафе-шантанів зосереджувалися на вокалі: невеликий подіум дозволяв швидко модифікувати простір естради, змінювати кількість глядацьких місць – так зберігалися традиційний лад, камерність спілкування.

До речі, гастрономічний складник давав змогу гарно поїсти, до певної міри збагачував можливості таких кафе, на відміну від суто театральних установ. Це були додаткові можливості для створення динамічних, синтетичних різновидів відпочинку. Кафе та ресторани поєднували дивертисменти і гастрономічні послуги.

Отже, спів набуває все більш видовищних ознак: виникають підняті підмостки, ширша сцена, зрештою, створюється те, що ми можемо назвати артистичною реальністю естрадного мистецтва. З'являються популярні імена. Французький письменник Луї Вейо так описує Терезу (Емму Валаден) – високу, ставну дівчину, яка не мала якихось інших принад, крім своєї слави. «У неї небагато волосся на голові, рот до вух, товсті губи, як у негритянки, і зуби акули. Співати вона вміє. Манери співу не можна описати, як і зміст цих пісень»[4]. Тобто неординарні особистості, які не завжди відповідали ідеалу краси, ставали улюбленими постатями кафе-шантанів.

У XIX ст. з'являються кілька осіб, які вже набули популярності та стали кумирами публіки. «Арман Дранем виступав з комічним репертуаром, виходив на сцену в маленькій шапочці, мав абсолютно безволосу голову, яка нагадувала яйце, у широкому тісному сюртуку, широких штанях у клітинку, величезних чоботах без шнурків з яскраво розмальованим обличчям – ставав образом комічно-драматичного актора»[5]. «П'єр-Поль Полен теж створював образ досить своєрідний – це був солдат, який вийшов у відставку, він співав тенором, відбивав ногою такт, виступав у червоних штанях, мав коротку непомітну куртку і надзвичайно маленьке кепі, у руках завжди тримав носову хусточку в клітинку і завжди крутив нею»[6].

Це персонажі народні, які приходять якщо не з фольклору, то, у всякому разі, із побутової культури. «"Принца співу" Фелікса Майоля характеризувала сама вишуканість, яку надала йому природа. Він був трохи товстуватим, носив високо підняте волосся. Бутоньєрку також завжди прикрашали конвалії»[7]. Франція до певної міри була символом або образом артистів кафе-концертів.

Бачимо, що цей етап культурного розвитку позбавлений достатньо розвинутого простору видовищної індустрії. Йому властивий критичний, балаганний характер, і тому типажі ще близькі до народних, фольклорних, які пов'язані з побутом і не виділяються з нього. Це ще не те яскраве сузір'я імен, яке виникає в XX ст., але найголовніше, що формується глибинне поєднання культури побуту, гастрономічного культу їжі, ресторанного бізнесу і вокалу, а також усього того, що приходить у музикування на підмостках кафе-шантанів.

В Англії виникає інша модифікація естрадного типу, яка, знову-таки, пов'язана зі світом ресторанного, або гастрономічного, бізнесу. Важливо, що кафе з музикою, співами, які народилися у Франції, а також ресторани-вар'єте відтворюються вже в Англії. За ними закріплюється назва «мюзик-хол». Мюзик-холи були суто видовищними розважальними закладами, у них певною мірою домінували вокал та інструментальна музика.

Згодом дедалі більше посилюється хореографічна домінанта, але суть синтетичних інтенцій розвитку естрадного мистецтва полягає в тому, що відбувається інтелек-

http://www.etnolog.org.ua

туалізація видовища, особливо в готелях, у вечірній час, коли театральне видовище поєднувалося зі споживанням їжі. Мюзик-холи при готелях почали запрошувати на роботу не лише співаків, а й акробатів, коміків, конферансьє, тобто це вже був новітній симбіоз вокального, розмовного та циркового жанрів. Основою його було якщо не клубне, то, у всякому разі, ярмаркове спілкування з неодмінною присутністю ярмаркових закликальників з імпровізацією, містерією «буффо», до яких так тяжіли всі художники і законодавці стилю модерн.

Важливо, що монополія королівських театрів у Англії зберігалася, але згодом і її було скасовано. Це сталося майже на чверть століття раніше, ніж у французів. Таким чином, театралізація мюзик-холу і введення в контекст вар'єте театрального складника розширили їхню видовищність.

Чарльз Мортон для Англії значить дуже багато. Він побудував перші мюзик-холи, вар'єте з великими програмами, по суті, він відродив атмосферу давнього ярмаркового свята. Мортон розповідає, що, як і інші діячі тієї доби, він був лише підприємцем, але Жак-Шарль у своїй відомій праці «Століття мюзик-холу» складає справдній панегірик діяльності Ч. Мортона: «15 серпня 1819 року в Англії народився Чарльз Мортон, котрому судилося здійснити революцію в світі театру. Ім'я його не згадується в жодній енциклопедії, що є дивною невдячністю, бо Мортону ми зобов'язані народженням мюзик-холу»[6]. Далі викладено прискіпливий аналіз того, як відбувалося відновлення жанру святкової, ярмаркової, сценічної події. Спочатку вхід був вільним, потім було введено оплату 50 центів. Але жінки, яких запрошували чоловіки, мало пили, мало їли. Зрештою, з них стали брати більшу платню – що створило досить курйозну ситуацію в естрадному бізнесі.

Можна стверджувати, що саме Ч. Мортон створив оперу-хауз та мюзик-хол. Фактично він дав поштовх створенню оперети. Але справа не так у цьому, як у виникненні того синтезу мистецтв, який дав потужний імпульс для появи величезних залів на 1 500 місць, зимових садів, чудових інтер'єрів. Еклектика, про яку вже йшлося, що домінувала у коштовно декорованому просторі інтер'єрів, де можна було отримувати будь-які послуги, зокрема пити, їсти і водночас слухати музику, сприяла неабиякому успіху.

[1] *Айзенштейн Ю. Ш.* Зажигающий звезды: записки и советы пионера шоу-бизнеса. – М.: Алгоритм, 2005. – 381 с.; *Клитин С. С.* История искусства эстрады / С. С. Клитин. – С.Пб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2008. – 448 с.

[2] *Нащокина М.* Московский модерн / М. Нащокина. – М.: Жираф, 2003. – С. 139.

[3] *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910 годов / Е. И. Кириченко. – М.: Искусство, 1982. – С. 94.

[4] Цит. за: *Клитин С. С.* История искусства эстрады. – С. 76.

[5] Там само. – С. 77.

[6] Там само.

[7] Там само.

[8] Там само. – С. 80.

В статье освещены культурные аспекты эволюции форм синтеза искусств в XIX веке. Определяется эстетическая специфика синтеза искусств в эстраде XIX века в отличие от эстрады XX века.

Ключевые слова: *эстрада, синтез искусств, культура, образ.*

http://www.etnolog.org.ua

УДК 793.31:792.82(477)"312"

ФОЛЬКЛОРНИЙ ТАНЕЦЬ В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Лілія Козинко

У статті розглядаються різні підходи до впровадження елементів фольклорного танцю на балетній сцені. На прикладі постановок балету «Ніч перед Різдвом» В. Литвинова у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка та О. Ніколаєва у Дніпропетровському академічному театру опери та балету здійснено порівняльний аналіз двох балетмейстерських підходів.
Ключові слова: *танець, фольклор, балет, хореографія.*

The present article concentrates on analyzing the folk dance elements being provided on the ballet stage. Aspects of the different approaches to the «Christmas Night» production are discussed. Special attention is given to the comparative analyze of the folk elements using in V. Litvinov's and O. Nikolayev's placing.
Keywords: *dance, folklore, ballet, choreography.*

Фольклорні мотиви на балетній сцені впродовж усього часу існування балетного театру займали значне місце. В. Красовська наголошує: «Численні пантомімно-танцювальні форми народних свят та обрядів лягли у основу балетного театру»[1]. Використання елементів фольклорного (характерного) танцю урізноманітнювало виразні засоби класичного танцю та надавало йому більшої національної вірогідності. Періодом найактивніших пошуків розширення лексичної та виразної палітри балетного театру став період романтизму: «Дуалістична концепція романтичного балету змушує балетмейстерів шукати нових хореографічних засобів для розширення двопланної дії. Національний танець, постаючи основним матеріалом для зображення реального світу, найдоречніше приходить на допомогу романтичному балету»[2]. Так, у тогочасних балетах починають з'являтись характерні танці, а згодом і цілі характерні балети, серед яких – «Сальтарелло», «Маркитанка» та «Коник-Горбоконик» А. Сен-Леона тощо.

На російській сцені характерний танець найяскравіше розкривається у творчості видатних балетмейстерів О. Горського, М. Фокіна та їхніх учнів і послідовників: Б. Романова, В. Вайнонена, К. Голейзовського, Ф. Лопухова, Р. Захарова та ін.

Фольклорний танець у балетному театрі України завжди займав значне місце. Першим героїчним українським балетом, поставленим В. Литвиненком за допомогою В. Верховинця, відомого хореографа, композитора та музичного діяча, який глибоко досліджував фольклорне хореографічне мистецтво України, став «Пан Каньовський» М. Вериківського. Надалі, за радянських часів, народну тематику на балетній сцені впроваджували такі хореографи, як Г. Березова, С. Сергєєв, В. Вронський, Н. Скорульська та ін. Серед найяскравіших балетів можемо назвати «Лілею», «Лісову пісню», «Марусю Богуславку», «Тіні забутих предків». У 1990-х роках в українському балетному театрі розпочалося активне звернення балетмейстерів до національної тематики та відтворення національних традицій.

Разом з тим більшість науковців приділяє дослідженню фольклорного танцю в сучасному балетному театрі недостатньо уваги. Зокрема, увага дослідників не була сфокусована на проблемі функціонування

http://www.etnolog.org.ua

та детального аналізу особливостей використання фольклору балетмейстерами при постановці балетів на національну тематику. Зважаючи на вищесказане, ми вирішили звернутися до розгляду цього питання. У цій статті на прикладі постановки балету «Ніч перед Різдвом» В. Литвиновим у Національному академічному театрі опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка та О. Ніколаєвим у Дніпропетровському академічному театрі опери та балету ми хочемо порівняти два шляхи фольклоризації балету.

В обох випадках перед глядачем постає глибоко національний загальний сценічний образ вистави, що підтримується різними засобами сценічного втілення: у першому випадку – із переважним використанням засобів класичного танцю, у другому – танцю модерн. Так, В. Литвинов, розкриваючи сюжет, обирає шлях чіткого слідування за повістю М. Гоголя. На відміну від цього О. Ніколаєв допускає значні відступи від тексту. Наприклад, балетмейстер уводить великий танцювальний епізод російських ярмаркових гулянь, вирішений за допомогою елементів російського та польського народно-сценічного танцю. Крім того, впродовж розгортання дії вистави балетмейстер створює глибоко ліричні образи Вакули та Оксани. Завдяки використанню широкої палітри національних танців балетмейстер досягає глибокої характерності образів дійових осіб вистави.

Формування загального образу вистави не в останню чергу зумовлює сценографічне вирішення, у якому художники також пішли різними шляхами. Так, у сценографії В. Литвинова художник-постановник М. Левитська використала багатолітній досвід оформлення балетних вистав та органічно поєднала образність із національним колоритом українського села, традиційне оздоблення українських хат і помпезність імператорського палацу. Крім монументальних декораційних фрагментів було використано і притаманні українському традиційному побуту дрібні елементи: скриня, ікони, рушники, полумиски тощо. На відміну від цього художник-постановник Дніпропетровського академічного театру опери та балету Д. Біла віддала перевагу сценічному мінімалізму та обмежилася зображенням українського села на мальованому заднику та невеликими декораційними елементами в глибині сцени. Слід підкреслити достатньо гармонійну стилізацію костюмів художника-постановника М. Левитської, що практично відтворюють стрій традиційного українського одягу.

Для створення національного образу постановники частково відмовились від притаманного балетові взуття та віддали перевагу жіночим чобіткам на невеликих підборах та чоловічим чоботам, що їх використовують у сучасній народно-сценічній хореографії. Щоправда, головна героїня залишилась у жорсткому балетному взутті – пуантах. На противагу цьому, Д. Біла віддала перевагу граничній стилізації костюма та не зберегла стрій традиційного українського одягу, що безперечно знизило загальне естетичне враження від спектаклю. Але на відміну від М. Левитської вона використала як чоловічі, так і жіночі чоботи для народно-сценічного танцю практично в усіх танцювальних сценах.

Додаткової виразності балету в постановці В. Литвинова додало світлове оформлення вистави з використанням складної освітлювальної техніки, тоді як О. Ніколаєв і в цьому питанні тяжів до сценічного мінімалізму та обмежився використанням спрямованих світлових променів, що дещо спростило виставу.

Прем'єра балету «Ніч перед Різдвом», за однойменним твором М. Гоголя у балетмейстерському вирішенні В. Литвинова на музику Є. Станковича, вперше відбулась 9 липня 1993 року, відновили балет в 2008 році. Характеризуючи роботу балетмейстера, Ю. Станішевський зазначав: «Його захопила іскриста атмосфера колоритної комедійної вистави, яку він вирішив дуже винахідливо, з почуттям м'якого гумору, окресливши свіжими хореографічними засобами гоголівських персонажів, уважно вслухаючись в музичні характеристики героїв і створивши виразні танцювальні образи кожного з них»[3].

Приступаючи до роботи, хореограф орієнтувався на яскраві зразки балетів на національну тематику попередників як в Україні, так і в колишніх радянських рес-

http://www.etnolog.org.ua

публіках. Що ж до лексичного матеріалу, то В. Литвинов використав переважно лексику класичного танцю, поєднуючи та перемежовуючи її з елементами народної хореографії. Автор поєднував у своїй роботі засоби виразності класичного танцю, фольклорного, точніше народно-сценічного, танцю та драматичного мистецтва.

Розпочинається балет з великої інтродукції. Перше, що бачить глядач, – сцена ворожіння та прихід ряджених, які є невід'ємною складовою різдвяних святкувань. При постановці цієї сцени балетмейстер, окрім лексики класичного танцю, використав і такі рухи народно-сценічного танцю, як бігунець, зальотний крок, «голубці», вихилясник (колупалочку) в оберті. Саме ці рухи найбільше використовують у фольклорних зразках української народної хореографії, вони мають давнє походження і глибокий семантичний зміст. Завдяки використанню зазначених рухів балетмейстер із перших же хвилин вистави формує узагальнений, глибоко національний образ. Поступово на сцені розгортається експозиція практично всіх дійових осіб – Дяка, Голови, Чуба, Оксани, Вакули. Як зазначає Е. Яворський: «Для кожного з них балетмейстер знаходить пластичний малюнок ролі і зберігає його протягом вистави»[4]. Образи головних героїв поступово вимальовуються в жанрових сценах, які за принципом контрасту перемежовуються з народними сценами.

Героїчну тему в постановці В. Литвинова відтворено через образи запорожців, які з'являються впродовж всієї вистави.

Сцена з балету «Ніч перед Різдвом». Постановник В. Литвинов. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка

Ґрунтуючись на знаннях особливостей чоловічої лексики та техніки українського народно-сценічного танцю, балетмейстер досягає створення виразного героїчного образу запорожців, передусім завдяки використанню асоціативного ряду, як-от: виконання імітативних рухів гарцювання на конях та використання кабріолей.

З часу становлення народно-сценічного українського танцю і до сьогодні найчастіше вживаними рухами чоловічого танцю для досягнення героїчного, мужнього та величного образу є кабріолі, великі «тинки», револьтати та різноманітні складні технічні рухи. Пояснення цьому криється в самій історії становлення чоловічих військових танців, таких як: «Козак», «Козачок», «Гайдук», «Гонта», «Гопак» тощо, що їх виконували запорожці. Серед основних завдань козацьких танців були: показ своєї сили, спритності, вправності та творчої фантазії; військова фізична підготовка (адже танець «Гопак» був цілим бойовим мистецтвом) тощо. Лише з часом відбулось переймання названих танців жителями сіл та поступова їхня зміна, що призвело до трансформації в парні танці.

Другу картину, що відбувається в Оксаниній хаті, балетмейстер повністю присвятив змалюванню образів головних героїв: Оксани та Вакули. Але і соло Оксани з люстерком, і ліричний дует з Вакулою вирішено переважно за допомогою композиції та лексики класичного танцю. У соло Вакули використано декілька рухів: подвійний тур-поворот у повітрі з підгинанням однієї та двох ніг, стрибок-жете тощо. Крім того використано характерні для українського танцю положення рук та корпусу і зупинки після виконання технічних елементів у коліно.

Третя картина має декілька епізодів. Перший з них змальовує витівки Чорта й Солохи на зоряному небі, його вирішено засобами класичного танцю. Другий – образи персонажів: «Для кожного з них балетмейстер знаходить індивідуальну пластичну характеристику: розважливий Чуб, бундючний Голова, меткий і богобоязливий Дяк»[5], – зазначає Е. Яворський. Національний характер у цій сцені підтримується переважно сценографічним ви-

http://www.etnolog.org.ua

рішенням та драматичною грою акторів і не підсилюється використанням відповідного лексичного матеріалу.

Надалі дія балету переміщається в хату Солохи, де в гостро сатиричному вирішенні постають образи Чорта, Голови, Дяка та Чуба. Образ Солохи постає у поступовому розвитку, залежно від партнера, оскільки з кожним з них вона спілкується відповідно до його характеру. Так, дует із зухвалим Чортом вирішено мовою класичного танцю. У дуеті з Головою в лексиці Солохи з'являється вихилясник (колупалочка) в оберті. Сам же Голова виконує стрибок-розніжку та кабріолі, що має підкреслити вагомість громадського становища персонажа. Дует із метушливим Дяком вирішено мовою класичного танцю, лише один раз Солоха виконує оберт із зібраними ногами, який є авторським рухом та використовувався при постановці танцю П. Вірського «Плескач». В останньому дуеті самозакоханий Чуб виконує «підсічку».

Остання сцена першої дії відбувається на вулиці та відображає різдвяні гуляння, а саме – колядування. На сцені з'являються дівчата, які виконують хоровод, при постановці якого балетмейстер використав найхарактерніші малюнки: коло та лінії, а згодом ряджені. Прихід ряджених та найпопулярніша зимова гра «Коза» завжди супроводжували різдвяні гуляння в Україні. На нашу думку, саме таке звернення до фольклору та традицій українського народу в сцені колядування підкреслило та надало балету глибокого національного характеру. Загалом, завдяки композиції танців та поєднанню української народно-сценічної та класичної лексики ця масова сцена образно передає народний характер та особливості національної обрядовості.

Друга дія розпочинається з польоту Вакули до Петербурга. Лунає тема пісні: «Добрий вечір тобі...», що підкреслює національну налаштованість балету та передає дух різдвяних гулянь. Цікавим з точки зору дослідження фольклорних елементів є сцена зустрічі Вакули із запорожцями, оскільки вона насичена технічними елементами, притаманними чоловічому українському народно-сценічному танцю. Так, запорожці знову, як і в першій дії, імітують гарцювання на конях та розмахують шаблями. Крім того, для підкреслення героїчного та величного образу запорожців балетмейстер використовує маленькі та великі «тинки», сольні та з підтримкою партнера кабріолі, революти, «підсічки», подвійні тури-оберти в повітрі, завершення рухів у коліно тощо. Також В. Литвинов уводить у композицію танцю характерні для чоловічого танцю положення рук, корпусу та голови. Основні малюнки, які використовує постановник, це коло, квадрат та лінії. Поступово до цього танцю залучається і Вакула, який повторює основні рухи запорожців, ніби переймаючи їхній танець.

Другу картину в палаці імператриці майже всю композиційно та лексично вирішено за допомогою класичного танцю.

Народне забарвлення в неї вносить поява запорожців та Вакули. Лексичний та композиційний матеріал створення образів запорожців залишається практично тотожним. Додаються лише декілька рухів: доріжка з боку в бік зі схрещеним переведенням ніг,

Сцени з балету «Ніч перед Різдвом». Постановник В. Литвинов.
Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка

http://www.etnolog.org.ua

«чосанка», удари по чоботах. У цю сцену органічно вписано соло Вакули, яке вирішено за допомогою тих самих лексичних прийомів. Дует Вакули з Імператрицею та подальші масові сцени в палаці не містять фольклорних елементів. На думку Е. Яворського: «Епізоди, в яких розвивається дія, невеликі за обсягом і майже нівелюються безбарвними масовими сценами, котрі ще не знайшли в балетмейстера переконливого вирішення (за винятком полонезу й танців запорожців)»[6].

Третя картина зображує масові гуляння перед Різдвом. В. Литвинов використовує в дівочому танці «вірьовочки» з переступаннями та жіночий уклін, у чоловічому танці – великі «тинки». На створення національного образу цієї сцени працюють у міру стилізовані костюми виконавців та музичний матеріал Є. Станковича.

У соло Оксани засобами класичного танцю передається туга за коханим, для чого балетмейстер використовує весільний вінок, ніби підкреслюючи нездійсненність дівочих мрій. Продовженням цієї сцени стає ліричний дует Вакули та Оксани, щоправда, вирішений без застосування елементів народної хореографії. Фіналом балету стає сцена вінчання перед церквою під весільний передзвін.

Підсумовуючи вищесказане, можемо стверджувати, що, втілюючи основні мотиви повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдвом», В. Литвинов використовував елементи народно-сценічного українського танцю та його основні малюнки для збагачення лексики класичного танцю і для надання балету національного колориту. Балетмейстер застосував лише невелику кількість рухів українського танцю із великої їхньої різноманітності, але цього вистачило для втілення в балеті національного характеру.

Іншим шляхом пішов хореограф-постановник Дніпропетровського академічного театру опери та балету О. Ніколаєв, утілюючи той же гоголівський сюжет у балеті «Ніч перед Різдвом» (2006). При постановці балету О. Ніколаєв, на відміну від В. Литвинова, використав переважно лексику танцю модерн, у меншій мірі класичного танцю та більше рухів українського народно-сценічного танцю. Розпочинається балет картиною масових вуличних гулянь у ніч перед Різдвом та змалюванням образів головних персонажів балету: Солохи, Дяка, Чуба, Голови. У масовій кордебалетній сцені постановник активно використовує рухи народного танцю, серед яких дівчата виконують вихилясник (колупалочку), маленькі «тинки», бігунці, зальотний біг, крок з винесенням ноги на каблук; хлопці – «голубці», кабріолі та технічний елемент «Коза».

У танці Солохи з Чортом балетмейстер активно застосовує народні рухи: «голубці», «вірьовочки» прості та з переступаннями, вихилясник (колупалочку), підскоки, зальотний біг тощо. Це надає додаткової яскравості створюваному народному образу, повноцінне естетичне враження від якого псує достатньо умовний костюм танцівниці.

Сцени масових гулянь на вулиці та дуету Вакули й Оксани балетмейстер перемежовує зі сценою польоту Солохи зоряним небом. Як зазначалось вище, при постановці дуетів Вакули та Оксани балетмейстер створює ліричні образи двох закоханих, чого немає в повісті М. Гоголя, оскільки там Оксана «була вередлива, як красуня [...]. Парубки ганялися за нею натовпами, але, втративши терпіння, залишали потроху та звертались до інших, не таких балуваних»[7]. Тому, на нашу думку, дещо дивно виглядають сповнені ліричності та кохання дуетні сцени головних героїв на початку вистави.

Достатньо цікаво побудовано тріо Дяка.

Фінальна сцена балету «Ніч перед Різдвом». Постановник В. Литвинов. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка

Сцена з балету «Ніч перед Різдвом». Вакула – Е. Кучвар. Оксана – М. Щербина. Постановник О. Ніколаєв. Дніпропетровський академічний театр опери та балету.

http://www.etnolog.org.ua

Чуба та Голови. При змалюванні цих образів, як на початку вистави, так і надалі, О. Ніколаєв використав найбільше лексичних елементів українського народно-сценічного танцю, а саме: кабріолі, кроки вперед із виведенням ноги на каблук, потрійні та інші притупи, вихилясник (колупалочку), стрибок-розніжку тощо, досягнувши цим об'єднаного змалювання національного характеру героїв.

Продовжує балет сцена в Солохи. Розкриття образу Солохи, як і в постановці В. Литвинова, відбувається поступово впродовж дуетних танців почергово з кожним кавалером. Лексичний матеріал, за допомогою якого створюється образ Солохи, насичений фольклорними елементами, притаманними жіночому танцю, серед яких – «голубці», кроки з винесенням ноги на каблук, «вірьовочки» з переступаннями та винесенням ноги вперед на каблук, вихилясник (колупалочка) тощо. Застосування таких елементів сприяє насиченню балетної вистави національним колоритом та поступовому розкриттю комедійного образу героїв. У свою чергу, в чоловічих танцях балетмейстер використовує рухи, притаманні чоловічому народно-сценічному танцю та спрямовує їх на поглиблення раніше поданих образів. Так, наприклад, Голова у своєму танці виконує кабріолі, вихилясник, удар по чоботах. Для глибокого розкриття образів О. Ніколаєв використовує положення рук та корпусу, характерні для українського танцю.

Наступна картина зображує масові гуляння молоді, а саме – колядування. Танці кордебалету будуються на поєднанні елементів народної хореографії з елементами танцю модерн. При побудові композицій автор звертається до найпоширеніших малюнків та розміщення виконавців у сценічному просторі. Цікавим прийомом виступає виконання танцю під супровід колядки «Святий вечір заглядає...» трійками танцівників (хлопець та дві дівчини), що засвідчує глибокий семантичний зміст цього числа, яке означає і триєдність світу в глибокому сенсі, тобто світ небесний, земний та підземний, і триєдність Бога як Бога-Отця, Бога-Сина і Бога – Духа Святого тощо. В автентичних українських танцях доволі часто зустрічаємо виконання саме трьома танцівниками. Тому, на нашу думку, використання такої танцювальної побудови, зважаючи на необхідність передачі глибоко символічного сенсу різдвяного дійства, є дуже доречним.

Ця картина закінчується дуетом Вакули та Оксани, як і раніше, надзвичайно ніжним та ліричним, що не відповідає літературному першоджерелу. У такій ліричній сцені дещо губиться вимога Оксани здобути їй царицині черевики, що, у поєднанні з вищесказаним, не сприяє донесенню до глядача суті поставленої сцени.

Друга дія розпочинається картиною святкового Петербурга. О. Ніколаєв вирішив показати особливості російських різдвяних гулянь: перед глядачами постає сцена, оформлена в дусі ярмарку. Крім загальних кордебалетних танців під супровід «Камаринської» та «Мазурки» представлено танець двох гусарів та пари закоханих. При постановці цієї сцени автор використав елементи російського та польського народно-сценічного танцю.

Для нас цікавим є наступний епізод, тобто поява запорожців. Виходять вони кроком з підніманням ноги через півколо на каблук, при цьому права рука за головою, а ліва на поясі. Цей колоритний елемент не є суто фольклорний, він авторський та використовувався П. Вірським при постановці танцю «Бубни». Крім вказаного руху запорожці виконують інші характерні для чоловічого українського танцю елементи: «голубці», «вірьовочки», кабріолі, «козу» в оберті тощо. А для створення героїчного та мужнього образу запорожців використовуються revольтати, упадання в оберті, стрибок у оберті з піджиманням ніг, одинарні та подвійні притупи, різноманітні біги, оберти навприсяд з витягнутою ногою («пістолет»), стрибки в «кільце» тощо. Загалом при постановці цієї сцени балетмейстер використав широку палітру рухів, притаманних сучасному українському народно-сценічному танцю, які не вибивались із загальної картини спектаклю та надали йому глибокої національної забарвленості.

Третя картина розпочинається відтворенням масових різдвяних вуличних гулянь, а саме хороводом Оксани та чотирьох дівчат. При постановці хороводу О. Ніколаєв використав такі основні малюнки, як коло, лінія, квадрат, півколо із солісткою в центрі, що характерні для українських хороводів і мають глибокий семантичний зміст. Так, наприклад, коло має захищати танцівників від оточуючої нечистої сили. Хоровод змінюється Оксаниним соло,

http://www.etnolog.org.ua

наповненим туги та страждань, що вирішено мовою танцю модерн. Наступна сцена – дует Вакули та Оксани – перемежовується появою інших героїв: Солохи, Голови, Чуба та Дяка, та поступово переходить у сцену сватання. Особливістю цього танцювального епізоду є розташування кордебалету двома групами: дівчата в малюнку трикутника ліворуч, хлопці в тому ж малюнку – праворуч, потім, із розвитком танцю, танцівники міняються місцями. Загалом практично всю останню сцену вирішено за допомогою лексики танцю модерн із застосуванням окремих елементів українського народного танцю: «голубців», вихилясників (колупалочок) в оберті, «упадань» тощо.

Підсумовуючи, можемо сказати, що балет «Ніч перед Різдвом» у постановці О. Ніколаєва здійснено із застосуванням переважно лексики та композиції танцю модерн і введенням достатньо великих за обсягом танцювальних епізодів, побудованих із використанням рухів українського народно-сценічного танцю. Особливої виразності балету додає розширення його лексичної палітри завдяки використанню елементів російського та польського народно-сценічного танцю. Серед негативних моментів слід відзначити деяку перенасиченість хореографічних сцен дрібними танцювальними елементами, що подекуди заважає зосередитися на розгортанні сюжету та розпорошує цілісність сценічних образів.

Отже, проаналізувавши постановки балету на гоголівську тематику «Ніч перед Різдвом» двох балетмейстерів – В. Литвинова та О. Ніколаєва, можемо визначити основні відмінності їхніх підходів до постановочної роботи. Так, створюючи свій балет, В. Литвинов

Фінальна сцена балету «Ніч перед Різдвом». Постановник О. Ніколаєв. Дніпропетровський академічний театр опери та балету

тяжів до збагачення лексики класичного танцю елементами народної хореографії, що не завадило йому змалювати образи головних героїв та створити балет, який достатньо глибоко передає українські національні особливості. О. Ніколаєв, у свою чергу, вводить достатньо великі за обсягом танцювальні епізоди, які практично повністю побудовано на лексиці українського народно-сценічного танцю. Крім того, цей балетмейстер використав лексику танцю модерн, що відповідає появі нового напряму в хореографії, а саме – фольк-модерну, та має ширше коло засобів виразності.

Слід зазначити, що великого значення при постановці балету набувають сценографія, музика та художнє оформлення. Із цієї точки зору, в постановці В. Литвинова досягнуто гармонійного поєднання названих елементів та доцільної стилізації костюмів виконавців, що працює на створення цілісної, гармонійної вистави. У постановці ж О. Ніколаєва щодо цього є значні прорахунки, які, у свою чергу, відволікають увагу глядача та руйнують цілісність створюваних хореографічних образів виконавців зокрема та вистави загалом.

На нашу думку, український балетний театр продовжує розвиватися та шукає шляхів оновлення у фольклорному мистецтві України, а саме, звертається до використання елементів автентичного та народно-сценічного українського танцю. Саме тому, завдяки освоєнню балетною сценою цей текст М. Гоголя отримує нове життя у нових сценічних інтерпретаціях.

[1] *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Очерки истории: от истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – М. : Искусство, 1979. – 295 с., 40 л. ил. – С. 25.

[2] *Лопухов А. В., Ширяев А. В., Бочаров А. И.* Основы характерного танца (Вступ. ст. Слонимского Ю. О.) А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. – Ленинград, М. : Искусство, 1939. – 188 с. – С. 15.

[3] *Станішевський Ю.* Балетний театр України: 225 років історії / Юрій Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2003. – 440 с. : іл. – ISBN 966-8259-04-1. – С. 331.

[4] *Яворський Е.* «Ніч перед Різдвом» / Едуард Яворський // Музика. – 1993. – № 6 – С. 11.

[5] Там само.

[6] Там само.

[7] *Гоголь Н. В.* Повести; Ревизор; Женитьба / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1984. – 526 с., ил. – С. 73.

В статье рассматриваются разные подходы к внедрению элементов фольклорного танца на балетной сцене. На примере постановок балета «Ночь перед Рождеством» В. Литвинова в Национальном академическом театре оперы и балета Украины им. Т. Г. Шевченко и О. Николаева в Днепропетровском академическом театре оперы и балета совершено сравнительный анализ двух балетмейстерских подходов.
Ключевые слова: *танец, фольклор, балет, хореография.*

http://www.etnolog.org.ua

УДК 791.43-04.001.3

ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ОДНОГО З МІФІВ СУЧАСНОГО КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО «ХОРРОРУ»

Христина Костюк

До актуальних завдань сучасного кінознавства України належить аналіз творчих концепцій, що можна зарахувати до домінантних творчих ідей кінематографа минулого і сучасності. Зокрема, серед магістральних напрямів розробки втілення різних тем так званого «хоррору» є вивчення історичних і легендарних прототипів його провідних персонажів, а також аналітичний огляд їх інтерпретацій у світовому кіномистецтві. До цієї теми, спираючись на фольклорні, літературні і власне кінематографічні джерела, звертається авторка статті.
***Ключові слова:** кінематограф, концепція, вампіризм, носферату, Дракула.*

Analysis of creative concepts that can be concidered as the dominant creative ideas of cinema of the past and present is one of the urgent tasks of Ukrainian film studies of the day. In particular,one of the main directions of development of implementation of different topics of so-called «horror» is the study of historical and legendary prototypes of its leading characters, as well as analyticai review of their interpretations within world cinema. Study of this issue, based on folklore, literary and cinematic sources is the main task of the article.
***Keywords:** cinema, concept, vampirism, Nosferatu, Dracula.*

Одним з найактуальніших і багатоаспектних культурних міфів нашого часу, що широко експлуатується в масовій культурі (зокрема в кінематографі, різних напрямах молодіжних субкультур тощо), є вампіризм. І хоча ця тема широко обговорюється і навіть науково вивчається, загалом на сьогодні до уявлення пересічної людини донесено певну узагальнену ідею, за якої вампір – це «живий мрець», демонічна істота, яка нападає на людей і поглинає їхню кров, щоб продовжити власне існування. Утім, ця ідея не нова. Легенди про подібні створіння існують з незапам'ятних часів у фольклорі й міфології. Перші з них з'явилися в VI ст. до н.е. в Китаї. Легенда про Ліліт – вавилонського демона, що п'є кров дітей, дійшла до нас крізь тисячоліття, як і про аналогічні постаті греко-латинської міфології – ламії, стригії та емпузи.

MALLEVS
MALEFICARVM,
MALEFICAS ET EARVM
TOMVS PRIMVS.

Обкладинка книги «Молот відьм» (Ліон, 1669 р.)

Проте всі вони ще не є вампірами у «класичному» розумінні. Вампір – творіння європейської цивілізації, на формування образу якого значною мірою впливали етичні норми іудаїзму й християнства, зокрема погляди цих віровчень на роль крові.

Іудаїзм трактує кров як символ і життя, і гріха: вона священна як «душа тіла» і водночас пов'язана з прокляттям, посланим людству за гріхопадіння. Отож, у будь-якому разі ця іпостась дещо зловісна. Християнська традиція базується на сприйнятті факту пролиття крові Сином Божим заради спасіння людства, що відбито в канонічному символі обряду Євхаристії. Утім, Церкві на певному етапі її становлення доводилося боротися з надто буквальним трактуванням Таємної вечері, що загрожувало поверненням до язичницьких обрядів. У XI ст. ідея про цінність крові для спасіння досягла апогею: ледь не панацеєю вважа-

http://www.etnolog.org.ua

ли кров незайманих дівчат, яку лікарі призначали пити. Так, у взаємодії з язичницькими легендами мимоволі було створено найблагодатніший ґрунт для виникнення віри у вампірів.

Уперше документальні згадки про вампірів з'явилися в середньовічну добу на Британських островах[1], хоча до епохи Відродження вони носили епізодичний характер і не залишили виразного сліду в суспільній свідомості. Воднораз, починаючи з XI ст., у Європі поширилися історії про покійників, тіла яких не розкладаються в могилах. Як наслідок, у XIII ст. Церква офіційно визнала існування «живих мерців»[2].

Укоріненню віри у вампірів сприяла епідемія чуми, яка в XIV ст. охопила всю Західну Європу. Щоб зупинити поширення епідемії, людину поспішали поховати, не завжди переконавшись у її реальній смерті. Тож, коли в сімейному склепі знаходили добре збережений труп, забруднений кров'ю, висновок не змушував себе чекати – померлий став вампіром! Особливо часто такі випадки траплялися в Пруссії, Сілезії та Богемії. До XVII ст. зацікавлення темою лише зростало. За цей час ці вірування особливо широко розповсюдилися в Греції, Австро-Угорщині, Росії і балканських країнах. Офіційно ж термін «вампір» увійшов до вжитку після справи А. Паоля 1732 року. До того часу для позначення «привидів у плоті» використовували різні терміни (наприклад, «Nachzehrer»). Спочатку слово мало різні варіанти написання (vampyr, vampyre, wampire і т. п.).

Формуванню образу вампіра сприяли реальні історичні персонажі, що пізніше завдяки зусиллям діячів літератури й кінематографа набули неабиякої популярності. Серед них, зокрема, – господар Валахії Влад IV (1431–1476), який сам себе називав «жорстоким і справедливим». Він одночасно був і національним героєм Румунії, що мужньо захищав кордони від турків, і жорстоким тираном. Улюбленим способом страти для нього було саджання на палю. Утім, про те, що Влад займався чорною магією або пив кров, немає жодного свідчення. Та й жорстокість для того часу не була чимось незвичним, як і масові страти, особливо у воєнний час. То ж залишається відкритим питання: чим він усе ж таки усіх так налякав?

Портрет Влада Цепеша – Дракули (XVI ст.)

Як не парадоксально, небувалим спалахом, так би мовити, вампіроманії, що загрожувала розростися до масштабів справжнього масового психозу, відзначилася епоха Просвітництва. Перша половина XVIII ст. була ознаменована епідеміями неймовірних масштабів [пошесті чуми в Марселі (1720–1723) і Східній Пруссії (1710), сибірської виразки в Сербії]. Влада, піддавшись впливу забобонів, розпочала пошук винних на офіційному рівні. Дійшло до ексгумації в присутності лікарів. Це викликало появу значної кількості трактатів і дисертацій на тему вампіризму. Історії, що раніше були лише повір'ями, ретельно записували й аналізували медики та богослови. Унаслідок цього в XVIII ст. було розвинуто вже певну «синтетичну» концепцію, згідно з якою воєдино злилися три головні «риси» вампіра: він має плоть, вночі виходить з могили і п'є кров живих, а жертви після такої смерті самі стають вампірами.

Інші нюанси повір'їв варіювалися залежно від місцевості. Так, вважалося, що вампір може перетворюватися на будь-яку

http://www.etnolog.org.ua

тварину, а також туман чи соломинку. Діяти ця істота може тільки вночі й повертається в могилу до перших півнів, боїться освяченої води, проскур і хреста. Після похорон його фізичне тіло не розкладається. У румунських вампірів – як характерна особливість – трапляється волохатий хвіст, що від спеки стає довшим і здатним впливати на надзвичайні здібності власника. Якщо навколо могили багато дірок, то це – лігвище вампіра, з якого він вибирається у вигляді туману. Люди, народжені від зв'язку вампіра і смертної жінки, наділені здатністю безпомилково розпізнавати «не-мертвих».

Вампіром може стати будь-хто, але є певна «група ризику»: відлучені від церкви, самогубці, мертвонароджені діти (це пов'язано з християнськими віруваннями в прокляття, яке накладається на душі таких людей, прирікаючи їх на вічні муки), убиті, чаклуни, поховані поза християнським цвинтарем, тобто в неосвяченій землі. До цього кола поголос зараховував людей із певними фізіологічними особливостями: народжених із зубами, з дуже темними або світло-блакитними очима, із заячою губою; людей з дуже розвиненим волосяним покривом і густими бровами, рудим волоссям (у цьому разі відіграло роль переконання, що саме такого кольору було волосся в Іуди Іскаріота). Після смерті їх ховали за особливим обрядом (що також змінювався залежно від повір'їв, поширених у тій чи іншій місцевості).

Утім, згодом позитивізм Просвітництва зумовив послаблення впливу забобонів, відтак і віра у вампірів поступово почала згасати. Реанімація персонажа відбулася вже в епоху романтизму, коли у світі на тлі досягнень науки і техніки не залишилося місця для чогось чарівного й містичного. Виступаючи проти матеріалізму і надаючи перевагу особистості над суспільством, митці-романтики виявили неабиякий інтерес до всього надприродного. Відтак вампіризм «проник» насамперед у літературу. Прийнято вважати, що відбувалося це завдяки баладі Йоганна-Вольфганга Гете «Коринфська наречена» (1797). Широкий розвиток окреслена тема отримала в поезії: поеми «Талаба-руйнівник» Роберта Сауті (1801), «Гяур» Джорджа Гордона Байрона (1813) та «Крістабель» Семюеля Тейлора Кольріджа (опубл. 1816 р.). Однак справжній успіх до образу вампіра прийшов завдяки відображенню в прозі та був пов'язаний зі становленням «готичного» роману, що утвердився в європейській словесності на межі XVIII–XIX ст.

Одним з перших такий образ використав Проспер Меріме у своїй знаменитій містифікації «Гузла, або Збірник ілірійських пісень, записаних в Далмації, Боснії, Хорватії і Герцоговині» (1827)[3]. Утім, цей начерк лише зафіксував фольклорно-етнографічне сприйняття таких істот, за якого «демонічне» трактування породжує значну долю скептицизму: це вампір-зомбі, що викликає лише відразу.

Водночас унаслідок посилення того особливого жадання божественного, яке не знаходило задоволення в офіційній релігії європейських країн, сформувався інший образ. Нова концепція полягала в тому, що народження персонажа могло трактуватися як випадковість, хоча насправді це «вторгнення» було зумовлене серйозними змінами у свідомості, зокрема усвідомленням проблеми «іншого».

Почалося все з того, що наприкінці травня 1816 року добровільний вигнанець лорд Байрон у компанії особистого лікаря Дж. У. Полідорі прибув у Швейцарію, де познайомився з подружжям Шеллі та Мері Джейн Клер Клермонт, яка його супроводжувала. Невдовзі подорожні перебралися на околиці столиці. Байрон оселився на віллі Діодаті, а Шеллі – у котеджі Мезон Чеппіус, розташованому неподалік. Одного червневого вечора лорд, натхненний читанням «Фантасмагоріани», запропонував товариству нову розвагу – кожному створити «страшну повість». Конкурс мав два значні наслідки для літератури. Перший – створення оповіді Мері Шеллі «Франкенштейн», що став відправною точкою як європейської наукової фантастики, так і багатьох аспектів у сучасній хоррор-культурі[4].

Натомість Полідорі, хоча й не зумів розвинути власний задум, використав усну розповідь Байрона і написав невелику повість «Вампір», що отримала загальноєв-

http://www.etnolog.org.ua

ропейський резонанс. Основний образ цієї повісті дістав нове, «романтичне», трактування. Тут же закладено фундамент чіткого розмежування вампірських і зомбі-історій. Зараз вони існують як два незалежні й однаково впливові жанри, що різняться переважно психофізикою головних героїв: зомбі – це позбавлена метафізичного сенсу істота, яку цікавить лише добування їжі, а вампір виказує одержимість похмурими пристрастями, витонченість, що змушує шукати в ньому емоційну, людяну грань. Однозначно, що Полідорі у створенні образу лорда Рутвена орієнтувався на самого Байрона, яким він вимальовувався в уяві сучасників. Ця повість бачиться і як дзеркало світу байронічної поезії із філософією «високого зла», великою любов'ю та величним стражданням[5]. Полідорі створив необхідне узагальнення романтичного демона. Завдяки йому вампіра представлено широкій публіці як аристократа, володаря і спокусника, як фатальну особистість. Саме цей тип вампіра став знаменитим попередником Дракули Брема Стокера.

Алегоричний вампіризм часто трапляється в німецьких романтиків (Г.-В. Бюргер, «Леонора», 1773 р.; Й.-В. Гете, «Коринфська наречена», 1797 р.), що надають смерті образу вихідців з того світу, тому й обійми їхні – смертельні.

У «Любові мертвої красуні» Теофіля Готьє (1836) вампіричне начало представлене як дещо аристократичне й асоційоване з еротичністю, тобто «між жертвою і вампіром встановлено зв'язок садомазохістського характеру»[6]. Готьє одним з перших вивів на сцену вампіра в жіночому образі і відкрив дорогу популярному образу «жінки-вамп». У «Кармілліі» Джозефа Шерідна ле Фаню (1872) вампіричне й еротичне пов'язані ще тісніше. За чверть століття до появи теорії психоаналізу Ле Фаню устами Лори констатує наявність «темних інстинктів» і зображає їх раптові прояви в образі загадкової Кармілли. Проте, як сказано у фіналі, її пристрасть *нагадує* любов і націлена на задоволення пристрасті іншого характеру.

Окрема віха вампіричної літератури – роман Абрахама Брема Стокера «Дракула» (1847)[7]. Створивши образ Дракули-аристократа, вірного своїм принципам і минулому, автор суттєво розширив фольклорні уявлення про нього. Це істота, яка існує між нашим світом і потойбіччям, не-мертва[8], хоча слід зауважити, що метафізичним аспектам буття головного героя у творі багато уваги не приділяється. Без перебільшення, роман став новою антологією вампіризму. Він мав викликати ілюзію достовірності. Для цього автор не тільки подав оповіді у формі щоденників, але й днями просиджував у Британському музеї, підбираючи матеріали про вампіризм, а також про географію і культуру Трансильванії.

Стокер переосмислив європейську культурну міфологему вампіризму, сформовану в XVIII–XIX ст. і поєднав з постаттю маловідомого на той час валаського господаря Влада IV. Він дав уже існуючому герою ім'я[9]. І справді, тепер у масовій свідомості між вампіром і Дракулою стоїть знак рівності. Але саме завдяки театру, а згодом і кіно, Дракула став міфом.

За найскромнішими підрахунками, про Дракулу знято не менше двох з половиною сотень фільмів. Стрічки про вампірів беруть свій початок у німецькому експресіонізмі – повоєнній епосі, коли найповніше виявився потяг до похмурої романтики й містицизму. Створювалися похмурі пейзажі, гасячи джерела світла, а привиди загиблих були реальними для розуму розгублених людей.

Одна з найяскравіших стрічок цього періоду і родоначальник вампірського хорору – це «Носферату», яку зняв у 1922 році Ф.-В. Мурнау. За задумом, це – екранізація «Дракули» А. Стокера. Проте виникли проблеми з придбанням авторських прав на роман, унаслідок чого відзнята стрічка підлягала знищенню. Було збережено лише кілька копій, які встигли вислати в прокат за кордон до завершення судової тяганини.

Мурнау залишив незмінною лише основну подієву лінію роману. Дракула у нього став графом Орлоком, дію було перенесено до Німеччини, а ролі персонажів переосмислені. Навколо «Носферату» утворилося багато легенд, які дозволяють оцінити вплив, що його мала стрічка на

http://www.etnolog.org.ua

уяву глядача. Наприклад, деякі символи фільму трактуються як окультні і пояснюються впливом Альбіна Грау, який досить тісно спілкувався з відомим британським містиком Алістером Кроулі і, можливо, був одним із членів ОТО[10]. Та найвідомішою легендою став актор Макс Шрек, у якому вбачали справжнього вампіра. Зважаючи на його вигляд на екрані, це не викликає подиву. Персонаж Шрека – це демонічного вигляду істота з лисим черепом і темними колами під очима, з довжелезними кігтями та видовженими передніми зубами. До того ж Шрек розробив цікаву пластику. Його рухи в кадрі дуже сковані, скупі, постать зіщулена, руки складені на грудях. Це нагадує глядачу, що граф багато часу проводить у труні. Такий образ ближчий до фольклорного упиря, аніж до похмурих і романтичних істот вікторіанського роману або кінематографа наступних років.

Макс Шрек у ролі Дракули
(стрічка «Носферату: симфонія жаху», 1922 р.)

Мурнау виводить архетипний образ чудовиська. Граф Орлок у нього – стихійна сила, як щурі або морове повітря, що стали його невід'ємними супутниками. Він – хижак, вампіризм якого тісно пов'язаний із природою. Але це тільки більше підкреслює його нелюдськість: росянка поїдає муху, напівпрозора гідра – мікроскопічного рачка-циклопа, Кнок, який збожеволів під впливом Орлока, їсть комах. Якщо природа фантастична, то чому вампірам не існувати? Голодний граф теж остаточно втрачає схожість з людьми: його обличчя застигле, очі широко відкриті, сам він переміщується так, наче його штовхають з місця на місце. Для нагнітання атмосфери Мурнау використав кадри, зняті в негативі, – це момент прибуття диліжанса до замку Орлока. Для того, щоб коні та екіпаж на тлі ірреального пейзажу сприймалися нормально, їх задрапірували білою тканиною. Такий прийом підкреслив причетність подій до явищ, що лежать поза межами звичних уявлень.

Інша візуальна знахідка режисера стала невід'ємним атрибутом легенди про вампіра. У завершальних епізодах стрічки Елен Хутер затримує вампіра до світанку. І він гине, «танучи» у сонячних променях. У Стокера (як і в решти зазначених авторів, та, зрештою, і у фольклорній традиції) немає згадки про таку чутливість вампіра до денного світла. Дракула отримує повну силу тільки в нічний період, проте вдень він поводиться як звичайна людина: «Якщо він хоче пройти крізь двері, він має їх відчинити». У романі Стокера сказано лише, що інфернальна могутність Дракули закінчується з настанням дня, як і в будь-якої нечистої сили, і знищено його на заході сонця, а не на сході. Цей момент можна також сприймати як алегорію кінематографа зокрема і мистецтва в цілому: зображення на плівці чутливе до сонячного проміння. Отже, мистецтво вимагає жертв, щоб стати чимось вищим, отримати безсмертя.

Образ вампіра, запропонований у «Носферату», – явище унікальне. Незважаючи на беззаперечний вплив твору Мурнау на пізніші стрічки, режисери не так часто звертаються до образу «природного вампіра».

http://www.etnolog.org.ua

Макс Шрек у ролі Дракули
(стрічка «Носферату: симфонія жаху», 1922 р.)

Пізніше грим Макса Шрека застосував Клаус Кінскі у стрічці Вернера Херцога «Носферату привид ночі» (1979). Це – ремейк стрічки Мурнау, певною мірою доповнений і переосмислений. Тут істота, приречена на роздуми і самотність, викликає швидше співчуття. Висохлі й схожі на мертвих ляльок мумії з перших кадрів фільму, розвіюючи будь-які романтичні ілюзії, немов показують справжнє «обличчя» вічності. Режисер також монтує документальний кадр із кажаном. Ця істота викликає у головної героїні панічний страх, наче вона відчуває загрозу, що наближається. І водночас підкреслює зв'язок вампіра з природними процесами, демонструє наявність аналога у звичному для нас світі.

Вампір і тут приносить за собою вимирання й чуму. Ми бачимо істинний танець смерті на вулицях міста, де вже не спалюють покійників, а проводять останні години у відчайдушних веселощах. Мотив безвиході проходить наскрізно через усю стрічку: так, жертва Люсі марна, адже Джонатан стає вампіром. Природному явищу характерна циклічність і безперервність, яку людина не в змозі порушити.

У 2000 році до «Носферату» повертається Еліас Мелрідж, який у своїй стрічці «Тінь вампіра» пропонує цікавий погляд на створення шедевра Мурнау. Згідно з сюжетом, Мурнау – режисер, що здатен пожертвувати заради фільму всім. Він укладає угоду з вампіром, обмінюючи реалістичну гру Шрека на життя виконавиці головної ролі. Це – своєрідний Фауст у царині мистецтва, який самовпевнено вважає, ніби контролює невідому, первісну силу. Знімальна група має Шрека за актора, який використовує передовий метод перевтілення і вживається в роль настільки, що всюди й завжди знімається в гримі. Режисер багато уваги приділяє психології вампіра – істоти, приреченої на безсмертя, осмисленню зусиль, що спрямовані на створення іміджу повноправного члена суспільства. Показовою із цієї точки зору є дискусія, у яку Шрек вступає із членами знімальної групи за пляшкою вина. Постає питання про те, який момент у романі Стокера є найважливішим: «У Дракули не було слуг». – «Ви, мабуть, недостатньо уважно читали роман». Людям важко зрозуміти, чому приїзд Харкера до Дракули настільки трагічний. У замку не живуть, а створюють ілюзію життя. Графу, який змирився з монструозністю свого існування, доводиться згадувати, що таке бути людиною, як застеляти ліжко й подавати на стіл. Він майже із заздрістю спостерігає, як Джонатан їсть.

У процесі зйомок актор «підживлюється» енергією знімальної групи («Думаю, сценарист нам більше не потрібен?»). Уільям Дефо зображує Шрека рабом власного голоду, який прирікає його на ізоляцію. Тому справді негативним персонажем виступає сам режисер Мурнау, який у виконанні Малковича абсолютно зациклений на переносі справжнього жаху на екран. Він втрачає людяність і стає виключно спостерігачем; створюється враження, наче він сам – заручник власного задуму. У фінальних кадрах він екзальтовано крутить ручку камери, фіксуючи на плівку загибель решти своєї команди і самого Шрека, приносячи їх всіх у жертву мистецтву.

Вампіри цих стрічок жахають своєю нелюдською подобою, так само як своїми

http://www.etnolog.org.ua

розмірковуваннями і самотністю. Вони приречені – і це викликає співчуття. Але страх перед ними – це страх перед стихією, первісна, глибоко прихована емоція. Такі герої б'ють по психологічно найслабшому місцю – вони нагадують, що людина смертна, і це відчуття посилено тим, що вони – наче альтернатива нашому існуванню. Тут вампір сприймається як руйнівна сила, а не як демонічний коханець (цей аспект буде висвітлено в наступних стрічках, починаючи із 1930-х), хоча несправедливо буде відкидати наявність у них фрейдистських мотивів.

У сучасному кінематографі таке розташування акцентів застосовано у фільмі «30 днів ночі». Сюжет розгортається в містечку на півночі, де протягом одного із зимових місяців триває довга полярна ніч. Коли заходить сонце – з'являються вампіри. Вони – наче снігова лавина, що приносить за собою руйнування. Це інша раса, мабуть, древніша за людство, що чекає свого часу. Вампіри покидають містечко за кілька годин до світанку. І невідомо, чи варто пов'язувати їх відхід з тим, що мешканцям урешті вдалося вбити їхнього вожака.

Початок 1930-х знаменувався появою двох видатних фільмів. 1932 року в прокат вийшла стрічка «Вампір, або дивна пригода Девіда Грея» датського режисера Карла Теодора Дреєра. Фільм запозичив деякі сюжетні мотиви «Кармілли», зокрема образ жінки-вампіра. Фабулу замінює низка кошмарних сновидінь. Сюрреалістичне мереживо фільму виявилося надто складним для сприйняття широким загалом, що призвело до його провалу в прокаті.

Інша прокатна доля очікувала на кінострічку «Дракула» Тода Браунінга – перший звуковий фільм про вампірів. Він вийшов у прокат на день Святого Валентина 1931 року, зафіксувавши офіційну дату зародження американського міфу. Головну роль у стрічці зіграв угорський актор Бела Лугоші, який отримав статус культового (як не згадати пісню німецького гурту Bauhaus «Bela Lugosi's dead»!). Уперше в образі вампіра Лугоші з'являється на Бродвеї у сценічній адаптації «Дракули» Хемілтона Діна. Після першої появи на екрані Лугоші стає першим «патентованим» вампіром Голлівуда. Стрімкий розвиток вампірської міфологеми не випадковий і має певне об'єктивне підґрунтя.

Бела Лугоші в ролі Дракули (однойменний фільм компанії «Universal Pictures», 1931 р.)

У той час Америка переживала один з найважчих періодів в історії. Падіння акцій на Уолл-стріт розорило мільйони. А для західної свідомості Дракула якнайкраще підходив для втілення страху й ненависті. Хоча в цьому разі йшлося не тільки про соціальні аспекти, але й про «інакшість» походження, про справжні зміни у свідомості, про загрозу існуючій системі. Дракула з'явився разом із цим страхом як символічне втілення іноземця (точніше – європейця), який на той час асоціювався і з більшовизмом, і з нацизмом. Угорський акцент Бели, блідість і хвороблива усмішка лише посилювали це враження. Цього вампіра не тільки панічно боялися, але й любили.

І хоча персонаж суттєво відрізнявся від стокерівського, Лугоші змусив прийняти його Дракулу, що згодом став об'єктом для численних наслідувань. Створено новий образ, той, що ми знаємо його сьогодні: жадобу влади, жорстокий фанатизм і обмеженість середньовічного володаря змінено на актуальний для XIX ст. сплін

http://www.etnolog.org.ua

та засмученість через вселенську несправедливість і власну приреченість на безсмертя. Йому притаманні артистичність і театральність: він органічний і в оповитих павутинням покоях власного замку, і в театральній ложі. Він значно людяніший, аніж граф Орлок. У цього Дракули нема ані кігтів, ані іклів. Дракула Лугоші – це вампір-актор, який успішно зображує смертного. Як нагадування про далекий від людського спосіб життя збереглася протяжна, повільна вимова, наче герой згадує, як вимовляти слова (хоча це швидше пов'язано з проблемами у вільному володінні Лугоші англійською мовою, аніж із творчим задумом). Такий Дракула, попри свою темну сутність (а, може, і завдяки їй), приваблював і захоплював, поєднавши в собі Ероса і Танатоса, уже не кажучи про його дивовижну кіногенічність.

У нього можна було навіть закохатися. Це все призвело до кардинального відхилення від уже існуючого міфу. Лугоші знявся у кількох фільмах за мотивами «Дракули». Утім, ця роль мала для актора наслідки, що виходили далеко за межі звичайного епатажу. До самої смерті, і навіть у ній, Лугоші не зміг розлучитися із образом, що визначив його життя: навіть ховали його в чорному плащі й циліндрі.

Рекламний плакат стрічки «Знак вампіра», 1935

Бела Лугоші в ролі Дракули (однойменний фільм компанії «Universal Pictures», 1931 р.)

Образ вампіра-аристократа був панівним на екрані до кінця 1950-х. У цей час закріпилися основні риси кінематографічного вампіра: відсутність відображення у дзеркалі, страх перед християнською атрибутикою і сонячним промінням. Виникли численні сюжетні варіації, у Дракули з'явилися численні послідовники й «родичі». Наприклад, стрічка 1936 року «Дочка Дракули» – як продовження фільму 1931-го, жінка-вампір уперше стала головною героїнею. Загалом фільми цієї серії загрузли в самоповторах.

Невдовзі війна висвітлила жахи студії «Universal» смішними і наївними порівняно з подіями на фронті. Розвиток жанру в цей період суттєво загальмувався. Проте саме тоді вампірський «хоррор» уперше отримує точки дотику з науковою фантастикою. У стрічці «Притулок» вампір постає як інопланетне створіння. Річард Матерсон фільмом «Я – легенда» (1954) висвітлює вампіризм як невиліковну хворобу, що призводить до фізичних змін. Погляди змінюються, нові теорії іноді набувають до-

http://www.etnolog.org.ua

статньої переконливості та з казки перетворюються на наукову фантастику (або, забігаючи наперед, просто на фантастику), як у стрічці Веймера «Ультрафіолет» (чи, правильніше, «Ultravioiet») 2005 року. Вампіризм спричинений вірусом, що або призводить до смерті, або наділяє надздібностями.

Дракула «відроджується» в 1958 році, коли британська студія «Hammer» береться до власної постановки, доручивши її Теренсу Фішеру. Це перший кольоровий фільм на тему вампіризму. «Естафету» в Лугоші приймає Крістофер Лі. Тут досить суттєво перероблено сюжет, проте головний герой ближчий до «стокерівської істини»: чоловік з аристократичними й водночас досить негативними рисами, у яких простежується щось звіряче. Новий Дракула теж міг виглядати аристократично, теж грав людину, але був набагато жорстокішим. Жорстокі сцени, що могли б мати еротичний підтекст, цього разу не опиняються поза увагою, як це сталося зі стрічками з Белою Лугоші. Образ швидко набув популярності, проте так само швидко задихнувся від самоповторів. Багатьом наступним акторам для успіху було достатньо імітувати Лі, що не могло не вплинути на однобічність трактування образу. Варіабельність сформованого стереотипу мала зовсім незначні межі. Проте Лі не зумів злитися зі своїм образом так, як Лугоші. Може, тому ця роль не так згубно позначилася на його житті. Принаймні не було ані чуток про розвиток геліофобії, ані похоронів в уніформі. Логічно припустити, що Лі втомився від своєї ролі, бо ж як інакше пояснити відверте самопародіювання у фільмі Молінаро 1976 року «Дракула, батько і син». Невдовзі Дракула став об'єктом пародіювання й насмішок, починаючи зі стрічки Р. Поланскі «Безстрашні убивці вампірів, або Вибачте, але ваші зуби застрягли в моїй шиї» (1967). Попри це, для цілого покоління глядачів Крістофер невід'ємний від свого образу.

У 1970-х роках на піку популярності опинилися фільми жахів з еротичним підтекстом. У «Близнюках зла» знялися моделі журналу «Playboy». З'явилися й малобюджетні фільми жахів, як-от: «Вампірос лесбос» (1971) і «Графиня з оголеними грудьми» (1973) Джеса Франко. У 1972 році вампір уперше з'являється як афроамериканець. 1995 року вийшла стрічка, повністю побудована на афроамериканському матеріалі, а всі ролі в ній виконали темношкірі актори. Це – «Вампір у Бруклині».

Серед тогочасних фільмів вирізняється «Голод» Тоні Скотта, що був знятий 1983 року. Це швидше містична драма, ніж фільм жахів; еротичних сцен з підтекстом нетрадиційної орієнтації тут теж вистачає, а робота оператора вражає майстерністю, як і звукове оформлення. Власне музика до фільму відсутня, вона органічно вписана в структуру стрічки, а пісня «Bauhaus», що звучить на початку, є своєрідною передмовою до дії. Тут також простежується натяк на зовсім відмінні від звичайних історію походження, життя і звички носфератів.

У 1970–1980-х роках образ вампіра на екрані переживає занепад. Увага публіки була прикута до нових культових постатей – Фредді Крюгера («Жах на вулиці в'язів»), Джейсона («П'ятниця, 13») і Майка Майєрса («Хеллоуін»).

Відродження приніс 1992 рік. На екрани виходить екранізація роману Брема Стокера від Френсіса Форда Копполи. Слід зазначити, що з текстом оригіналу повелися досить довільно й дозолили графу стати в кадрі схожим більше на перевертня (у сцені в саду). Дракула у виконанні Гері Олдмена повторює всі метаморфози: «ходячий труп» перетворюється на випещеного аристократа, а згодом – на загнаного хижака. Цей фільм прозвучав як виправдання Дракули, у якого не було шансів у боротьбі з убивцею-маніяком Ван Хелсінгом. Коппола подарував образу Дракули справжню любов, глибокий трагізм, непідробний біль. Граф не перестає бути чудовиськом, але значною мірою набуває людських рис. А людина не може існувати окремо від людства. Саме тоді вампіри в кіно соціалізуються, стають частиною нашої цивілізації. Їх стало багато, у них з'явилися свої лідери, соціальна структура, закони, що вибудовують їхні взаємини між собою і з людством.

Того ж 1992 року було знято фільм «Баффі – переможниця вампірів», який став

http://www.etnolog.org.ua

основою для однойменного «вампірського» серіалу на основі серії коміксів. У ньому чи не вперше простежується чітка організація «вампірського» суспільства. Проте у «варварських дев'яностих» образ не романтизували. Тут вампір – це кровожерлива, здебільшого обмежена істота, персонаж, позбавлений душі. Порівняйте з вампіром Браунінга чи Фішера: прокляття ув'язнює душу в тілі, тому «не-мертве» отримує нетлінну плоть. Вампіри з'являються в рольових та комп'ютерних іграх, що поряд з коміксами й серіалами сприяють баналізації образу. Кінематограф незмінно висуває на перший план видовищно-зображальні елементи і приглушує більш складні, містичні грані цього феномену. Проте тут виводиться тип «хорошого» вампіра, який допомагає переможниці й намагається не вживати кров. Це – перший крок до вампіра-супергероя, який стає повноправним борцем зі злом. Одного з перших таких героїв бачимо в стрічці «Блейд» 1998 року. Він уміло розправляється з «поганими» вурдалаками, захищаючи людей від них і намагаючись помститися вампіру – убивці своєї матері.

1994-го з'явилася екранізація популярного роману Анни Райс «Інтерв'ю з вампіром», суть якого полягала в тому, що вампір намагався пояснити про себе людині, зробити крок назустріч, стати зрозумілим, і тому – прийнятним. Серед вампірів є діти – хіба це не зближує їх з людиною? Вони убивають нас, ми – їх: так зберігається крихка рівновага. Убивці перестали викликати відразу, вони сприймаються ледь не як судді, якщо п'ють кров злодіїв та ґвалтівників.

Джон Карпентер у своїх безжально натуралістичних «Вампірах» (1999) немовби дав відповідь на спроби «естетизувати» вампіра і ввести його в наше суспільство тотальним геноцидом чудовиськ. У 2003 році вийшла стрічка «Інший світ» Лена Уайзмана, де оповідь розгортається навколо війни кланів вампірів та перевертнів. Перші подаються як сучасні аристократи, другі – як «хлопці з вулиці». Загалом – це стильний бойовик, тут немає магії чи містики, герої користуються вогнепальною зброєю. Цікаво, що серед дійових осіб є тільки одна людина (Майкл) яка теж невдовзі зазнає перетворення, а вампірське суспільство тут чітко ієрархізоване й підпорядковане строгим законам, порушення яких карається смертю.

У 2004 році Стівен Соммерс випустив фільм «Ван Хелсінг» – нову варіацію життя та смерті Дракули. У стрічці динамічний сюжет у кращих традиціях Голлівуда (стрибки, погоні, піротехнічні ефекти) у поєднанні з елементами стімпанку. Граф тут близький до образу, створеного Крістофером Лі, – жорстокий та наділений манерами вікторіанського джентльмена. Йому підкоряються люди, вампіри, перевертні. І, згідно з древнім пророцтвом, уб'є його тільки повсталий вервольф. Натомість Ван Хелсінг – це лицар Ватикану, що бореться з усілякою нечистю й отримує завдання знищити графа. Виявляється, що вони – давні знайомі: Дракула був знищений Ван Хелсінгом у людській подобі, і тепер, очевидно, вони обоє є чимось більшим, ніж люди (один – пасинок диявола, інший – ліва рука Господа).

Стрічка «Ідеальне створіння» (2006) демонструє навіть можливість мирного співіснування вампірів та людини. Вампіри тут існують як церква, релігія, прихильники якої приходять до храму та віддають свою кров (у помірних кількостях) на харчування нових божеств. «Виведені» генетиком, який намагався створити досконалих людей, вони за 300 років перетворилися на головний релігійний культ. Проте і в цій альтернативній цивілізації не все так добре. Під дією вірусу грипу один із членів «братства» божеволіє і починає поїдати паству на вулицях міста. Людська поліція об'єднується з орденом, щоб зупинити маніяка.

Ще один вид суспільства кровопивць зображено у «Воїнах світла» братів Спіріг. Це більшою мірою соціальна фантастика, аніж бойовик. Епідемія 2009 року перетворила більшу частину людства на вампірів. Нечисленні люди – це або домашня худоба, потрібна для харчування, або втікачі поза законом. Минає десять років після епідемії – і виникає загроза голоду. Дослідження над виробництвом штучної крові просуваються повільно, а вампір, що

http://www.etnolog.org.ua

не отримує достатньо їжі, перетворюється на істоту, подібну на кажана. Тут створено найчіткіший опис вампірської цивілізації, у якій продумано всі аспекти життя – від тюнінгу автомобілів для денних поїздок до стадій деградації голодних бомжів. Вампіри у «Воїнах світла» – метафора «золотого мільярду», який буквально «випиває всі соки» зі світу.

Незважаючи на цікаві знахідки, загалом простежується виразна тенденція до мелодраматизації образу, аж до тієї міри, що вампір стає персонажем підліткових любовних романів. Так, у 2008 році вийшла екранізація роману Стефані Меєрс «Сутінки». Сюжет розгортається навколо історії кохання школярки Белли з вампіром Едвардом. Він, до речі, є членом цілої родини вампірів. Вони «хороші» – харчуються лише кров'ю тварин і є повноправною частиною суспільства. Кожен з них володіє певним даром. Та й під дією сонячних променів вони не згорають, а починають світитися.

Інша казкова історія – «Асистент вампіра». Головне місце дії – цирк потвор, директором якого є харизматичний кровопивця. На одну з вистав потрапляє звичайний американський школяр, де й отримує пропозицію від хазяїна цирку стати його помічником. Хлопець погоджується й отримує і нові здібності, і нові проблеми.

Так вампір з персонажа-«страшилки» «хоррору» перетворюється на більш-менш позитивного героя. Часто його зображують більш гуманним і вартим любові, аніж власне людей, які є позитивними персонажами стрічок. Образ вампіра в мистецтві, зокрема в кіно, розвивається, набуває нових рис і дедалі більше нагадує людей. Можливо, відокремлюючи вампірів від людей, творці фільмів символічно відокремлюють від людини її темну частину, створюють ілюзію непричетності до неї. Або навпаки – вигадують собі достойних «господарів». А, може, у мріях люди бачать себе такими ж, як «не-мертві» – вічно прекрасними. Адже деякі дзеркала надто чудові, щоб у них можна було дивитися, не ризикуючи повірити в побачене.

[1] «De Nugis Curialum» Уолтера Мапа, «Historia Regis Anglicarum» Уільяма де Ньюбурга.

[2] 1484 року папа Інокентій VIII дав дозвіл на публікацію знаменитого трактату з демонології «Malleus Malificarum» («Молот відьом») домініканських монахів Якуба Шпренгера і Генріха Крамера (опубл. 1486 р.). Це можна вважати офіційним підтвердженням реального існування відьом, демонів та іншої «нечистої сили».

[3] Ця збірка наділена багатьма ознаками містифікації: тільки один зразок був справжньою фольклорною сербською піснею, решта була створена самим П. Меріме.

[4] «Франкенштейн» став найбільш екранізованим твором. Вважається, що за його мотивами знято більше стрічок, ніж за мотивами Євангелія.

[5] *Вацуро В.* Ненастное лето в Женеве, или история одной мистификации // Бездна: «Я» на границе страха и абсурда / Вадим Вацуро. – С.Пб.: АРС. Російский журнал искусств, 1992. – С. 36–63.

[6] *Мариньи Ж.* Дракула и вампиры; Кровь за кровь / Ж. Мариньи ; пер. с фр. Г. Цареградский. – М.: Астрель: АСТ, 2002. – 144 с. : ил. – (Традиции). – (Открытие).

[7] До речі, хоча саме А. Стокер започаткував традицію іменувати вампірів «носферату», цей термін він запозичив із книги Емілі Лазовської-Джерард «Країна за лісами» (1888 р.; «Transylvania» – букв. «Залісся»).

[8] В оригіналі А. Стокера термін звучить як «Undead» Dracula (або ж Dracula The Undead; буквальний переклад — Дракула Немертвий).

[9] *Сергей (А.) Антонов.* Тонкая красная линия. Заметки о вампирической парадигме в западной литературе и культуре / Сергей Антонов // FANтастика. – 2007. – № 8. – Октябрь.

[10] ОТО «Ordo Templi Orientis» («Орден Храму Сходу»); «Orientai Templar Order» («Орден Східних Тамплієрів») — містична секта, заснована між 1896 і 1902 роками австрійським промисловцем Карлом Кельнером, який став її «почесним великим майстром». Орден набув поширення до початку Першої світової війни. Його основне завдання – синтезування всієї світової мудрості, що розосереджена в різних віровченнях. Орден активізував свою діяльність у 1970-х роках після значного періоду занепаду.

К актуальным проблемам современного киноведения Украины принадлежит анализ творческих концепций, которые можна причислить к доминантным творческим идеям кинематографа прошлого и современности. В частности, среди магистральных направлений разработки воплощения различных тем так называемого «хоррора» распространено изучение исторических и легендарных прототипов его основных персонажей, а также аналитический обзор их интерпретаций в мировом кинематографе. К этой теме, опираясь на фольклорные, литературные и собственно кинематографические источники, обращается автор статьи.
Ключевые слова: *кинематограф, концепция, вампиризм, носферату, Дракула.*

http://www.etnolog.org.ua

УДК 78.072+929 Пархоменко

ОКРЕМІ СТОРІНКИ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЮ ПАРХОМЕНКО (до ювілею від дня народження)

Світлана Василик

Статтю присвячено розвідкам Л. Пархоменко про українських композиторів і хорове мистецтво Латвії, опублікованих на сторінках журналу «Народна творчість та етнографія».
***Ключові слова:** обробка народної пісні, риси стилю, хорове мистецтво, колядки.*

This article is dedicated to L. Parkhomenko's explorations of Ukrainian composers and choral art in Latvia, published in the «Folk Art and Ethnography» magazine.
***Keywords:** folk song arrangement, style features, choral art, Christmas carols.*

Нещодавно відзначили ювілей відомого музикознавця, одного з найавторитетніших критиків у галузі хорової творчості й виконавства, дослідниці українського в музичному просторі країни – Лю Олександрівни Пархоменко. Її наукова діяльність почалася з дослідження творчої постаті Кирила Стеценка. Ця тема ніби аркою з'єднує різні етапи життя й наукової діяльності музикознавця, адже презентація теми – кандидатська дисертація та перша монографія[1] – у проекції часу накреслює тільки центральні аспекти (віхи) дослідження творчості композитора; друге видання монографії[2], значно доповнене, підкреслює невипадковість звернення до постаті К. Стеценка, і третя монографія[3], присвячена видатному композиторові, засвідчує не тільки глибоку обізнаність із об'єктом дослідження, а й значно розширює коло аналізованих проблем [уперше розглянуто сакральні композиції К. Стеценка з нотною ілюстрацією – «Непорочны в великую субботу. Греческаго распева» (по Синодальному Обиходу) та «Панахида» (для хору)].

Лю Пархоменко (1960-ті рр.)

У музикознавчому доробку Л. Пархоменко відведено значне місце дослідженням творчих постатей – О. Кошиця, П. Бігдаша-Богдашева, Б. Левитського, Я. Калішевського, С. Наріжного та ін., які були недооцінені свого часу і замовчувані в радянський період, а також М. Лисенку, М. Леонтовичу, П. Ніщинському, П. Демуцькому, котрі, попри свою хрестоматійність, часто висвітлювалися однобічно. У цьому нарисі розглядаються статті Л. Пархоменко, опубліковані на сторінках журналу «Народна творчість та етнографія».

Часопис ІМФЕ НАН України – один із провідних періодичних видань, у якому вперше декларувалися теми, що стали

http://www.etnolog.org.ua

визначальними в наукових дослідженнях 1960–1970-х років молодих музикознавців і фольклористів цієї наукової установи – С. Грици, М. Загайкевич, Л. Пархоменко, Б. Фільц, Л. Ященка та ін. Дещо пізніше в журналі виокремили рубрику «Трибуна молодого дослідника», у якій публікували здебільшого дослідження аспірантів Інституту, а на той час – журнал дійсно став трибуною, де можна було проаналізувати нові чи раніше замовчувані сторінки музичної історії. Цю думку якнайкраще висвітлюють історико-музикознавчі дослідження Л. Пархоменко.

Статті «Композитор К. Г. Стеценко і народна пісня»[4], «Народно-пісенні джерела творчості К. Стеценка»[5] та «Кирило Стеценко і народна пісня»[6] присвячені видатному композитору, зв'язкам його творчості з українським музичним фольклором. Творча постать К. Стеценка, тоді ще мало досліджена і ретельно замовчувана через активну музично-громадську діяльність композитора в період УНР, а також через приналежність його до Української автокефальної православної церкви, стала однією з центральних тем музикознавчих та історико-культурних досліджень науковця. Це засвідчують названі монографічні праці, численні публікації у виданнях «Музика», «Мистецтво», «Радянська культура», «Українська культура»[7].

У першій статті авторка досліджує жанр обробки українських народних пісень, особливу увагу звертаючи на збірку «Українські колядки і щедрівки», адже ці обробки стали взірцем «дотримання національного стилю і левних принципів музичного розвитку, хорової "інструментовки", засобів ладової гармонізації. Колядки були справжньою школою й для самого Стеценка в шуканнях національної музичної мови, <...> засобів виразності його хорової палітри»[8]. «Колядки і щедрівки» К. Стеценка є також єдиним прикладом виділення в окрему жанрову групу обробок календарних народних пісень у творчості композитора. Більшість обробок створено за власними фольклорними записами композитора. Аналізуючи колядки та щедрівки Стеценка, авторка зауважує, що вони увібрали в себе риси, не тільки притаманні найдавнішим зразкам жанру (елемент замовляння), але й асимілювали теми, сюжети, тип вірша, «характерного для дружинного епосу Київської Русі»[9]. Саме з елементом епічності дослідниця пов'язує багатство типів цього жанру (від ліричних, ліро-епічних та сюжетно-описових до історичних, танцювальних тощо).

Л. Пархоменко доводить, що, попри сприйняті від Лисенка принципи обробки пісенного матеріалу, плеяда композиторів молодшої генерації виходить на якісно новий етап розвитку жанру, де фольклорний матеріал перетворюється в довершену хорову мініатюру. Таким чином, розглядаючи обробки Стеценка, дослідниця виявляє притаманні його творчості акапельність, тенденцію до «психологічно-поглибленого розкриття сюжету», схильність до індивідуалізації характеристик, уведення елементу сценічної дієвості, що призводить до появи напруженішої, на думку авторки, музичної драматургії.

Обробки 1918–1921 років «підсумовують досягнення митця в цьому жанрі»[10]. Поряд зі звичними для композитора типами жанру психологічної мініатюри, споглядально-ліричного етюду, жартівливо-побутової сценки з'являються військово-патріотичні пісні (авторка наводить «Гей, видно село», «Ой у лузі», що разом із «психологічною поемою про тугу розлуки за рідною батьківщиною»[11] «Чуєш, брате мій» є чи не найвідомішими стрілецькими піснями), «пісня легінів про рекрутчину» («Кей ми прийшла карта» – відома лемківська пісня, що також була популярна серед стрілецтва). В обробках пізнішого періоду дослідниця звертає більшу увагу на хорову фактуру, саме на поліфонічні засоби розвитку: використання контрапунктів, органного пункту, імітаційної поліфонії, а також на характерний прийом Стеценка – «різночасове проведення мотивно-тематичних елементів, або зіставлення мелодій з їх різними регістровими та динамічними вершинами»[12]. Ці стильові риси є визначальними для творчості Стеценка.

У доволі розгорнутому аналізі пісні «Чуєш, брате мій» дослідниця вказує на психологічність музичної драматургії, що

http://www.etnolog.org.ua

Обкладинки журналу НТЕ. – 1973. – № 6

підкреслюється загострено нестійкими гармоніями, імітційними перегукуваннями голосів, діалогічністю, тембральними зіставленнями тощо, та підсумовує: «Цільна своїм настроєм, глибока мистецьким узагальненням, ця обробка може вважатися шедевром хорової мініатюри Стеценка»[13]. (Від себе додамо, що саме обробка для хору К. Стеценка пісні «Журавлі» Б. і Л. Лепких і до сьогодні вважається однією з найкращих поряд із обробкою Л. Ревуцького для соло тенора і фортепіано.)

Уже перша стаття «Композитор К. Г. Стеценко і народна пісня» (1959, № 3) засвідчує високі професійні якості науковця, залюбленість у предмет дослідження, виваженість міркувань, стрункість, послідовність та довершеність форми викладу.

У наступній статті «Народно-пісенні джерела творчості К. Стеценка» (1961, № 4) Л. Пархоменко виходить на новий рівень дослідження його композиторської творчості, розкриваючи національні риси його стилю[14]. Вони простежуються «у проникненні в своєрідне мислення народу, у виявленні його духовних особливостей, у правдивому відтворенні почуттів і настроїв»[15]. Порівнюючи метод безпосереднього введення в оригінальні композиції народної пісні чи окремих зворотів, поспівок із методом прямого цитування в музично-театральних жанрах, дослідниця підкреслює, що в першому випадку він часто призводить до традиційного розвитку музичної думки (такий метод використовується тільки в ранній творчості), а в другому – використовується задля розвитку сюжету. Наводячи приклади цитування народних поспівок, авторка стверджує, що «Стеценко не підміняв ними власної музичної думки, вони виконували у творі лише свою специфічну драматургічну функцію»[16].

Інший принцип використання народно-пісенних джерел застосовує композитор у власних творах – при створенні музичного образу засобами того чи іншого жанру з дотриманням характерного розвитку, але на фольклорному матеріалі, що йому (жанру) не притаманний. На думку Л. Пархоменко, Стеценко так майстерно переосмислює народні інтонації, що вичленити із загальної тканини ту чи іншу поспівку майже неможливо, оскільки існує тісний зв'язок музичного мислення композитора з народною пісенністю.

Риси стилю Стеценка, зумовлені українською пісенністю, – особлива емоційність, тепло, задушевність, а також вокальність, наспівність композицій митця вказують, на думку Л. Пархоменко, на «пісенний спосіб прочитання тексту», а тому більшість «романсів справляють враження пісень-романсів»[17].

У свою чергу, сприйняття ладових модусів, притаманних народно-пісенному багатоголоссю, у поєднанні з інтонаційним розвитком створює відповідний колорит, емоційну настроєвість чи відтворює її градації тощо. Наведено низку прикладів ладової змінності чи зіставлення як «засіб виявлення психологічної складності почуття», а також ладової мінливості окремих щаблів «як колористичний засіб, як легка світлотінь чи ледь помітний нюанс певного настрою», завдяки яким «композитор досягає великої гнучкості в музичному розкритті»[18].

Обкладинка журналу НТЕ. – 1982. – № 3

Аналізуючи ладовий розвиток хорових творів Стеценка, Л. Пархоменко виділяє, зокре-

http://www.etnolog.org.ua

ма, звороти, побудовані на еолійському ладі, що здебільшого експонують образи скорботи, жалю. Інша риса музичного стилю композитора, виокремлена дослідницею, – суміжність гармоній, засвідчує глибоке знання українського пісенного фольклору. Так, попри традиційні кварто-квінтові функціональні зв'язки, Стеценко часто використовує секундові співвідношення гармоній задля особливого емоційного колориту, відчуття м'якості, плавності, що притаманні народним діатонічним пісням, а також – паралелізм тризвуків або секст-, септакордів. Авторка підкреслює, що саме секундові функціональні зв'язки належали до новаторських прийомів у композиторській творчості Стеценка. Цей компонент гармонічної мови згодом широко розвинувся у творчості радянських композиторів (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, А. Штогаренко, Ю. Мейтус).

З-поміж інших музично-стильових рис Стеценка, які мають фольклорне забарвлення і, зокрема, закорінені в лірницькій інструментальній традиції, Л. Пархоменко виокремлює поліфункціональність, а найцікавіші функційні нашарування – знову ж таки суміжнощабельні (кантата «Єднаймося», «Плавай, плавай лебедоньку» тощо).

Особливу увагу в статті приділено мелодизації музичної тканини, побудованій на індивідуалізації середніх голосів, інтонаційній розробці в них мелодичного зерна, наданні їм «характеру емоційно виразних підголосків, або навіть насичених мелодичних потоків (ліній)»[19], що пов'язано з традиціями народного підголоскового багатоголосся.

Розглянувши найхарактерніші зв'язки з українським фольклором, дослідниця виявляє не тільки національні основи стилістики К. Стеценка, а й значний поступ (еволюцію) його музичної мови в порівнянні з попередниками та своєрідність творчого шляху серед сучасників.

Стаття «Кирило Стеценко і народна пісня»[20] – не стільки узагальнює все раніше висловлене на сторінках журналу про мистецькі здобутки композитора, скільки накреслює нові напрями досліджень його творчості в контексті хорового мистецтва початку XX ст., а також її проекції на сучасну композиторську творчість та хорове виконавство. У цій статті музикознавець ставить собі завдання висвітлити маловідомі сторінки творчості композитора. Зокрема, вона зосереджує увагу на концертному житті творів композитора. Ідеться про виявлення своєрідного зв'язку між першими виконаннями Студентського хору Київського університету колядок Стеценка в 1913 році та відродженням концертного життя колядок фольклорно-етнографічним ансамблем Київського університету «Веснянка» під керівництвом В. Нероденка. Особливу увагу дослідниця звертає на передумови створення та особливості музичної мови кантів та «Панахиди» Стеценка. Перші виконання «Панахиди» вражали «силою ліризму, національною манерою вислову жалю і водночас мужніми чуттями громадської гідності й шани подвигу людини-творця»[21]. Л. Пархоменко наводить спогади М. Рильського про вимушене забуття творів на канонічні тексти та розповідає про друге життя «Панахиди» К. Стеценка в редакції Лесі Дичко («Концерт»). Музикознавець виявляє композиційні знахідки музичного редактора і автора нового тексту «Концерту» Д. Павличка, аналізує нові

КИРИЛО СТЕЦЕНКО І НАРОДНА ПІСНЯ

Перша сторінка публікації статті Л. Пархоменко «Кирило Стеценко і народна пісня» (НТЕ. – 1982. – № 3)

http://www.etnolog.org.ua

принципи образно-тематичного розвитку та органічність їх співіснування з музичним оригіналом. На її думку прем'єрне виконання твору належить до видатних художніх подій, приурочених до ювілею композитора.

Таким чином, у своєрідному циклі статей Л. Пархоменко, розкриваючи національну сутність творчості Стеценка, закладає підвалини нових досліджень доробку композитора в галузі духовної музики та хорового виконавства.

У 1960-х роках у журналі започаткували традицію присвячення окремих рубрик чи номера до ювілейних дат видатних учених, письменників, композиторів (Шевченківський номер – 1964, № 2; До 125-річчя від дня народження М. В. Лисенка – 1967, № 2 та ін.). Саме 1964 рік було оголошено Шевченківським, тому журнал активно публікував дослідження культурної спадщини письменника, а Л. Пархоменко долучилася до висвітлення мистецької шевченкіани[22]. Авторка публікації подає загальний огляд ювілейних видань «Мистецтва», включаючи не тільки нотні, музикознавчі, а й художні видання. Л. Пархоменко вказує не тільки на позитивні здобутки видавництва, а й звертає увагу на огріхи видань, зокрема на малий тираж.

МИКОЛА ЛИСЕНКО І ЙОГО РОЛЬ У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Перша сторінка публікації статті Л. Пархоменко «Микола Лисенко і його роль у розвитку української національної культури» (НТЕ. – 2002. – № 3)

Авторка з захопленням оповідає про свято пісні в Латвії – це ще одна публікація з хроніки подій країни[23]. У розгорнутому огляді започаткування традицій свята Л. Пархоменко дає позитивну оцінку й хоровому руху Латвії в історичному зрізі, підкреслюючи «гармонію контрастів» 100-літнього ювілею – це і «грандіозність масштабів» (виступ на одній сцені 16-тисячного хору), «багатоплощинність комплексу подій, декоративна барвистість видовищ» (динамічні паради з елементами урочистих прадавніх звичаїв) і «хвилюючий процес музичної творчості окремих колективів»[24].

Серед низки публікацій, присвячених П. Ніщинському, вагоме місце займає стаття, присвячена 150-річчю з дня народження композитора[25]. Це один з найвдаліших зразків української біографістики. Інформацію віднайдено в Державному архіві м. Києва, відділі рукописів ЛНБ і ЦНБ, ЦДІА в Ленінграді, тогочасній періодиці, епістолярній спадщині М. Костомарова, М. Лисенка, О. Русова, І. Франка. Л. Пархоменко подає докладні відомості з біографії композитора, висвітлює чинники, що сприяли реалізації творчого обдарування митця.

Авторка звертає увагу на важке матеріальне становище, постійний пошук роботи й упереджене ставлення до Ніщинського як педагога, але попри всі ці негаразди він починає активно займатися музичною діяльністю. Перші спроби фольклорних записів і обробок пісень П. Ніщинського припадають на 1860-ті роки. У них йому вже вдається знайти ладоінтонаційні, гармонічні та фактурні засоби, у яких проглядається тонке відчуття природи народного гуртового співу. Значну увагу авторка приділяє ананьєвському періоду творчості Ніщинського. Не тільки краще матеріальне забезпечення, але й близькість до Єлисаветграда, де на той час працювали М. Кропивницький, брати Тобілевичі та М. Садовська, сприяли переїзду родини Ніщинського до Ананьєва 1875 року. У хорі ремісничого училища Єлисаветграда співали дочки композитора, сам він інколи керував цим хором. До цього періоду відноситься також створення композитором музики «Вечорниць», що «стала органічною складовою частиною постановок п'єси Т. Шевченка "Назар Стодоля"»[26].

http://www.etnolog.org.ua

Найвідоміший хор П. Ніщинського – «Закувала та сива зозуля» – унікальне явище в хоровій літературі України. Виняткової популярності твору надає образний зміст, у якому сконденсовано національні прагнення українського народу, що підкреслено динамічністю, стрімкістю розгортання музичних тем, яскравою контрастністю, характерними народнопісенними зворотами, близькістю до фольклорних балад. Музично-театральна сцена «Вечорниці» займає особливе місце в театральній музиці завдяки художній досконалості, динамічності сценічної дії, стильової єдності, яскравості, колоритності музичної мови. У прем'єрному виконанні «Вечорниць» брав участь Панас Тобілевич, і вистава мала великий успіх, але, як зазначає сама дослідниця, не все до кінця з'ясовано. Зокрема, у тогочасній пресі була інформація про написання опери «Назар Стодоля», що наразі не підтвердилася.

Лю Пархоменко (2008)

Сьогодні існує потреба переглянути й ставлення до ананьєвського періоду творчості композитора з урахуванням віднайдених листів Ніщинського до архімандрита Антоніна. У добірці з тринадцяти листів міститься інформація щодо складних родинних стосунків, скрутного службового становища, кола спілкування поета, але для дослідниці було цінним з'ясувати ставлення Ніщинського до власної творчості. У статті розглядаються не тільки музичні твори, а й переклади його з давньоруської, давньогрецької мов, які мали широкий резонанс у тодішніх літературно-наукових та культурних колах.

Авторка виявляє також деякі нові аспекти творчої індивідуальності композитора, зокрема чутливість до гумору, уміння, перевтоновуючи наспів, відшукувати ресурси нових виражальних нюансів[27]. Це добре ілюструє музичний жарт на вірш В. Самійленка «Горе Пійти».

Відтак стають популярними ліричні пісні-романси Ніщинського, поміж яких – «У діброві чорна галка», яка й сьогодні відома як фольклорний варіант «Летить галка через балку».

Незважаючи на високу оцінку літературної критики, особисту підтримку І. Франка, М. Драгоманова, переклади «Одісеї» та «Іліади» були заборонені до друку (їх опублікували тільки у Львові), а ще й негативно вплинули на його кар'єру. Спочатку Ніщинського перевели з нижчим окладом до гімназії Бердянська, а потім примусили піти у відставку без пенсійного забезпечення.

Підсумовуючи сказане, звернемо увагу на малорозробленість галузей перекладацької діяльності, музичної композиції, у яких працював Ніщинський, що не завадило славі його творів поширитися за державні кордони.

У статті про роль творчості Лисенка в українському національному мистецтві[28] бачимо спробу розв'язання питання невідповідності місця композитора «в історичній ієрархії як класика, основоположника нашої професіональної музики – рівнозначного Т. Шевченкові <...> – всупереч реальному вельми невисокому рівню репертуарності Лисенкових композицій, млявому ... артистичному життю надбань»[29].

Виокремлюючи ті чинники, які вплинули на формування особистості митця як дослідника і пропагандиста народного мистецтва й найкращих зразків світової літератури, у статті простежуються стильові риси творчості композитора в різних жанрах – від найменших форм (сольна обробка з фортепіано) до найвагоміших у проекції творчості на майбутні мистецькі здобутки.

Власне в перших спробах опрацювання фольклору, попри відзначення «хиб» сучасниками, дослідниця знаходить позитивні риси саме в збереженні унікальної колекції пісенного фольклору, популярного серед інтелігенції, а в супроводі вбачає «початки інструментального національного

http://www.etnolog.org.ua

мислення»[30]. Вагоме місце в культурному надбанні займає дослідження та популяризація Лисенком дум Вересая.

Музикознавець простежує виняткову роль творчості Лисенка у створенні української національної опери, адже долисенківський період мав незначну кількість «народних водевілів». Лисенко у своїх оперних творах заклав підвалини подальшого розвитку жанрових різновидів на «етнічному жанрово-інтонаційному матеріалі, сильних фольклорних архетипах, з особливою функцією обрядових і побутових сцен, інтермедійності тощо»[31].

Так, великого значення для майбутнього розвитку національної музичної культури набула пісенно-романсова та хорова творчість Лисенка (особливо його звернення до «Кобзаря» Шевченка), а разом з цим артистична діяльність митця. Узагальнюючи сказане, Л. Пархоменко зауважує, що перспективні напрями розвитку музичної творчості, закладені у всебічній діяльності Лисенка, «принципові засади його творчості, опертої на національні музичні традиції та світовий досвід»,[32] накреслили шлях композиторів молодшої генерації.

Короткий огляд музикознавчих досліджень Л. Пархоменко на сторінках журналу «Народна творчість та етнографія» засвідчує про надзвичайно високий рівень наукової опінії представлених публікацій, широкий тематичний спектр порушеної проблематики в галузі хорової музики й національного стилю та їх ґрунтовне концепційне розкриття й осмислення.

[1] *Пархоменко Л.* Кирило Григорович Стеценко. – К., 1963. – 231 с.

[2] *Пархоменко Л.* Кирило Григорович Стеценко. – К., 1973. – 265 с.

[3] *Пархоменко Л.* Кирило Стеценко. – К., 2009. – 382 с.

[4] *Пархоменко Л.* Композитор К.Г.Стеценко і народна пісня // НТЕ. – 1959. – № 3. – С. 38–51.

[5] *Пархоменко Л.* Народно-пісенні джерела творчості К.Стеценка // НТЕ. – 1961. – № 4. – С. 55–62.

[6] *Пархоменко Л.* Кирило Стеценко і народна пісня (до 100-річчя з дня народження) // НТЕ. – 1982. – № 3. – С. 49–54.

[7] *Пархоменко Л.* Співець народу. До 75-річчя з дня народження К.Г.Стеценка // Мистецтво. – 1957. – № 3. – С. 42–45; *Пархоменко Л.* К.Г.Стеценко (до 75-річчя з дня народження) // Спеціальний випуск Пресбюро РАТАУ. – 20.10.1958; *Пархоменко Л.* Завжди сучасний (К.Г.Стеценко) // Радянська культура. – 1962. – 24 трав.; *Пархоменко Л.* Співець народу (до 100-річчя К.Стеценка) // Музика. – 1982. – № 3. – С. 9–11; *Пархоменко Л.* Вшанування Кирила Стеценка // Музика. – 1982. – № 4. – С.10–11; *Пархоменко Л.* Співець душі народної // Співець душі народної (до 120-річчя народження Кирила Стеценка). – К., 2003. – С. 8–14; *Пархоменко Л.* Хронограф життя і творчості К.Стеценка // Співець душі народної (до 120-річчя народження Кирила Стеценка). – К., 2003. – С. 108–123.

[8] *Пархоменко Л.* Композитор К.Г.Стеценко і народна пісня. – С. 44.

[9] Там само. – С. 40.

[10] Там само. – С. 45.

[11] Там само.

[12] Там само. – С. 48.

[13] Там само. – С. 49.

[14] *Пархоменко Л.* Народно-пісенні джерела творчості К.Стеценка. – С. 55–62.

[15] Там само. – С. 55.

[16] Там само. – С. 56.

[17] Там само. – С. 57.

[18] Там само. – С. 58.

[19] Там само. – С. 62.

[20] *Пархоменко Л.* Кирило Стеценко і народна пісня (До 100-річчя з дня народження). – С. 49–54.

[21] Там само. – С. 53.

[22] *Пархоменко Л.* Республіканські видавництва на честь шевченківського ювілею // НТЕ. – 1964. – № 3. – С. 101–104. [У журналі не вказано авторів статті, але в бібліографії праць Л. Пархоменко (Музична україністика: сучасний вимір. – К., 2005. – Вип. 1. – С. 183–188) зазначено статтю «Шевченківські видання "Мистецтва"» (С. 184)].

[23] *Пархоменко Л.* Столітній ювілей дня пісні Латвії // НТЕ. – 1973. – № 3. – С. 102–105.

[24] Там само. – С. 103.

[25] *Пархоменко Л.* Петро Ніщинський (До 150-річчя з дня народження) // НТЕ. – 1982. – № 6. – С. 37–44.

[26] Там само. – С. 39.

[27] Там само. – С. 43

[28] *Пархоменко Л.* Микола Лисенко і його роль у розвитку української національної культури // НТЕ. – 2002. – № 3. – С. 3–10.

[29] Там само. – С. 3.

[30] Там само. – С. 4.

[31] Там само. – С. 6.

[32] Там само. – С. 10.

Статья посвящена научным исследованиям Л. Пархоменко об украинских композиторах и хоровом искусстве Латвии, опубликованных на страницах журнала «Народна творчість та етнографія».

***Ключевые слова:** аранжировка народной песни, черты стиля, хоровое искусство, колядки.*

http://www.etnolog.org.ua

УДК 398.87:82-4

«ДУМА ПРО УДОВУ І ТРЬОХ СИНІВ» ВІД ГЕОРГІЯ ТКАЧЕНКА І ДВА ІНТЕРВ'Ю З НИМ

Софія Грица

Стаття ґрунтується на двох інтерв'ю зі старійшиною кобзарського мистецтва Георгієм Ткаченком (1898–1993), у яких розкриваються деталі здобування професії кобзаря, лірника. Від цього бандуриста також записано «Думу про удову і трьох синів» на побутову тематику в рідкісному варіанті з повним інструментальним супроводом на «старосвітській» діатонічній бандурі. Матеріал є цінним причинком до вивчення українського народного епосу і епічного виконавства та їхньої континуації на сучасному етапі в нових формах сценічної реконструкції.
***Ключові слова:** дума, кобзарсько-лірницьке виконавство та усно-пісенна форма передачі думової традиції.*

The article is based on the two interviews with the elder of the kobza art H. Tkachenko (1898–1993) which reveal the details of acquisition of profession of the kobza and lyre performers. Also we have his rendition of «The Widow and Three Sons Ballad» of everyday life thematic in a rare variant with full instrumental accompaniment on the old-time diatonic bandura. The material is valuable supplement to the study of the Ukrainian folk epic and epic performance and their modern period continuation in the new forms of staging.
***Keywords:** ballad, kobza and lyre performance, song-verbal form of the transmission of duma tradition.*

Із Георгієм Кириловичем Ткаченком авторка цих рядків зустрічалася декілька разів, зокрема в 1987, 1988 та 1992 роках. Неодноразово брала в нього інтерв'ю, записувала з його співу думи, псальми, пісні окремі твори повторно в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології (ІМФЕ) ім. М. Рильського НАНУ та в нього вдома, на Повітрофлотському проспекті, 74, кв. 29, де він проживав разом з племінницею. На жаль, не завжди фіксувала дати зустрічей. На фото один із довших сеансів запису за участю техніків фонолабораторії ІМФЕ Олександра Домбровського (другий посередині) та Наталії Романюк, що тривав декілька годин поспіль. На тому ж фото один з учнів Г. Ткаченка (перший зліва), який у морозний день привів його до Інституту (прізвища хлопця не пам'ятаю). У 1987 році, літом, у помешканні Георгія Кириловича разом з кінорежисером О. Біймою ми знімали камерою співця, готуючи матеріали до кінофільму «Шляхи кобзарські». Стрічка вийшла на екрани 1989 року. Найвдалішими були в ньому фрагменти про Г. Ткаченка і його друга, бандуриста І. Рачка (1937 р.н.), якого фільмували в його сільській хаті в с. Лавіркове Роменського р-ну на Сумщині.

Сидять: Георгій Ткаченко, Софія Грица.
Стоять: учень Георгія Ткаченка, Олександр Домбровський, Наталія Романюк

http://www.etnolog.org.ua

Г. Ткаченко (1898–1993) був дуже шляхетною, скромною людиною. Із правдивою повагою і любов'ю ставився до кобзарства, що цілком очевидно з його висловлювань та усієї діяльності на цій ниві. Він наголошував, що не вважає себе «артістом» і без награного пафосу, без потреби заробіткування на кобзарській справі виконував думи, псальми, історичні та сатиричні пісні, словом, типовий для кобзарів і бандуристів репертуар. Як сам стверджував, думи й пісні частково перейняв від кобзарів 1920–30-х років, дещо – з книжок і від друга, кобзаря Єгора Мовчана[1]. Для акомпанементу обрав традиційну бандуру, на якій було 6 басів і 15 приструнків і яку настроював у *ре*-натуральному, підкреслюючи, що виконавець дум і пісень підстроює висоту інструменту під свій голос. Його спів без афектації і позерства приваблював природністю, щирістю, гідністю, як і він сам. Під час кількох зустрічей я записала від нього думи «Про озівських братів», «Про Хведора Безродного», «Плач козаків невольників», «Про самарських братів», «Про Олексія Поповича», «Про Марусю Богуславку», «Про удову і трьох синів», «Про сестру і брата», окремі – на касети, на жаль, тоді ще неякісні (серед них деякі записи пропали), інші – на плівку, деякі думи повторно, а також усі псальми та деякі інструментальні п'єси. На прохання пані Н. Кононенко з Канади, яка писала працю про думи і приїздила в наш Інститут на початку 1990-х років, я дала їй ряд записів разом з розповідями Ткаченка про себе для ознайомлення. У 1988 році опублікувала першу транскрипцію думи «Про Хведора Безродного» (неповну) зі співу Г. Ткаченка в ж. «Народна творчість та етнографія» (№ 2). Георгій Кирилович схвалив нотацію, відзначивши, що вона звучить саме так, як він співає і грає. За цим взірцем став розшифровувати записані мною від Г. Ткаченка думи композитор Олексій Ганджа. Він знайшов мене за передачею «Золоті ключі», які я вела у 1980-х роках на Українському радіо, зголосившись у 1988 році на договірних началах попрацювати транскриптором в ІМФЕ. Він здійснив ряд транскрипцій, проте не уникнув спокуси щось докомпоновувати, «підправляти». На моє прохання чистові варіанти цих розшифровок підготувала фольклористка Н. Якименко.

У 1988 році в Інституті підвищення кваліфікації працівників культури при Міністерстві культури УРСР влаштували ювілейний вечір, присвячений Г. Ткаченкові, на якому виступили художник В. Прядка, мистецтвознавці М. Селівачов, О. Фисун, авторка цих рядків та бандуристи. Це активізувало інтерес до особи Ткаченка. Один з його учнів і відданих послідовників М. Будник, який від 1993 року очолив кобзарський цех на зразок традиційних цехів народних музикантів, зайнявся, разом з іншими молодими ентузіастами, реконструкцією народних інструментів – кобз, торбанів, лір, гуслів. У цеху були відомі нині музиканти і дослідники кобзарства й лірництва – В. Кушпет, М. Хай, М. Товкайло, К. Черемський та ін.

У цій статті подаю «Думу про удову і трьох синів» на побутову тематику, одну з найпоширеніших у кобзарському репертуарі, у розшифровці Н. Якименко, а також два інтерв'ю від Георгія Кириловича, взяті мною в різний час, цікаві з точки зору його поглядів на кобзарську справу, на народний інструментарій. Міркування Г. Ткаченка про традиційне кобзарство, про сучасну гру на бандурі цілком відповідають переконанням автодидакта, охоронця ідеалу українського автентичного кобзарства, яким він був, хоч об'єктивно віднести його до цієї категорії можна лише умовно. Натомість суб'єктивна позиція співця, органічно врослого в питомий український ґрунт, людини, яка, маючи перспективи для вдосконалення статусу художника, за першої ж нагоди покинула чужину (працював у Москві), свідчить, що він не міг існувати без свого краю, його ландшафтів, свято вірив у кобзарську справу, якою захопився ще в 20-х роках XX ст. і з якою не розлучався протягом всього життя. Він шукав собі побратимів саме в середовищі народних співців, вважаючи їх найближчими по духу людьми. Та ж відданість справі, органічне відчуття дум, псальмів, які він виконував своїм неголосним, але виразним звуком і артикуляцією, спонукали вірити в щирість і правдивість його діяльності, яку підсилювала душа

http://www.etnolog.org.ua

здібного художника, його асоціативний, образний світ. У його міркуваннях є щось від натурфілософа, який не те, щоби ворожо, але й без захвату оцінював мистецтво сучасності. Традиційним він залишився і в своїй малярській творчості.

Думу «Про удову і трьох синів» бандурист (саме так він себе іменував) виконував, дотримуючись думової моделі, яка усталилась у його свідомості і на яку спирався в рецитаціях дум на іншу тематику, щоразу оновлюючи її імпровізацією, достосовуючи до структури і семантики словесного тексту. В інструментальному супроводі виконавця епосу простежується та ж закономірність, що і в співі: опора на сталі інтонаційні блоки, що повторюються в кожній з виконуваних ним дум, псальм і пісень, їхнє варіювання. Типові для Ткаченка вступи, інструментальні інтерлюдії завершують речитативні тиради та уступи, обрамлені в кадансі акордом із двох кварт (d-g, a-d) та глісандо (за звукорядом бандури). Щодо вербального тексту думи «Про удову», то він найближчий до тієї ж думи, яку записав М. Лисенко від Остапа Вересая. Як відзначав Г. Ткаченко, якщо текст перейнятий з книжки, він не дотримувався його дослівно, щось змінював, як і в даному конкретному випадку. У текстах дум у виконанні бандуриста відчувалося прагнення до логічної послідовності у викладі сюжету, і якщо у фіксованому оригіналі були порушення, то співець дозволяв собі перестановки сюжетних мотивів, незначні доповнення, проте без зміни їхньої сюжетної основи. Попередньо засвоєна традиція втримувала в єдності всі виконувані ним думи, псальми та пісні. Типові для Ткаченка формули рецитацій, стрій його бандури я відзначала у своїх попередніх статтях про співця[2]. Закінчення дум, т. зв. «славословіє», Ткаченко зазвичай не рецитував, а проговорював словами, на зразок: «Дай же, Боже, миру християнському,/ І вам, усім головам слухавшим/ В усьому на здравіє, Щасливії літа до конця віка».

Подаємо два інтерв'ю з Г. К. Ткаченком, дотримуючись стилю й лексики його оповіді. У першому він розповідав про себе, друге здебільшого розкриває міркування співця про кобзарсько-лірницьку справу. Окремі пояснення до тексту подаються мною в квадратних дужках і примітках.

– *Георгію Кириловичу, розкажіть, будь ласка, про себе.*

– По професії я архітектор (спеціальність – парки). Народився я на Слобожанщині в селі Слободі Глушковій над Сеймом, у 50 км від Сум, на кордоні України і Росії, в родині осліплого ремісника. Батько працював шворником (майстром по шкірі). Доводилось йому виробляти деяку художню роботу. Коли любимого брата мого батька дружина збожеволіла, одрубала йому голову. Це так сильно вплинуло на мого батька, що він став сліпнути і ноги віднялись. Ми залишились гірше, ніж сироти, я, двоє моїх старших братів і сестра Варвара, моя менша. Мати своїм героїчним ставленням до цього факту спасла нас від жебрацтва. Як же так сталось, що з такої бідної сім'ї я опинився у високих колах та ще й освіту одержав високу? Це – дякуючи добрим людям і моєму братові, котрий був старший за мене на 10 років. Його взяли на «побігеньки» в Курськ, у банкірський дім Е. Швейцера. Був він досить розумний, зайняв там якусь невелику посаду і мене до себе взяв. Я закінчив церковно-приходську школу. Познайомився з хлопцями, своїми ровесниками, які здавали в реальне училище і мене з собою захопили. Я склав іспити не гірше за них. Вони почали навчання, а я ні, бо треба було 60 крб. платити. Класний наставник був священиком. «А що, – каже, – Ткаченка немає? – А йому платить нічим, він сирота, у брата живе».

Тоді він каже: «Хай прийде до мене». Я прийшов. Він велів написати «прошеніє» його високопревосходительству. Брат написав, і мене прийняли. Сказали: сідай учись, аби тільки двойок не було. В реальному училищі був духовий оркестр. Мені запропонували грати на кларнеті «В». Я досить швидко його освоїв, бо в нас в родині до музики було добре відношення. Тож і дядько мій, що в таку трагічну подію попав, був сільський скрипаль, в троїстих музиках перву скрипку грав, був по спеціальності – різьбар по дереву. Наша Слобода була вся населена виходцями із

http://www.etnolog.org.ua

Прикарпаття. Я бойківчанин. Коли почалася війна з Німеччиною, з Вільгельмом [у 1914 р.], брата забрали на війну, і ніде було жити. Тут знову добрі люди приютили мене на квартирі, де жив брат. У реальному училищі був родительський комітет, мені якусь підтримку дали, уроки репетиторські підшукали. Я закінчив Курське училище в 1917 році. Мене вже щитали, що я художник, полюбив викладач реального училища [М. І.] Якименко-Забуга, а там рисування було добре поставлене. Він сам, Якименко-Забуга, кінчав Харківське художнє училище. До мене, як до рідного сина, ставився, і порекомендував мені поїхати туди, де і колись сам навчався, у Харків, в художнє училище. Я туди поїхав, поступив, та жить було ніде, мене приютив директор [М. О.] Любимов, такий портретист був. Якщо Ви бували в Харкові, то це біля Технологічного парку, вулиця звалася Каплиговська [?]. Я мав рекомендації від Якименка-Забуги, екзамен витримав дуже добре і почав жити в підвалі. Підвал сухий, і там зі мною кілька таких бідолах, як я. Якось трапилось, що я побіг кудись, мабуть, за хлібом, по Пушкінському бульвару, а була вже осінь. Коли чую, хтось, вроді, грає на гітарі. Підбігаю ближче, коли дивлюсь: сидить у чубарці самий традиційний бандурист. І грає «Ой Морозе, Морозенку, ти славний козаче». Я про них, про тих бандуристів, і не думав. Він мене очарував, батюшки! І так я з того моменту сам захопився. Оце так, як я став бандуристом. Навіть на якийсь час в мене і малювання на задній план пішло, а інструмента не було. Оскільки я цією справою захопився, то мені порекомендували ходити до університету, де був такий старий двір. І там традиційні бандуристи ходили. Я познайомився з Древченком[3].

– А може, бував там і Степан Пасюга?[4]

– Пасюга – ні, Пасюга був куркуль, багатий чоловік, він не позволив би собі туди ходити. Це бувший друг [Д.] Яворницького.

– А може, Гнат Гончаренко[5] *десь на Вашому шляху зустрічався?*

– Гончаренко був вчителем Древченка. Гончаренко ніколи не жебрачив. То Леся Українка його возила до себе, до Ялти. Петро Древченко був жебраком, та гра мені його подобалась. У нього бас був. Він співав так, не по-жебрацьки, сказати б. А тоді попалась мені оце бандура, напівзруйнована, де всякий хлам продавався. Оддав її в реставрацію. Останній раз мені реставрував її В. Тузиченко, був такий добрий майстер, ото лаком червоним покрив, кілочки нові поробив. І так я почав уже навчатися сам. Старався самую систему якось засвоїти, пісні такі всякі. Ну, пісень-то мало, репертуар невеликий. Думи-то співали деякі [кобзарі]. От я тоді там чув «Про сестру і брата», «Про Олексія Поповича», деякі пісні. А щоби я цілком усе взяв од них, що зараз знаю, то ні. Тоді мені здавалось, що це шедеври, а поступово я побачив, що воно не зовсім так... Один [грав], другий трохи іначе[6], кількість струн на бандурах різна, особливо басків. Мені бандура попалася такого типу, як у Гончаренка.

– Який стрій? Ви тоді награєте?

– Ще й Хоткевич виступав у нас у Харкові. Він був письменник відомий і композитор. А в художньому училищі Христя Алчевська[7], пам'ятаю, поетеса зі своїми творами виступала. Я був юнаком, знайомства такого з ними не було, бо я був школярем, а вони вже такі відомі. Але ми дуже цікавилися тими, хто приходив до нас з видатних харків'ян. Харків тоді якраз був осередком культури української духовної. Не Київ, а іменно Харків. Там і професура дуже інтересна була. Лекції чудові читали. Там був професор Шміт[8], видатний професор історії і мистецтва, Доброклонський [?], академік-священик, читав церковну археологію, це, власне, історія архітектури і образотворчого мистецтва з древніх часів. Оце таке виховання моє в Харківському художньому училищі... Тоді якось пішли часи такі страшні, прийшлось покинути харківське училище, і я вернувся у своє село. Матуся ще живенькі були, і брат самий старший, і школа була там. Учителем малювання років зо два я працював, а у 1922 році я поїхав до Москви, вчитися в художньому інституті, тоді він звався ВХУТЕМАСом (Вищі художньо-технічні майстерні). Бідував, звичайно. Якусь там стипендію видавали, так хватало тільки на хліб. Бандури я своєї не покинув, в Москві я пробув у ВХУТЕМАСі

http://www.etnolog.org.ua

7 років. Там було два підготовчих курси, а тоді вибирали, хто який факультет побажає. У Щусєва[9] я провчився 4 роки, в мене і зачотна книжка з його підписами. Я здавав проект, а тоді дипломну роботу здавать, а Щусєв кинув ВХУТЕМАС, його, можна сказать, вижили як консервативного архітектора. Але нічого. Він був відомий на весь світ. Ми кончали дипломну роботу без свого вчителя. Я став архітектором-художником, вибрав спеціальність садово-паркову [архітектуру]. Якоюсь мірою був до цього підготовлений – любив природу, пейзажі. І так я працював після закінчення інституту у П'ятій парковій майстерні років з п'ять. Замість ВХУТЕМАСа став окремий архітектурний інститут. Мені доручено було робити реконструкцію парку культури імені Горького. Сталася війна, я по стану здоров'я (перехворів я туберкульозом від недоїдання, голодування), мене поставили маскировщиком. У Москві почалися неурядиці, голодовки. Я, можна сказати, збожеволів, і мене в сумашедший дом дали. Це, можна сказать, і мене спасло. Пробув там 4 місяці... війна закінчилася, я приїхав до Києва, а тут якраз моя племінниця одружилася із своїм же, із нашого села, котрий працював будівельником у Києві, дали йому квартиру в новому домі, і вони мене приютили. Їх було тільки двоє, без дітей. І так я став киянином. Став займатися пейзажем, живописом, в Союзі архітекторів состою. Тоді перша виставка була до мого 70-річчя, а тоді і інші пішли. З кобзарями я не покидав спілкування, весь час я цією справою цікавився, наскільки вистарчало сил. Як був у Москві, то познайомився з майстром Федоровим, котрий виготовляв українські бандури. Був ще в Москві такий оперний тенор [В.] Шевченко, котрий бандурної гри навчився ніби од [М.] Кравченка. Шевченко помер, і Шевченкова бандура через Федорова потрапила до мене, але така на 12 басків, діатонічна. Мало того, попала до мене бандура Овчиннікова, теж артиста театру. Завдяки цим патріотам відродився тоді інтерес до бандури в Москві. Обидва зберегли традиційні риси інструменту, самі навчились грати на ньому. Але не в такому плані народному, я б сказав. Це прагнення до естради, до артистизму, до аплодисментів. Це вже псувало самий стиль [кобзарського мистецтва]. Я ніколи не був естрадним артістом, не лічу себе музикантом, а, так сказать, попросту був етнографом того часу. Захопився інструментом Шевченка, на якому було 12 басків і 23 приструнки. Він зараз знаходиться у Києві на Енгельса, 22[10]. Тоді ж пішли бандури чернігівські, там майже 70 струн. Не можна сказати, що я опанував їх, а мені здавалося, що вони незручні для гри, півтони, котрі ідуть навкосяк, заважають лівій руці, так що, хочеш не хочеш, держись за гриф, і баски цими двома пальцями тільки брати. А на бандурі, як у Древченка, старосвітській, на якій я граю, уся рука і особливо великий палець теж велику роль грає. Покинув я ту другу і третю, і знов повернувся до своєї... а це вона іменно і єсть сама народна бандура. А ті, що в них струн багато, ніби до класики пнуться, а класика неможлива[11]. Це так, ніби рояль догори ногами. Я почав відшукувати щось середнє. Їздив по містах, у Ленінградський музей народних інструментів, у Львів – там теж є велика збірка бандур...

Прийшов до якогось середнього результату, ближчого до Хоткевича. Та не зовсім.

– Яку ж школу Ви визнаєте?

– Я вважаю, що не для мене, а для української музики, одна єдина так звана «зіньківська»[12] наука, бо зручно виконувати на бандурі музику, і ліва рука грає на приструнках, як і права. Знайомився я з кобзами. Мелодія добувається надавлюванням басків. Там 6 басків і 6 приструнків, так як у Остапа Вересая. Власне він не бандурист, а кобзар. Грав на кобзі, як на літарі, тільки без ладків. А це в мене якраз хлопці кілька кобз зробили. Оце один з капели бандуристів вже й опанував її. Якщо колись поцікавитесь, так дозвольте привести його сюди до вас. Він бандурист Чернявський. Його зовуть Володя. З ним я дружив і знався. Про харківських [кобзарів] не можу сказати, що я дружив з ними, поскільки я був юнаком, а вони старі люди. Як приїхав до Києва, то тут я кріпко подружився з Єгором Хомичем Мовчаном. Його Єгором звуть і мене Єгором, він од мене на три роки старший. Він багато дечого розказував мені.

http://www.etnolog.org.ua

І це йому підходило 70 років, і він помер. А тоді я подружився з [Є.] Адамцевичем[13], але то вже не був традиційний кобзар. Єгор Хомич Мовчан був цілком традиційний, навчався ще в [С.] Пасюги, у Никоненка в Харкові. Колись другим разом я розкажу Вам, як він навчався, – це дуже цікаво. Я написав колись вроді оповідання до 70-річчя [Мовчана], але там було більше белетристики, а журнал научний, і Іван Маркович [Власенко – довголітній редактор журналу «Народна творчість та етнографія»] цілком переробив її тільки про самую гру. Черновик у мене ще зберігся[14].

Пам'ятаю, як ще був [М.Т.] Рильський живий, то подарував йому чернігівську бандуру, дуже добрую на звук, і він так вже оставив свою народную, взявся за цю, та вже невозможно було грати на ній харківською системою. Я кажу: покинь ти її, а він: ну що ж, каже, колись і хати соломою крили, а тепер шифером, треба навчитися, щоб так грать. Можна сказать, що академія його, традиційного, зіпсувала.

– Георгію Кириловичу, як Ви оцінюєте сучасних бандуристів, чи не вважаєте, що вони вже з традицією не мають нічого спільного, що це концертні виконавці?

– Тут таким інтересним бандуристом буде Євген Олександрович Адамцевич. Він, собствено говоря, і не сучасний, і не старий. А це був занадто талановитий, аж до геніальності музикант, і в нього бандура майже що хроматична була. Там і півтони були. Голосу в нього мало. Але співав він по-кобзарськи. Він голосом не бравував. На музику поклав твори Олеся, і «Євшанзілля» [М.] Вороного. Знав багато народних пісень. Був умудрений чоловік. Потім поїхав до дочки в Бахчисарай, там помер і там поховали його. Та ще й звідтіля листа прислала мені його жінка: «Євгеній просить Вас, щоби Ви прислали слова пісні "Нема в світі правди"». Я тут же і послав. Коли одержую листа, думаю, подяка, чи що... помер. І той, і другий (Мовчан і Адамцевич) були прекрасні люди і музиканти чудесні...

– А чи Ви чули про такого кобзаря Рачка[15]?

– Та це от тільки одержав сумну-пресумну звістку, оце померла його дружина Марія. А що ж він без Марії? Рачку 50 років. Навчався він у Адамцевича, а тоді, почувши мене, забажав собі бандуру народну. І я замовив йому бандуру у Сніжного Василя Івановича, добрий майстер. Рачок живе під Ромнами...

Там ще такий Заворотько є в Ромнах, бандурист і бандури виготовляв. А це 50 років сліпцю Супруну. З Супруном подружились ми. Да й він до мене гарно ставиться. Будем отмічать в будинку сліпих... Я й піднімаю питання, щоб йому яке звання дали, бо така нещасна людина сліпа. Від традиції він уже мало має, він у мене деякі мотиви взяв... Тепер з приводу сучасних бандуристів: це Федір Аврамович Жарко[16]. І людина добра. І приятель такий щирий, хоч він від традиційного бандуриста нічого не мав. Та він високого класу. А ще один приятель, котрий і статтю про мене написав в «Культурі і життя», – Немирович[17], так от це він помер зовсім недавно. Він нетрадиційного типу кобзар, але опанував чернігівську бандуру, був віртуозом до певної міри. А Баштан [Сергій Васильович], теперішній професор консерваторії [Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського], поставився до традиційного бандурного виконавства негативно. Він вважає, що це прогрес тепер панує над нами.

– Яка ж Ваша думка?

– Моя думка така, що кожна нація має свої ідеали музикальні. Вони панують в музиці, мистецтві. Створено собі свій інструмент національний, котрий стабілізувався у XVIII ст... У Глухові був клас бандури, і вона, так як і скрипка, вже існувала. До скрипки нічого не додаш, не прибавиш, так і бандура ця народная, а то що інші бандури видумують, хай собі видумують... Усі народи, котрі з концертами сюди приїжджають, – от з Казахстану, я й сам чув, – дві струни на інструменті, а все ж таки чимось чарують; з Індії приїжджав театр (по телебаченню бачив) ставили їхні індійські танці. Так під що танцювали? – Сопілочка на шість дірочок і бубон. А які ж під це були розкішні танці! І ото вже їхньому індійському вуху досить було. А чого ж нам боятися своєї бандури, ніби це примітив. Ця справа завжди мене хвилювала [...].

http://www.etnolog.org.ua

[Ряд відповідей дав Г. К. Ткаченко на мої запитання, які стосувалися кобзарської науки і виконавства. Наведу тут важливіші, з моєї точки зору. – *С. Г.*]

– Коли визвілку брали, так тільки на думи і псальми?

– Ліричні пісні не входили в репертуар. Те ж саме у лірників... Ті [лірники] – навіть не на думи, а на псальми, що були обов'язковими. Їх доводилось бачити переважно на ярмарках, іноді навіть у шинках. Щоби підробити грошенят, іноді й п'янишні пісні співали. Вони самі ставились зневажливо й до себе, та оскільки треба було гроші заробити, то співали:

В місяці іюлі випала пороша,
Тим дід бабу полюбив,
Що баба хороша.
Нема очей, нема зубів,
Ще й руки одної,
Він до єї припадає,
Як до молодої.

Чи можна щось дурніше видумати? – Неможливо. «Про бузину» – це страшна річ...

Всіх добре пам'ятаю. Бандуристи на ярмарках, на базарах грали дуже рідко. Серед музикантів українського народу – це аристократія, вони не вважалися жебраками. Бандуристу не можна було хліба давати чи борошна сипати, а тільки гроші. А лірникам можна. Їх було скрізь багато. Крім того, сам спосіб гри – крутити корбу – не цінувався так, як бандурна гра.

Єгор Хомич [Мовчан] розказував: коли йому зробив майстер бандуру за пляшку горілки, пішов на сміх: ще нічого не вмів, тількі на струнах воджу, мені вже каже, борошна не дають, а копійки, я вже, каже, співець. От що значить бандурист!

Ото, бачите, на фотографії – [Г. Гончаренко]. В нього і воротничок біленький, і чоботи з халявами – так, що видно пана по халявах, інтелігентний був. Про нього так і писали. А от це вже бандурист! Є портрет, намальований Васильківським[18]. Причому грав не сидячи, а стоячи. Це єдиний такий портрет, що його зробив художник Васильківський. Було видання «Живописна Україна», так там і портрет цей був.

А лірники – це бідолахи. От через що давали визвілки і «паролі», щоб не скупчувались в одному місці. От іде лірник, зустрічається другий лірник: Визвілка? А той каже: «Лопата в глині» – А це наш. А той свою визвілку скаже: «Ворона на трубі» (без всякого смислу), то цей його ще й палкою. Оце був такий професіональний звичай. Єднались вони в свої професіональні організації (середньовічні). Так об'єднувались біля якоїсь церкви. Там вони мали свою ікону – частіше всього ікону Миколая Чудотворця, і до єї одчисляли якійсь копійки на оливу, і там горіла постоянно лампадка. А тоді, як визвілку давали – це частіше всього на Трійцю, на Зелені свята, так оце й давали цей пароль. Це мені так розказував про це Єгор Хомич. Але він визвілки не мав.

– Він у Пасюги вчився?

– Вчився, але недовчився. Три роки треба було одробить хазяїну, панумайстру, а три роки навчаться. Це мудро було, бо він за три роки впитував весь аромат цього кобзарства, мотиви вже він добре знав. А коли чоловік ці мотиви всі добре знає, то йому вже учиться легше і запросто.

– Коли такий учень ходив на заробітки, він мав при собі інструмент чи ні?

– Ні, ні, йому ще цього не полагалося. Він й нічого не співав, а тільки просив: «Подайте, Христа ради, сліпому, невидющому». Ніхто не цікавився ним. Ходив сам, іноді ходив з хлопчиком, поводирем. Це такі рухливі були люди. Єгор Хомич був ідеаліст і віруюча людина, і співав думу про Леніна, він мучився. І коли помирав, а ноги в нього сильно налились водою, сказав мені: «Оце мені за лицемірство».

– Чи була суттєва різниця у майстерності гри лірників і кобзарів? Чи доводилося вам зустрічати лірників?

– Багато! Й до нашого села, аж туди в Глушкову приходили, аж туди до Сейму, навіть і за Сейм, і навіть в Орловській губернії лірники були свої. Їх було дуже багато. Навіть у Кременці (що біля Почаївської лаври) була школа для сліпих хлопчиків. Жінок не було, ні лірниць, ні кобзарів.

– А Явдоха Пилипенко?

http://www.etnolog.org.ua

– Да, була, але вона без інструменту співала. Оце тільки я у Колесси прочитав про це.

– *Ви ще зустрічали коли-небудь жінок-виконавиць дум, псальм?*

– Я ніколи не зустрічав.

– *Ви зустрічали кобзарів і лірників і по селах, і по містах?*

– Кобзарі – явище дуже рідке – і по селах, і по містах. Їх було дуже мало. Ото як на Україну, то може б їх набралося вісім, чи десять.

– *Чим це пояснити?*

– І інструмент дорогий, і навчатися важче, і здібностей треба більше мать музикальних, вміти перестроювати інструмент. А на лірі що: два баси гудуть, а він тілько перебирає клавіші.

– *Чи лірники, на ваш погляд, це давня професія?*

– Нєт, більш давня професія – бандурист. Бандурист, на мою думку, іде од Бояна. Й бандура від гуслів. А тоді, коли починалось козацтво, інструмент треба було носити з собою. Назви дуже відносні.

– *Коли Ви співаєте, у Вас, як у художника, які виникають асоціації?*

– Поезія іменно через лірику. Навіть віра прийшла до нас через лірику. Люди не хотіли ні тієї філософії, нічого, а їм хотілося співу, і не знали, чи на землі, чи на небі. Віра до нас прийшла з лірикою. Значить, лірика і поезія – вони зв'язані цілком в одне. Без релігії і поезії немає.

[Я докладніше цікавилася репертуаром «недумовим» у кобзарів та лірників. Серед таких називав Г. Ткаченко псальму «Про страшний суд». – *С. Г.*]

Ткаченко процитував:

Когда час приходить, треба помірати,
В Бога свою славу треба покидати.
Час-година упливає,
Страшний суд приближає,
Готуймося всі.
Хрест небо покажет,
Благовірним ясний.
Всім нам християнам,
Всім нам стане страшно,
Як зійде Господь,
Ангели вострублять
На чотири части.
Всіх живих і мертвих
В одну мить розбудять:
– Всі люди вставайте,
Одвіт Богу дайте,
Творцю святому.

– *А ви ноти добре знаєте?*

– Я ж кларнетістом був у духовому оркестрі.

– *А свій репертуар Ви вивчали теж по писаному, по нотах?*

– Ні, здебільшого по наспіву, з усної передачі. Користувався трохи П. Демуцьким. Прекрасна книжка. У Львові бандуристів не було. Не було таких осередків. Так от, бачите, в Глухові була консерваторія при Кирилу Розумовському. І був же клас бандури. І сам Сковорода грав на бандурі. Це у його друга Ковалінського[19] про це написано. А на Заході католицизм, гноблення всього нашого. А у нас, особенно при Єлисаветі Петрівні, розквіт був музикальний. А там на [Заході] воно так і в жебрацтві залишилось. А втім, може, я помиляюся.

– *Коли був найбільш активний період ходіння на заробітки кобзарів і лірників?*

– Мені здається, XVIII вік. Тоді ж народилася і панська бандура – торбан. У Хоткевича, до речі сказати, хоть він боровся за бандуру народну, а все-таки він основну свою установку зробив на школу західноєвропейської музики. Я вважаю, що він зовсім не народного уклону. Він канцертний, віртуозний виканавець. Він був трошки легковажний чоловік. Так і його подручники гри на бандурі починаються з безлічі вправ, а до мелодії він так і не дійшов...

– *Чи доводилось Вам щось більше чути про кобзарсько-лірницькі об'єднання, їх «каси», «скарбників»?*

– Тут я нічого не можу сказати, бо вже того часу не застав, але чув про це. Єгор Хомич розказував мені, як він спілкувався із старими бандуристами, дещо розказував про них.

– *Як пересувалися лірники, кобзарі – тільки пішки?*

– Іноді їх підвозили на волах.

[...] Як помер чоловік моєї племінниці, дак прибігла землячка, напівінтелігентка.

http://www.etnolog.org.ua

Андрій лежав, вона, як тільки ввійшла в хату, упала йому в ноги та й давай голосить. Відкіля в неї це взялося?

– *Вона була близькою родичкою?*

– Та ні, просто знайомою, колись разом росли. Так от тут мені стало ясно, що це прямо в нас в крові голосіння ці. Та тоді такі були, що якось виділялись, такі «плачинди».

– *Називалися плачиндами?*

– Та щось я таке чув (по-російськи – плакальщицы). Моя мати лікувала категорично малярію. У нас село над Сеймом. І тут же луга, місця, що заливаються водою, і куп'є таке – ото саме розсадники малярії. І тут у нас було багато хворих на малярію. Мама моя була зовсім неграмотна. Але вона була абсолютно віри категоричної. Ось через що вона своєю вірою, не релігійною, а впевненістю, що вона мусить помогти. Діло було так: захворів її онук, старшого брата Олександра, Юра на малярію. Вже вимотався хлопець. Брат був такий прогресивний..., щось говорить з мамою, а про лікування й не думав. Але привели тайком од брата цього хлопця. Мама повела його на ліки, а на ліки – це так: напередодні спекла пиріжків. Ложаться спать, пирожки загортують в рушничок. Тоді ще до перших петухів будить цього хлопця, бере його за руку, бере пиріжки, веде його до роздоріжжя, де дороги перехрещуються. Підходять (осе так розказував сам отой Юра). Мати бере цей пирожок на середоріжжя і тілько всього каже: «Тіточки, вас сімдесять сім (лихорадок), і ось Вам хліб усім...» Повертаються додому под одіяло окутуваться – і на цьому все й проходило. Не знаю, чи передавала мама комусь оту справу з замовляннями, чи ні.

– *Може, щось у ті пиріжки клала?*

– Нє, нічого... Але треба мати таку віру у замовляння. Оце віра всьому і голова. Всі ці знахарства залежать тільки від віри. А тепер віри нема.

– *Як одягалися кобзарі?*

– Про кобзарів нічого говорить. Одягнені всігда пристойно. Тут воротничок біленький. Кобзар Єгор Хомич завжди був добре одягнений. Це вже артіст, аристократія, було мало їх. От як голод тривав на Україні, Єгор Хомич уже був добрим кобзарем. Так вони організували декілька чоловік. Він один був кобзар, а то так, співці, і навіть на бояні грали. І поїхали аж в Азербайджан, поїхали спасатися від голоду. І спаслися від голоду. А самого Пасюгу знайшли під плетнем. Од голоду помер. І тоді закінчилось все, і кобзарство, і все...

– *А лірники як ходили одягнені?*

– Ох, не говоріть. Навпаки, ще на себе надівають все таке, щоб вигляд був нещасного чоловіка. Щоб викликати жаль.

– *Чи приймали цих співців в хатах?*

– В хатах не прийнято було їх приймати. Більше всього бували вони на цвинтарях, біля церкви. Коли кінчається Літургія, народ виходить. Зупиняється, говорять один з одним. Інтелігенція не була відірвана від народу.

– *А цей мотив вступу, який переходить у Вас із думи в думу?*

– З приводу мого виконання – то я не вважаю себе ні музикантом, ні артістом. І до цього не прагнув. А все так хотілося так душевно, щиро, і вивчав пісні і думи якось сам по собі. Я вважав, що треба іти від природи самого інструменту і от природи самої речі, яку співаєш.

– *Відносно кобзарського співу Гончаренка і того, що в нього зустрічається різниця у строї бандури і співу в думі «Про Олексія Поповича», з приводу чого сперечалися Квітка і Колесса?*

– Я чогось думаю, що це помилка самого Гончаренка. У нього ж були розкошні танці. І польки. І вже бандура була настроєна «на весело». І так вже він, мабуть, забував, що його бандура «на весело». Так вже під це міг думу заспівати. А іншої логіки в тому нема. Єслі б іще де-небудь такий же бандурист був, котрий так же під мажор співав би в другому кутку, тоді би треба було подумати, чи не є це якась школа чи одголосок. Так нема ж – це єдиний такий зразок.

– *Як Гончаренко дійшов до віртуозної гри?*

– А так, щоб сказать, шо вже занадто такий віртуоз, так ні. Це віртуозність не Хоткевича. І її навіть віртуозністю нельзя назвать. А якимось таким умінням.

http://www.etnolog.org.ua

– Добре грав, бо слухала з валиків гру Гончаренка і порівнювала з іншими, наприклад, з Михайлом Кравченком, то була між ними велика різниця.

– Михайло Кравченко – то зовсім слабий бандурист, тобто виконавець. Думи він чудесно виконував, з натхненням, але інструменталіст був слабий. В нього тільки кілька акордиків, а спів його натхненний. Закінчував думу, як пісню. А так 8 дум співав натхненно. Хтось мене водив до Кравченка в Сорочинці, але я це слабо пам'ятаю.

– А Хоткевича Ви бачили?

– В художественому училищі. В пам'яті добре залишилась поетеса Христя Алчевська. Як нам, студентам, здавалося, була очаровательна.

– А Ви більше не повертались до кларнета?

– Нєт, гітару брав частенько.

– І що Ви грали, співали?

– Та співав всякої. Коли в Москві був, співав і всяке...

– А як же на грунті особистого життя? Чи не було у вас якихось захоплень?

– Правду сказати, я трохи боявся сімейного життя. Думав, що колись обзаведусь усякими цими ділами, то тоді прощай і кобзарство, і малярство. Офіційно я одружений не був. Не можна сказати, що я дуже жалкую. Але все ж така якась туга, неспокій є, бо все у людини повинно бути нормально. Але все ж таки закоханість у мистецтво – це мене утримувало рішуче вирішити свої справи. А потім пройшли літа, і все само собою відпало.

– Чи мали Ви якусь підтримку з боку художників, коли повернулись із Москви до Києва?

– Ні, зустрічали холодно. Обстановка у Спілці була недружелюбна. Серед художників атмосфера недобра була. Я туди звертався, хотів вступать, а тоді побачив, що така неприв'ітність.

– Так Ви не член Спілки?

– Нєт, я член Спілки архітекторів. І я про це якось і не думав, мені здавалося, що досить мать роботу, а останнє вже не має значення. Коли торкнулось справи майстерні, виставок, то тут зразу ж давало себе знати, що я не член Спілки.

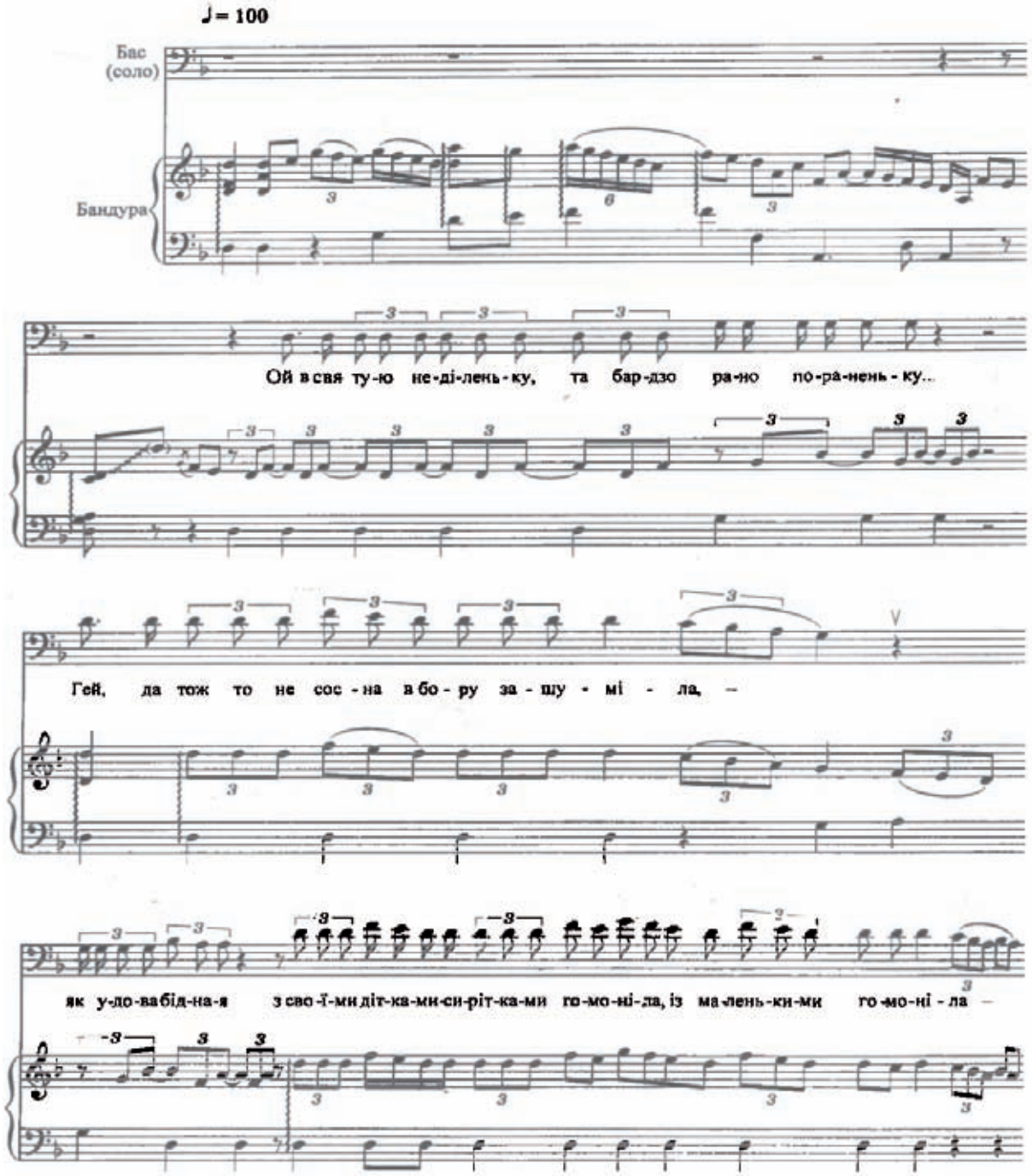
– А Ви малювали більші роботи?

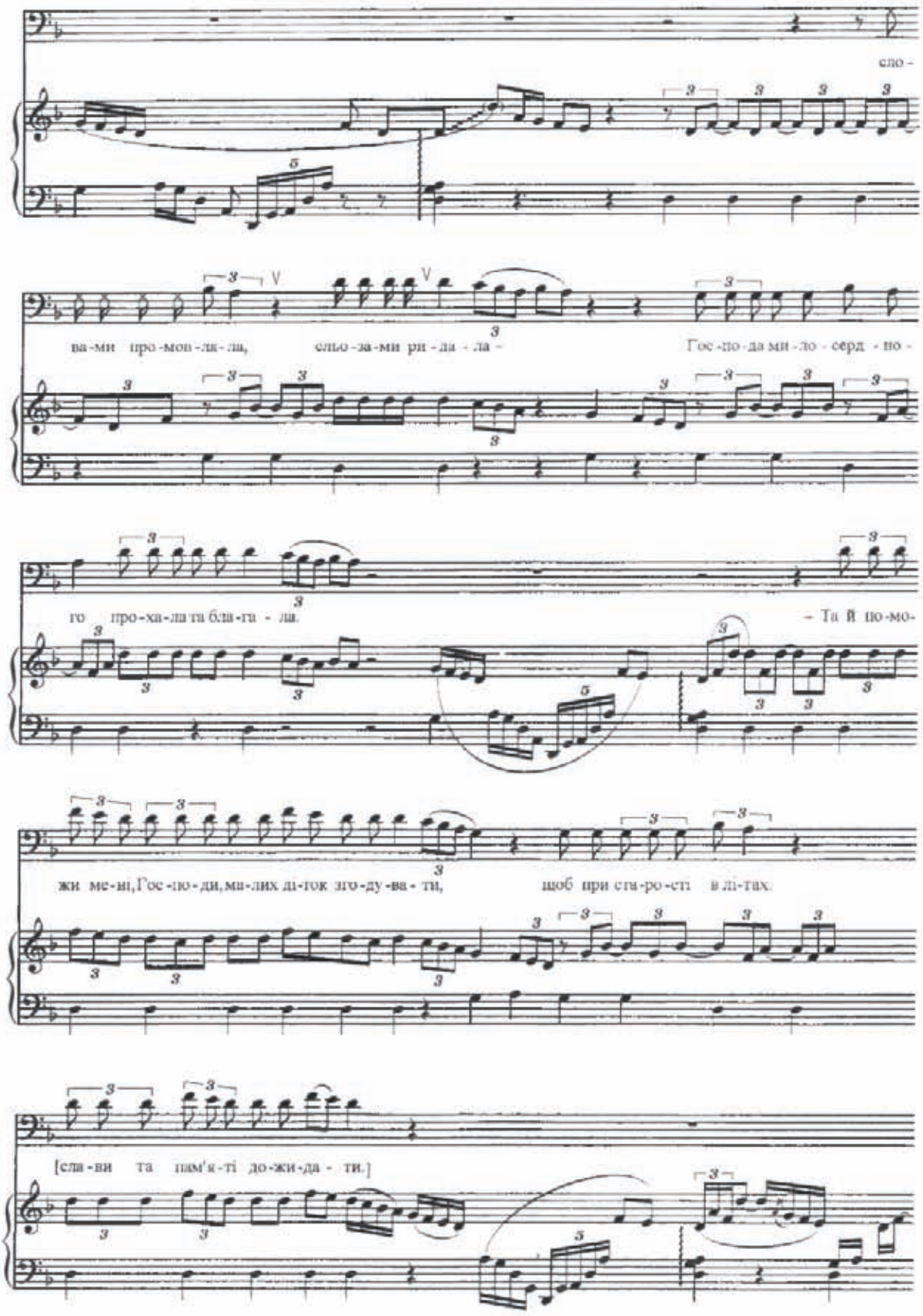
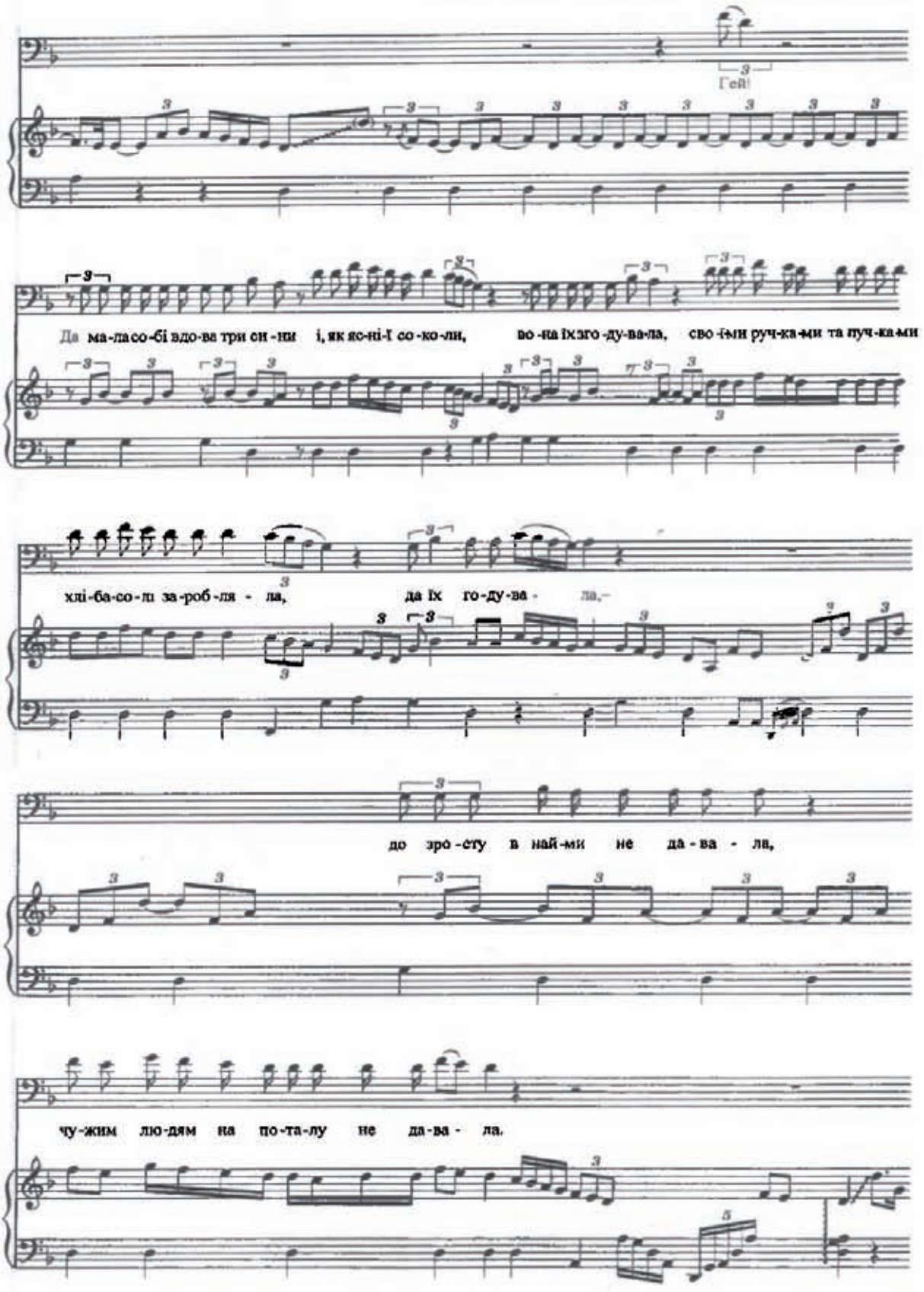
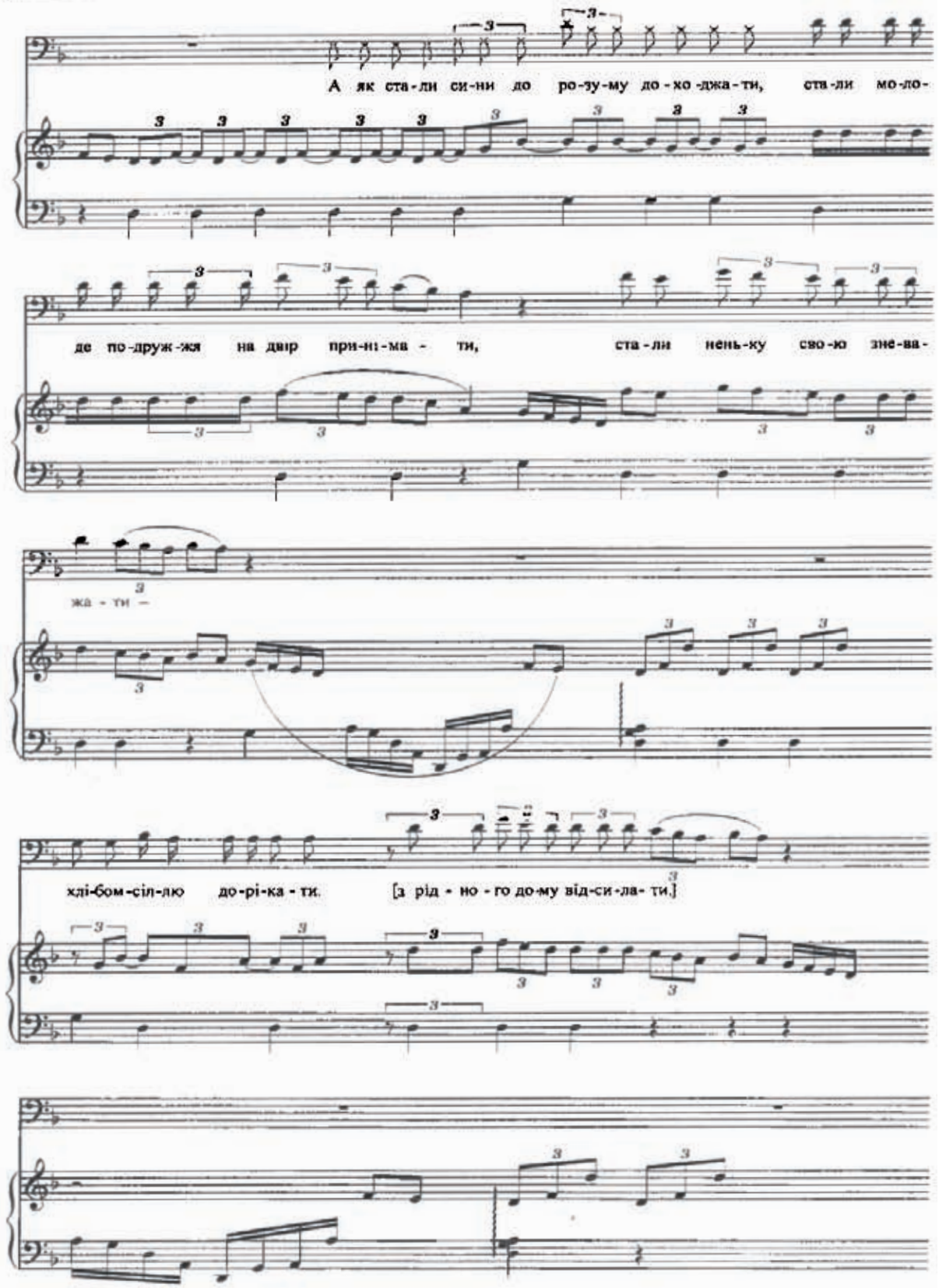
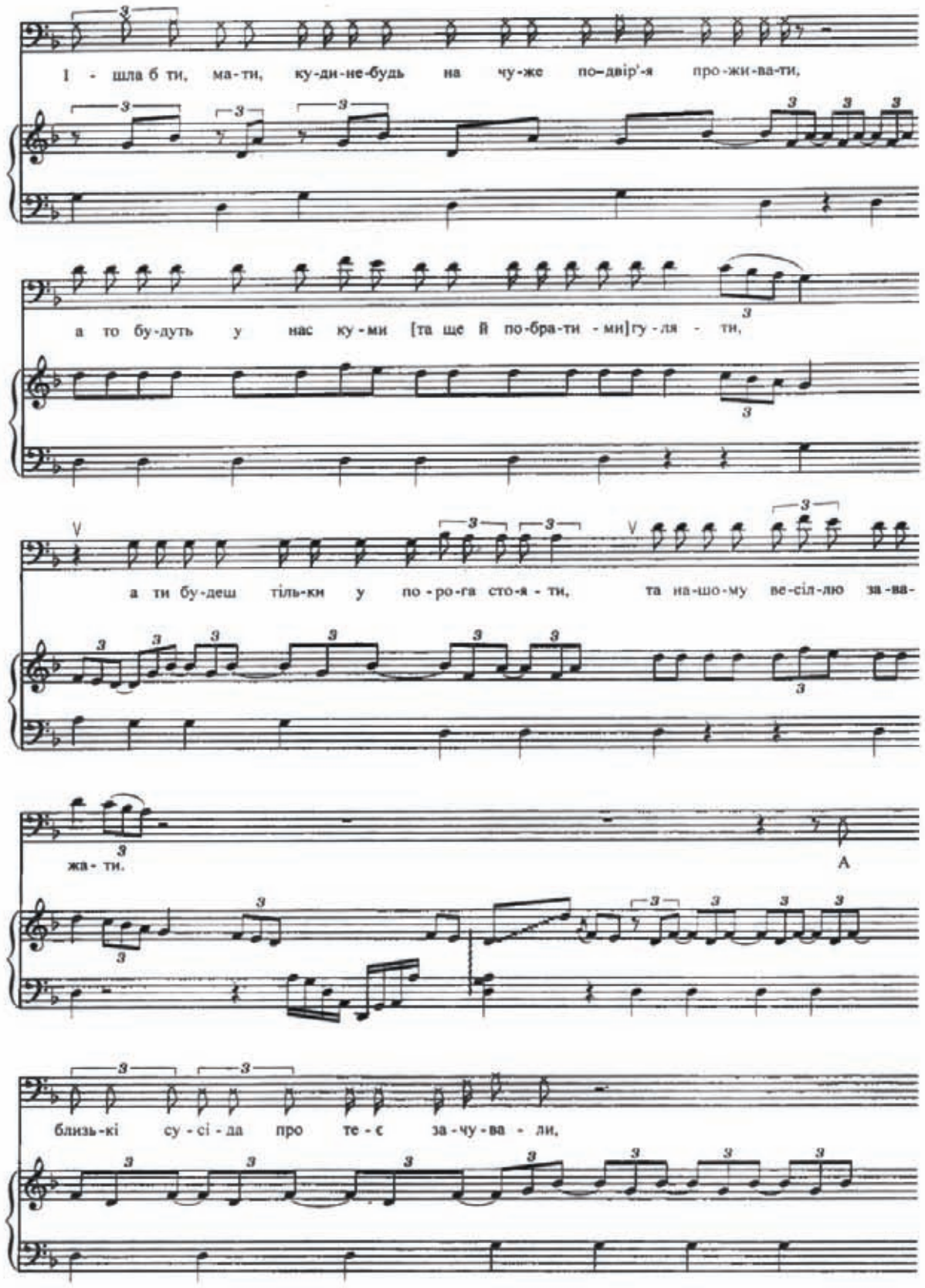
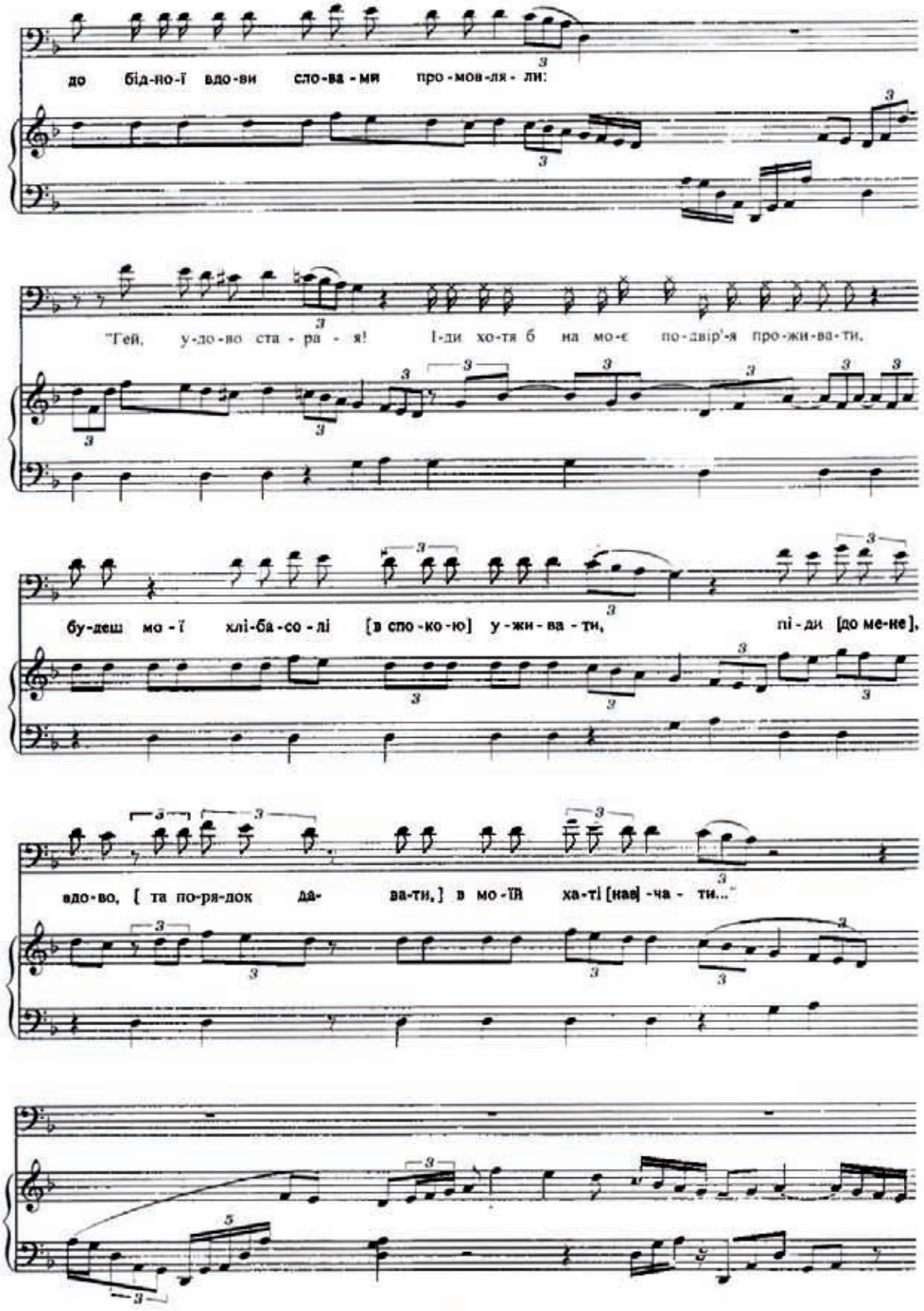
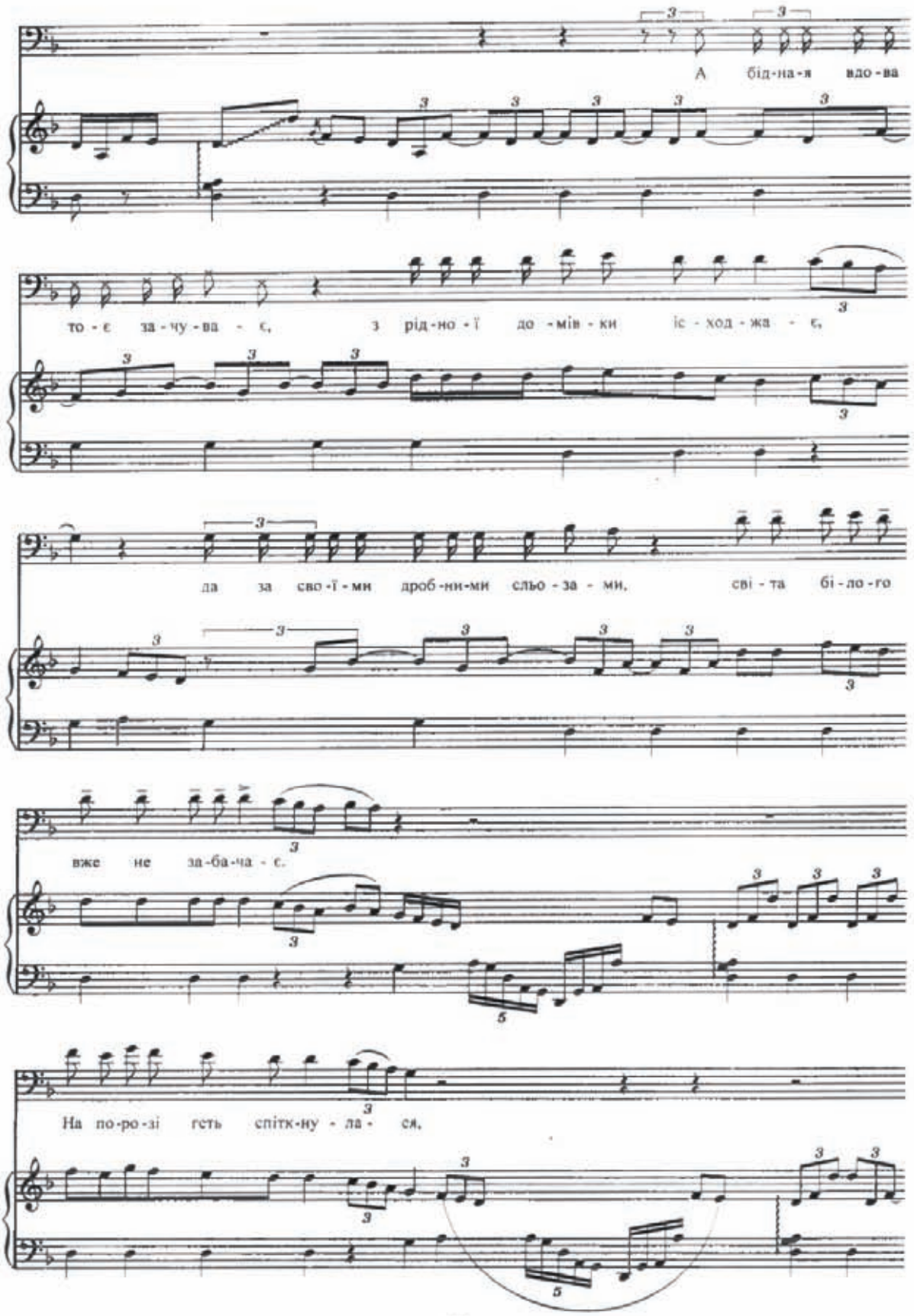
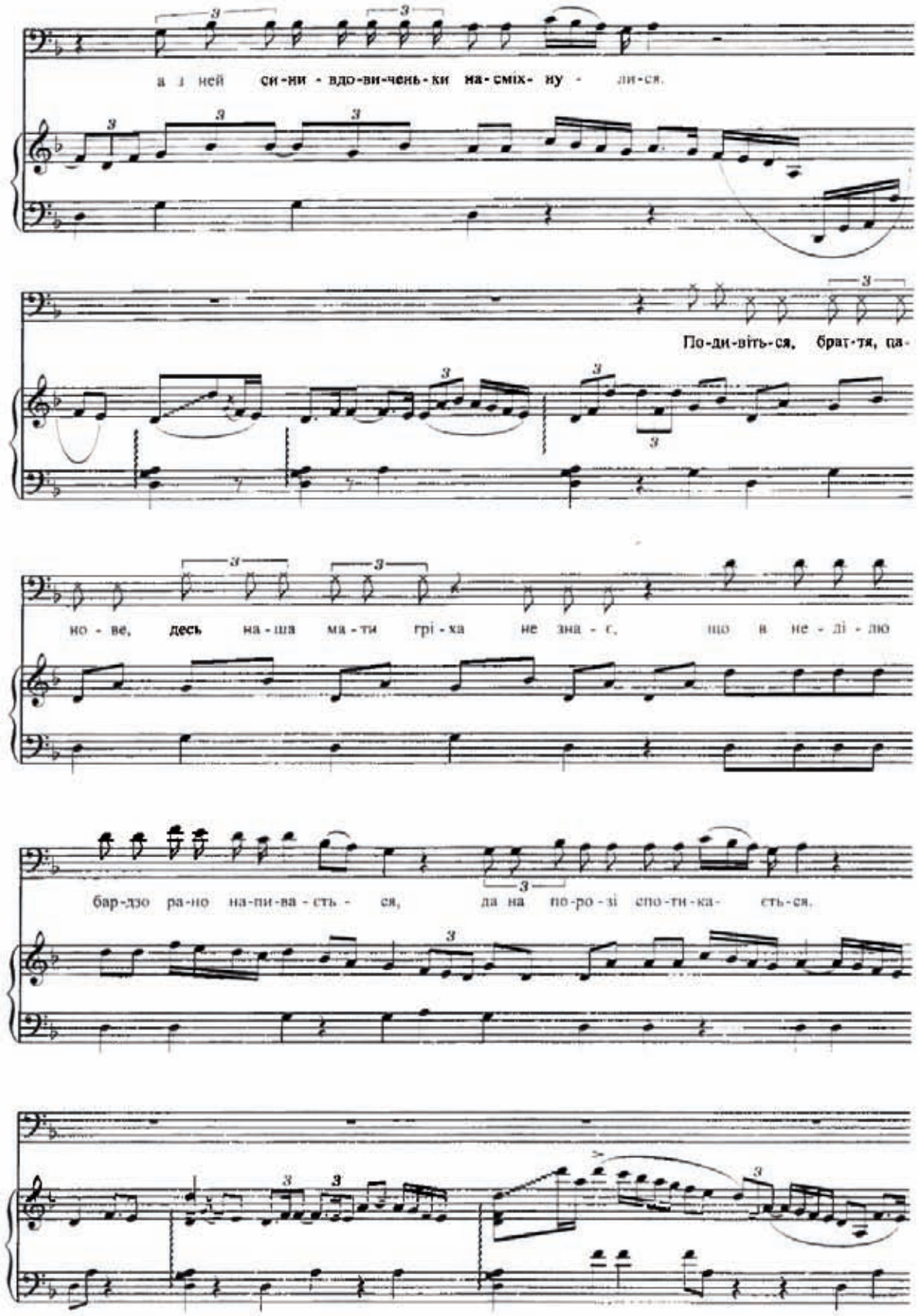
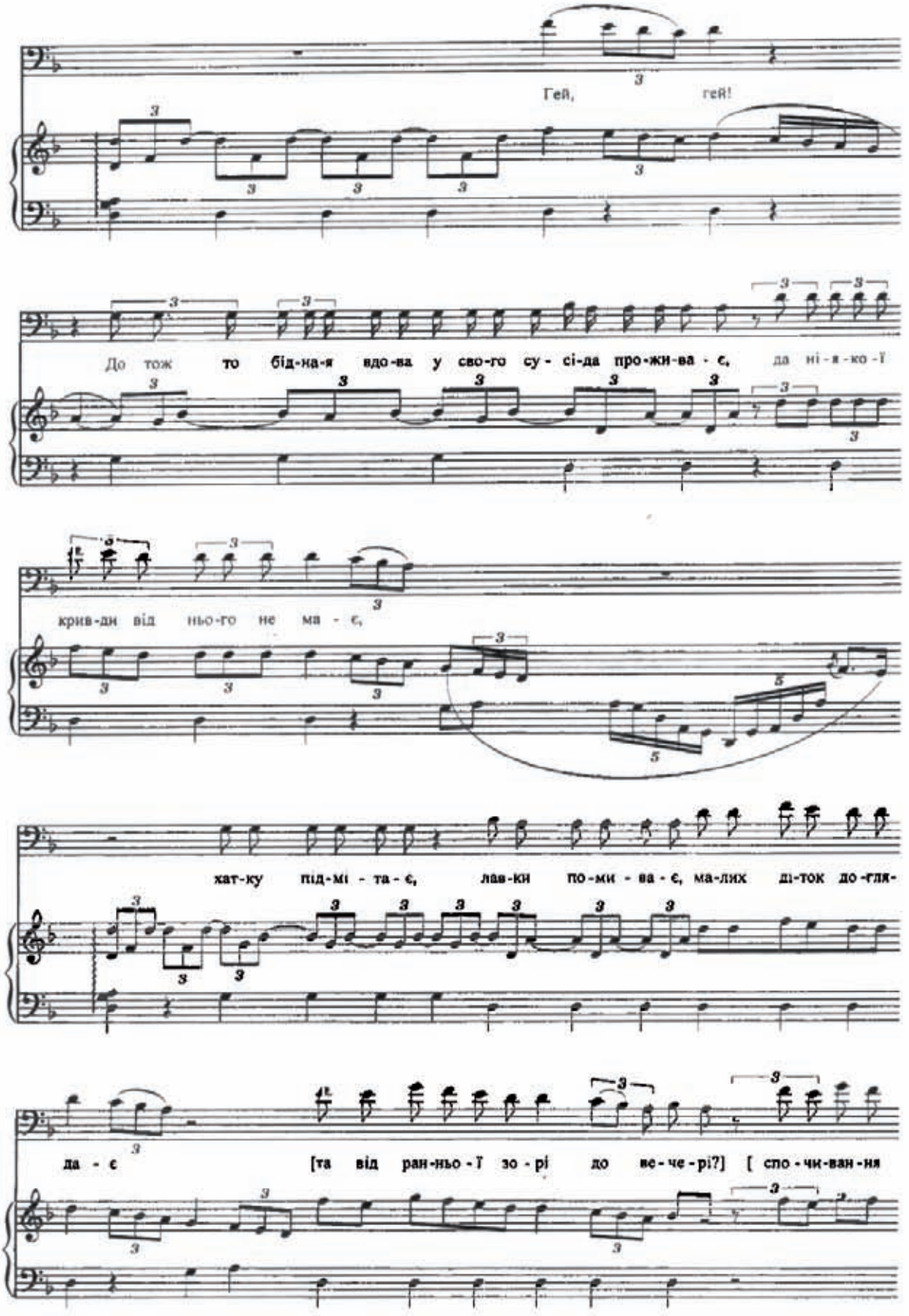
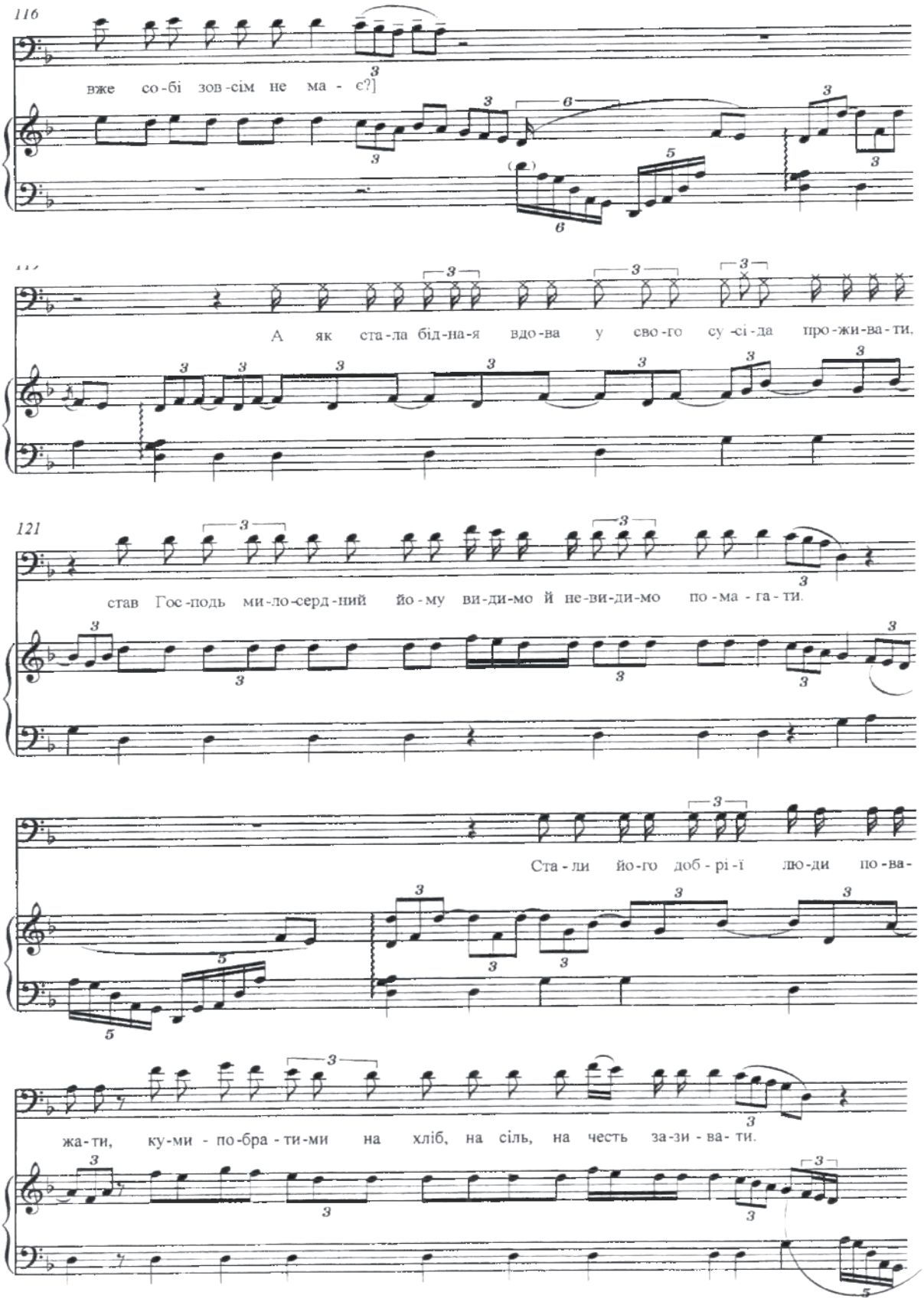
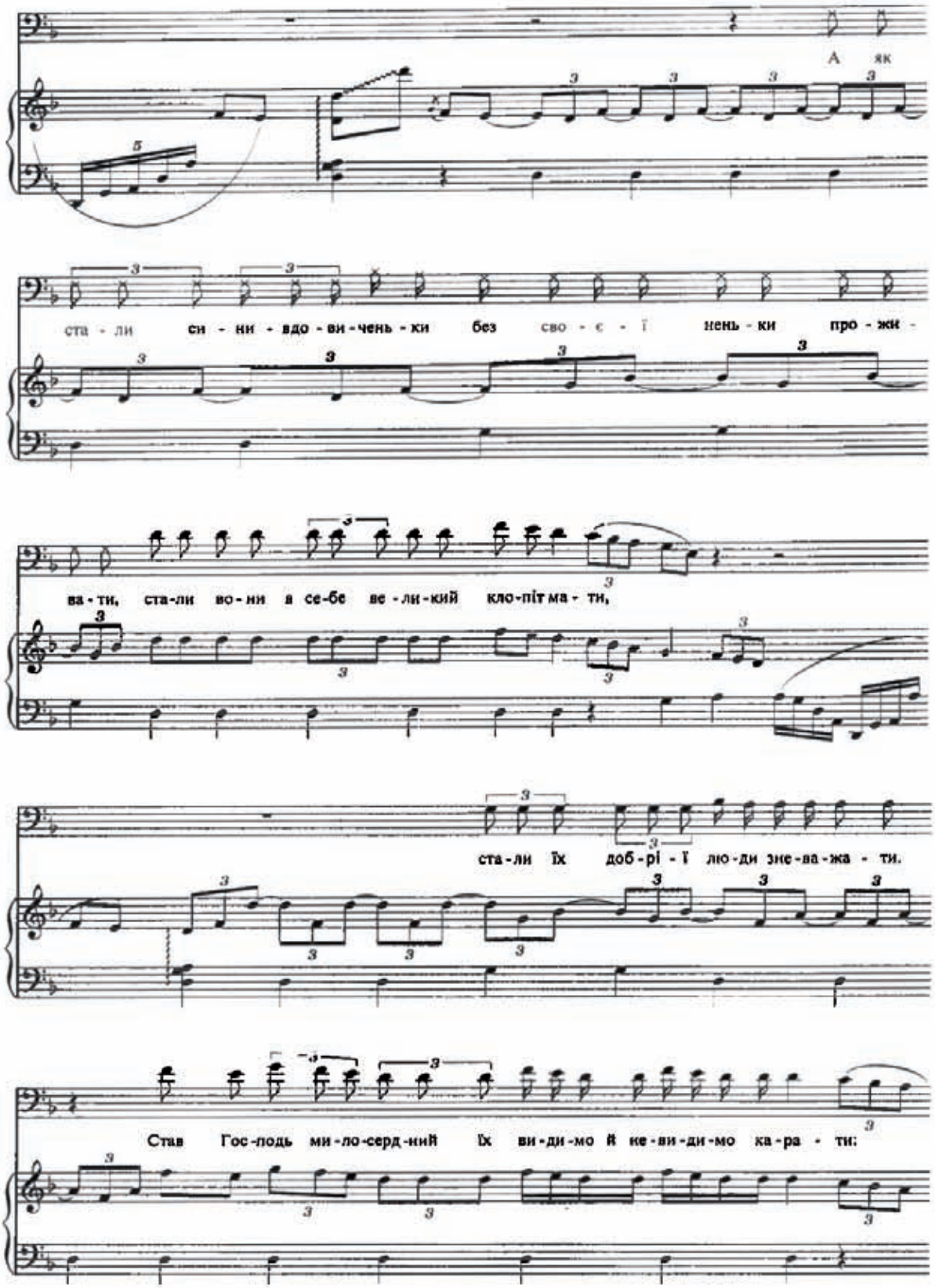
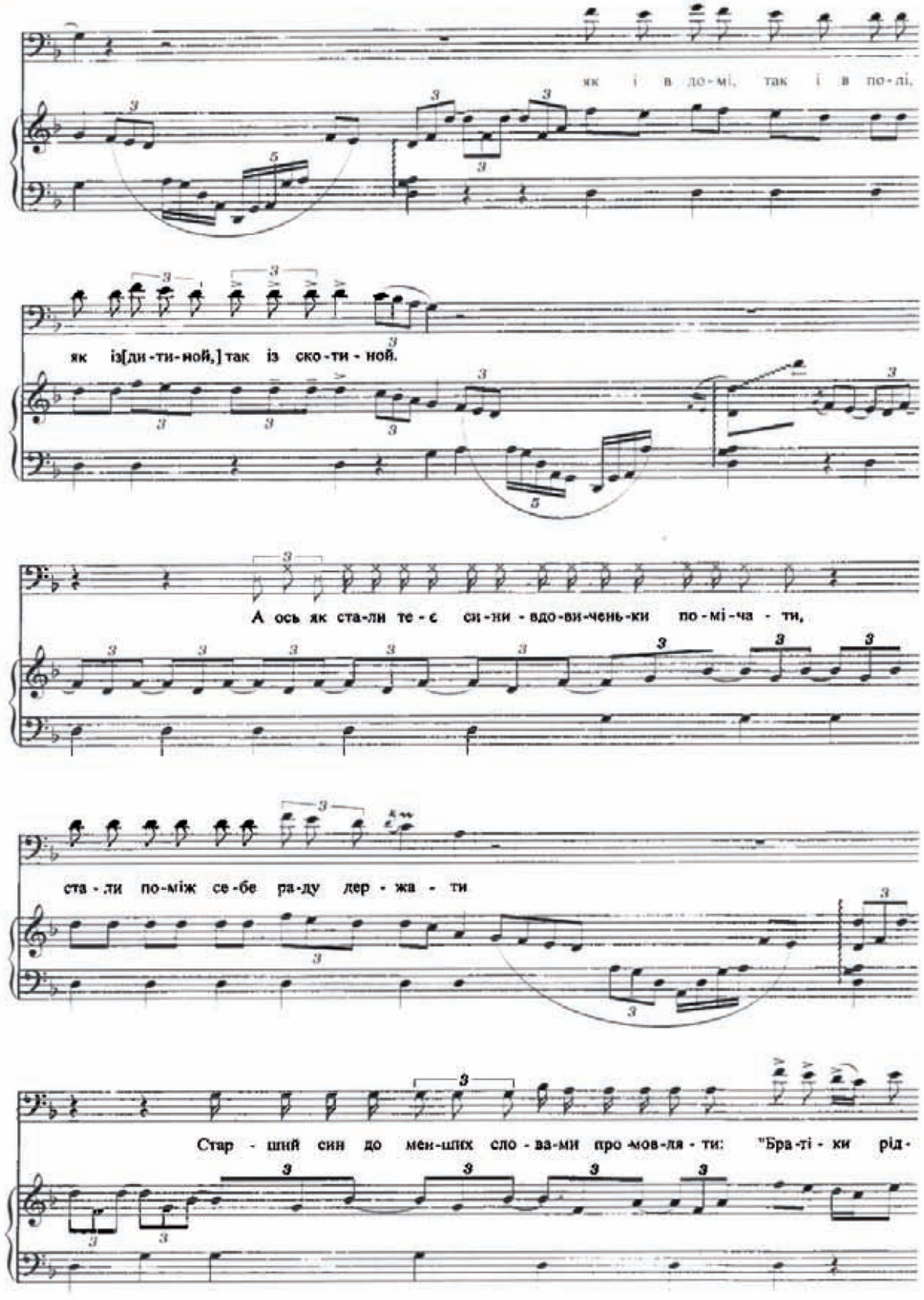
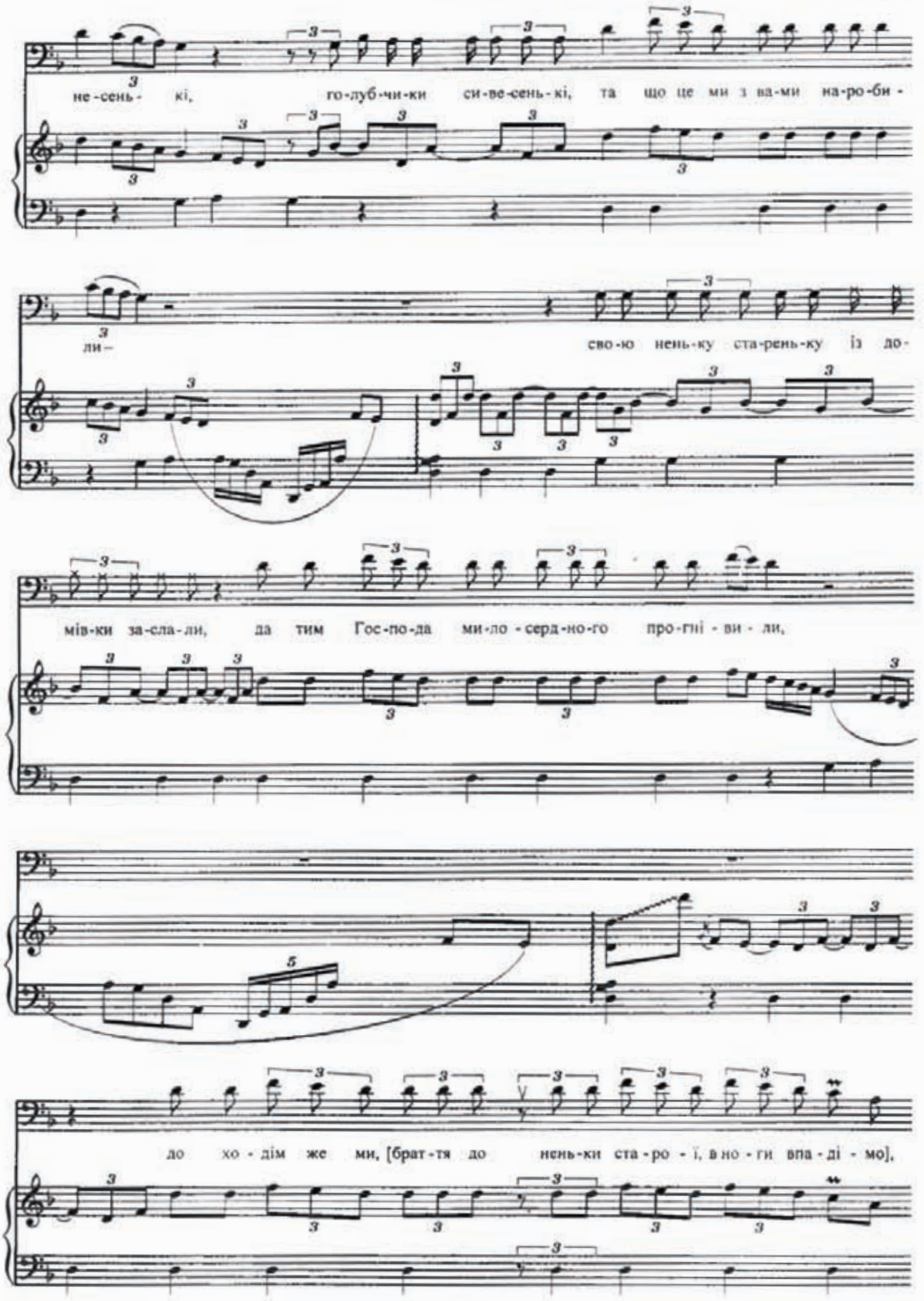
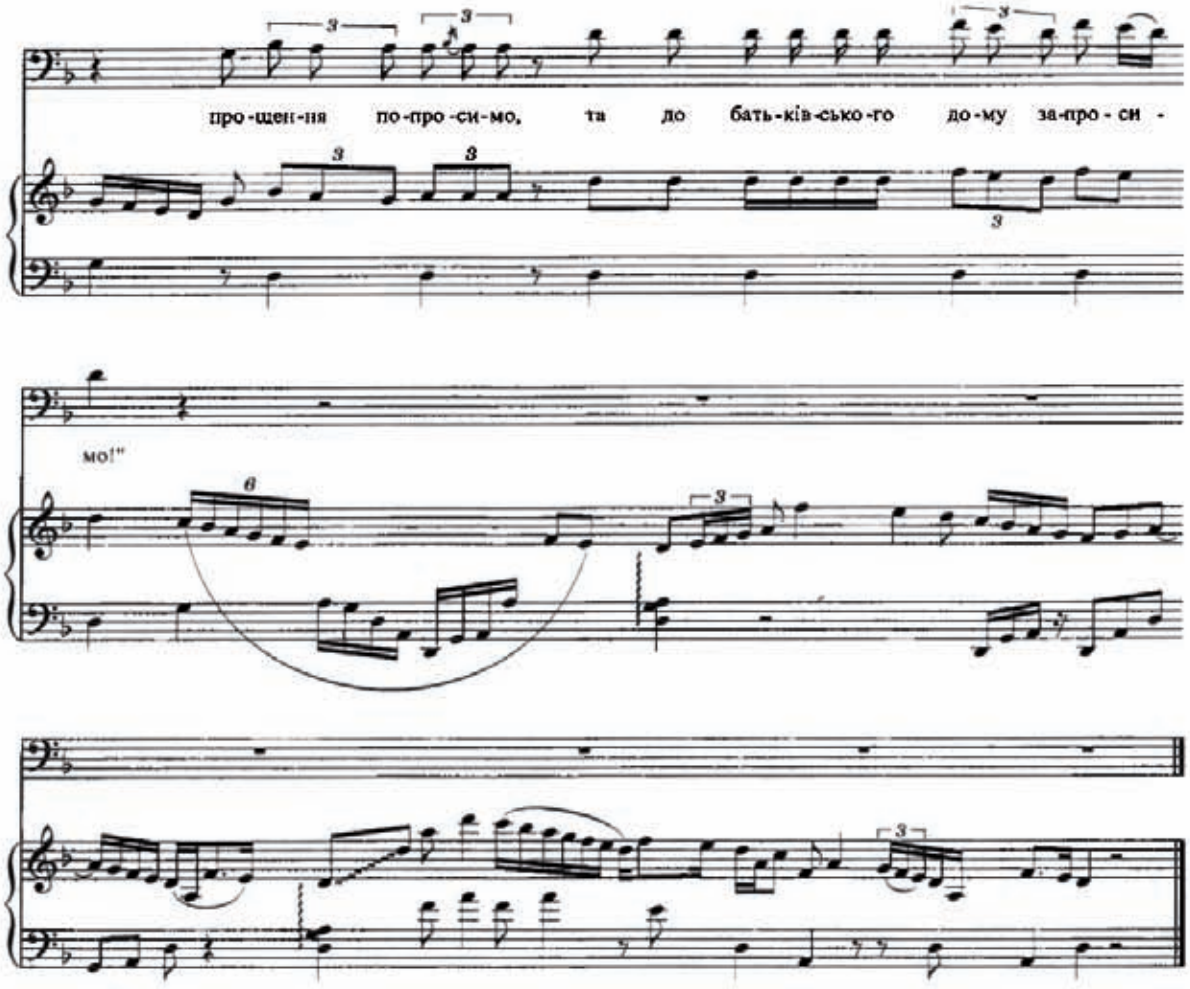
– Та усе в отій моїй кімнаті, де Ви були. На людей, на глядачів, навіть на пресу обіжаться не приходиться. Коли була перша виставка у мене в Києві, так глядачі щиро поставилися і статті почали писати. А тоді зо двадцять виставок ще було різних. От у Львові мене люблять, люблять. Добра моя знайома Свєнціцька Віра Іларіонівна, мистецтвознавець[20], Красовський[21], той про мене статтю написав.

***

Георгій Кирилович Ткаченко залишив по собі пам'ять радше мудрого і шляхетного оберігача згасаючої *автентичної* традиції, аніж ревного адепта ілюзорного міфу про її процвітання, міфу, не далекого від лукавства і сервілізму. Про це свідчать його міркування з приводу кобзарства та лірництва в Україні, його ремінісценції, навіяні прочитаною літературою. Щира прихильність співця й художника до народного мистецтва, узаконена його селянським походженням, та збережені в його пам'яті думи в повноцінних варіантах були запорукою довіри до майстра і бажання продовжити його справу багатьма його учнями. Подана від Г. Ткаченка «Дума про удову і трьох синів» – чи не єдиний на сьогодні варіант, зафіксований у повному обсязі з інструментальним супроводом на т. зв. «старосвітській бандурі» – прислужиться ентузіастам кобзарського виконавства і дослідникам як вартісний науковий документ.

http://www.etnolog.org.ua

Дума про удову *

* Окремі слова в тексті думи, які нерозбірливо звучали на плівці і які транскриптор відзначив квадратними дужками, я реконструювала за варіантом тієї ж думи від О. Вересая, на яку спирався Г. Ткаченко.

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

http://www.etnolog.org.ua

Записала С. Й. Грица в Києві від бандуриста Георгія Ткаченка (1987). Розшифровка Н. Якименко. Комп'ютерний набір нот В. Атаманчук

[1] Мовчан Єгор Хомич (1.05.1898 – 1968) – відомий український кобзар, який розпочав свою діяльність ще в 1920-х роках і з яким Г. Ткаченко дружив від початку 1950-х років.

[2] *Грица С.* Епос у виконанні Георгія Ткаченка (до 90-річчя з дня народження) // НТЕ. – 1988. – № 2. – С. 52–60; *Грица С.* Псальми в репертуарі кобзаря (До 95-річчя від дня народження Георгія Ткаченка) // НТЕ. – 1993. – № 4. – С. 42–47.

[3] Древченко Петро Семенович (бл. 1863 – 1934) – кобзар і лірник з Харківщини, учасник XII Археологічного з'їзду в Харкові у 1902 р.

[4] Пасюга Степан Артемович (28.11.1862 – 1933) кобзарював на Харківщині в Богодухівському повіті. Записи на фонограф від нього зробив художник і виконавець дум О. Сластіон, розшифрував Ф. Колесса.

[5] Гончаренко Гнат Тихонович (бл. 1835 – бл. 1917) – відомий кобзар з Харківщини, від якого у грудні 1908 року Леся Українка і К. Квітка записали на фонограф думи, пісні, танці, що їх розшифрував Ф. Колесса, помістивши у праці «Мелодії українських народних дум». (МУЕ, т. 14. Серія друга. – Л., 1913 р.).

[6] Ткаченко мав на увазі імпровізацію.

[7] Алчевська Христина Олексіївна (4.03.1882 – 27.10.1931) – українська письменниця, педагог, перекладач. Працювала в Харкові.

[8] Очевидно, ішлося про Шміта Федора Івановича (3.05.1877–10.11.1942) – історика мистецтв, професора Харківського університету від 1912 р.

[9] Щусєв Олексій Вікторович (8.10.1873 – 24.05.1949) – російський архітектор, дійсний член Академії архітектури СРСР, брав участь у конкурсі на проект відбудови Хрещатика в Києві.

http://www.etnolog.org.ua

[10] Колекція народних інструментів, яку зібрав І. Шрамко в окремому приміщенні (по теперішній Лютеранській вулиці, 22), належить Музею народної архітектури та побуту України, згорнено в запасниках.

[11] У цьому випадку Г. Ткаченко помилявся, і як прибічник традиційної бандури, не дуже прихильно ставився до концертного бандурного виконавства.

[12] Назва від містечка Зіньків на Полтавщині. Ідеться про традицію співу і гри полтавських кобзарів, які зосереджувались поміж Зіньковим, Гадячем, Лубнами, Лютеньками на Полтавщині, і де записано значну кількість дум.

[13] Адамцевич Євген Олександрович (19.12.1903 – 20.11.1972) – відомий український бандурист, який виконував народні історичні пісні та романси, за народними мотивами створив «Запорізький марш», декілька пісень на літературні вірші.

[14] Спогад Г. Ткаченка про Єгора Мовчана разом з його ж акварелями вміщено у ж. «Україна» за 1988 р. (№ 19) під заголовком «Струна до струни».

[15] Рачок Ігор із Сумщини (1937 р. н.) – бандурист-аматор, робітник залізничних шляхів; навики бандурної гри перейняв від Є. Адамцевича.

[16] Жарко Федір Аврамович (14.06.1914 – 17.07.1986) – бандурист, засл. артист УРСР з 1969 р., концертного типу виконавець дум.

[17] Немирович Іван Олексійович (20.02.1928 – 12.06.1986) – артист Державної заслуженої капели бандуристів України. У 1986 р. написав книжку про сучасних кобзарів-бандуристів «Взяв би я бандуру».

[18] Васильківський Сергій Іванович (19.10.1854 – 7.10.1917) – видатний український живописець, автор багатьох творів на козацьку тематику («Козаки в степу», «Дума про трьох братів» та ін.).

[19] Ковалинський М. І. (1757–1807) – український письменник, освітній діяч, народився на Харківщині, друг Г. Сковороди, з яким він познайомився в Харківському колегіумі.

[20] Свєнціцька В. І. (28.08.1913 – 25.05.1991) – мистецтвознавець, дочка відомого філолога та мистецтвознавця І. Свєнціцького, спеціаліст з іконопису.

[21] Красовський І. (22.10.1927) – український історик-етнограф, публіцист, дослідник Лемківщини.

Статья основывается на двух интервью со старейшиной кобзарского искусства Георгием Ткаченко (1898–1993), в которых раскрываются детали обретения профессии кобзаря, лирника. От этого бандуриста также записана «Дума о вдове и трех сыновьях» на бытовую тематику в редкостном варианте с полным инструментальным сопровождением на «старосветской» диатонической бандуре.

***Ключевые слова:** дума, кобзарско-лирницкое исполнительство и устно-песенная форма передачи думовой традиции.*

http://www.etnolog.org.ua

УКРАЇНСЬКИЙ ПІАНІСТ І КОМПОЗИТОР З ДАЛЕКОЇ АВСТРАЛІЇ

Оксана Фрайт

Мірошник А. **Музика і доля. – К.: Музична Україна, 2008. – 172 с.**

Українці належать до нації, яка через несприятливі історичні та політичні обставини була змушена оселятися в чужих краях. Адаптуючись до інших культур, вони по змозі зберігали свою ідентичність. У цьому процесі митці, особливо музиканти, завжди відчували свої переваги, адже мова музики не знає кордонів і є зрозумілою для людей різних національностей. Саме музичне мистецтво завжди гуртувало українські громади, незважаючи на вік, фах, суспільний статус їх працівників.

Яскравим підтвердженням цього є книга «Музика і доля», що побачила світ у видавництві «Музична Україна». Її автор – Анатолій Мірошник – піаніст і композитор, громадський діяч, представник української діаспори далекої Австралії, який проживає там з 1948 року. Талановитий музикант, народжений 1923 року в Києві, на презентації видання почав творчу автобіографію зі спогадів про родину, а також про перше знайомство з фортепіано в п'ятирічному віці, коли в нього виявили абсолютний слух. Розповідь про навчання в музичній школі, а згодом у десятирічці при Київській консерваторії у книжці супроводжують замальовки деталей побуту міста і його жителів, проявів культурного життя в різні періоди, за різних режимів. Автор украплює сюди й дитячі враження про подорожі з сім'єю до тодішніх Тифліса, Москви й Ленінграда. Не забув він і про трагедію загальнонаціонального значення – голодомор 1932–1933 років, що мав відлуння і в Києві.

Навчання А. Мірошника було прикметне такими моментами, як приїзд із Москви на один з іспитів професора О. Гольденвейзера, який високо оцінив виконання юним піаністом «Апасіонати» Л. ван Бетховена; успішний виступ із Другим концертом С. Рахманінова (у 15 років); ретельне вивчення німецької мови, що пізніше стало в нагоді. Водночас у книзі висвітлена складна політична ситуація 1930-х років: показні надумані «успіхи» будівників комунізму і паралельно – початок терору та репресій (що оминули сім'ю Мірошників з огляду на

http://www.etnolog.org.ua

погане здоров'я батька, хоча він увесь час був «напоготові», як нещодавній «кустар-одинак»).

Чимало сторінок книжки присвячено рокам Другої світової війни та німецької окупації столиці України. Від початку цього складного часу А. Мірошника буквально «вела за руку» її величність Музика, оберігала і спрямовувала в перипетіях долі, ніби добрий ангел. Саме вона порятувала юнака, задіяного як робітника в німецькому війську, ще в Києві від важкої фізичної праці. І надалі, завдяки музиці, де б він не був, завжди отримував певні привілеї. «Музика мене завжди виручала», – неодноразово визнає автор. Він і товаришів підримував своєю вірою в її силу: в американському полоні, куди вони випадково потрапили, казав: «...музика завела нас сюди, і музика має вивести звідси». Це стосувалося й багатьох інших епізодів доеміграційного періоду А. Мірошника, зокрема під час перебування в греко-католицькій семінарії разом зі скрипалем В. Цісиком (пізніше емігрував до США), у німецькому шпиталі й американському шпиталях. Після демонстрації піаністичних здібностей він навчав грі на фортепіано дітей коменданта пожежної школи в Німеччині.

Варто зауважити, що автор книги повсякчас підкреслює лояльність і повагу німців до музикантів, любов до музики, за винятком випадку, коли п'яні солдати після церемонії вручення бойових нагород розтрощили рояль. «Важко було повірити, що культурна і дисциплінована нація може перетворитися на таких нелюдів» – пише А. Мірошник із цього приводу (с. 56).

Дуже важливу роль у фаховому зростанні музиканта відіграло підвищення виконавської майстерності й опанування науками композиції та оркестрування в Музичній академії у Фрайбурзі, де він навчався в класі фортепіано професора К. Зеймана – одного з найкращих тогочасних педагогів і піаністів Німеччини. Окрім того, завдяки клопотанню К. Зеймана, брав лекції у всесвітньовідомого піаніста В. Гізекінга. Разом з контрабасистом Я. Погребінським автор спогадів отримав можливість виступати в прямому ефірі престижної радіостанції «Франкфурт», що транслювала передачі на всю Європу.

Обравши країну для життя (Австралію), А. Мірошник у таборі для переміщених осіб почав вивчати англійську мову. Знаючи, що в цій країні розвинене сільське господарство, він навіть закінчив курси трактористів.

Австралія гостинно прийняла емігрантів. Відразу після приїзду стало відомо, що серед новоприбулих є знаний український піаніст. А. іМірошника розшукали кореспонденти місцевої газети, узяли інтерв'ю. Після виступу на радіо в Сіднеї в нього з'явилося чимало знайомих і шанувальників. Проте необхідно було дотриматися умов обов'язкової дворічної праці за державним скеруванням. А. Мірошник працював санітаром у Репатріаційному госпіталі в Конкорді, у зв'язку із цим долю митця розглядали на сесії австралійського парламенту в Канберрі. Однак міністр еміграції не звільнив його від дворічного контракту з державою, але, побувавши на одному з концертів піаніста, запросив митця до свого маєтку. Потім ще були курси менеджерів, посада завідувача кухні в емігрантському готелі. По завершені терміну контракту впливові знайомі організували сольний концерт А. Мірошника в престижному залі Сіднея (Sydney Town Hall) з усесвітньовідомим диригентом Ю. Гуссеном. Про визнання таланту українського митця свідчить оцінка диригента («наближається до генія»), а також факт страхування рук піаніста на 20 тисяч доларів, яке здійснив мільйонер. На той час це були великі гроші. Концерт мав значний успіх. Показово, що після нього А. Мірошник дав благодійний концерт на користь хворих дітей і ще кілька виступів з метою популяризації класичної музики серед молоді.

Анатолій Мірошник виявився успішним і в бізнесі. Гарні плоди дала заснована ним фірма грамзапису, що вперше в історії Австралії випродукувала платівки із записами української музики. Окрім того, він продовжував виступати, займався педагогічною діяльністю, писав музику, зокрема для балетної організації. Гастролював з угорськими балетними танцівниками в

http://www.etnolog.org.ua

Новій Зеландії. Ця співпраця, вочевидь, позитивно вплинула на створений пізніше балет «Причинна», замовлений А. Мірошнику до святкування 150-річчя з дня народження Т. Шевченка.

У розділі про українське життя в Австралії читач дізнається про розмаїті місцеві культурно-мистецькі колективи – хори, ансамблі (бандуристів, танцювальні), школи (бандуристів, балетна), Українське мистецьке товариство (ставило драматичні вистави), Струнний оркестр ім. Т. Г. Шевченка, Український народний ансамбль ім. В. Івасюка та інші, про їхні гастролі та участь у фестивалях. Мету функціонування цих колективів автор визначив так: «зміцнювати і поширювати свою культуру не тільки серед етнічних українців, а й знайомити з її здобутками інших громадян країни» (с. 147). У праці зафіксовані дати постання й інших українських товариств і установ, серед яких – Союз українок Австралії, Спілка української молоді, церкви, клуби тощо. Водночас помітна любов і пошана А. Мірошника до Австралії та її громадян: колоритними є рядки про природу континенту, екзотичне полювання на крокодилів, зустрічі з аборигенами.

Анатолій Мірошник спробував себе і в амплуа вчителя музики загальноосвітньої школи на околиці Сіднея. Йому суттєво допомогло знання мов, адже тут навчалися діти різних національностей. Уроджений педагогічний хист дав змогу забезпечити дисципліну на уроках, «приборкати» невгамовного італійського хлопчика. Любов до дітей, людяність, уміння знайти вихід з будь-якої ситуації – це риси, притаманні автору книги. Їх (а це прочитується поміж рядками книги) А. Мірошник успадкував від батьків (про мудрі батьківські настанови син згадує з вдячністю), а доля лише шліфувала й вдосконалювала характер, невід'ємною складовою якого є справжній патріотизм. Він виявляється чи не в кожній описаній події, насамперед – у присвяті видання: «Присвячую батькам, родичам, друзям, народу України». З особливою теплотою А. Мірошник написав про подорожі на Батьківщину. Він брав участь у міжнародних фестивалях «Київ Музик Фест», де в 1992 і 1993 роках виступив як композитор і виконавець власних творів, а впродовж наступних років – як композитор, автор нових опусів («Концертна фантазія для фортепіано», «Концерт для фортепіано з оркестром»), до написання яких надихали зустрічі з рідною землею. На фестивалях він познайомився з провідними українськими композиторами – Лесею Дичко, Іваном Карабицем, Левком Колодубом і його дружиною Жанною, іншими митцями. Його дарунок дітям України – фортепіанна збірка етюдів-картинок «Австраліана», що вийшла у видавництві «Музична Україна» 2007 року.

Книга А. Мірошника вельми приваблива і для музикантів-професіоналів, і для широкого кола читачів, особливо молоді. Людина, яка багато пережила і побачила, невтомно працювала над собою і для інших, не цуралася будь-якої роботи, якнайкраще проявила себе в служінні музичному мистецтву, ділиться своїм життєвим досвідом доступно, скромно і незаангажовано. Збагачують сприйняття вміщені в книзі численні світлини, хронологічні межі яких охоплюють майже століття. Це видання сповнює нас гордістю за таких чудових представників України за кордоном.

http://www.etnolog.org.ua

Про авторів
Information About Authors

Безручко Олександр – кандидат мистецтвознавства, професор КиМУ, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва, директор Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

Василик Світлана – молодший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Гончарук Олена – пошукувач Київського національного університету культури і мистецтв.

Грица Софія – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу культурології та етномистецтвознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Козинко Лілія – аспірантка відділу театрознавства та культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України; викладач кафедри хореографії Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.

Карпяк Андрій – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Кульчинська Леся – культуролог, науковий редактор журналу «Народна творчість та етнологія» ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Курінна Марина – кандидат історичних наук, співробітник відділу «Український етнологічний центр» ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Маркович Галина – музикознавець, викладач Дрогобицької школи мистецтв.

Паламарчук Катерина – пошукувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Синкевич Наталія – старший викладач кафедри музичного виховання та диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, пошукувач кафедри музикознавства та фортепіано.

Фрайт Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

Юдкін-Ріпун Ігор – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник, завідувач відділу театрознавства і культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, чл.-кор. Академії мистецтв України.

Ярко Марія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, член Національної спілки композиторів України.

http://www.etnolog.org.ua

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 1 (33)

Упорядкування і наукове редагування: *Наталія Костюк*

Художнє оформлення обкладинки: *Ростислав Забашта*

Комп'ютерна верстка: *Любов Дегтяренко*

Літературно-наукове редагування й коректура: *Наталія Джумаєва, Лариса Ліхньовська, Лілія Пасічник, Катерина Перконос, Павло Рафальський, Альона Рокицька, Валентин Чумак, Олена Щербак, Лідія Щириця*

Редактори англомовних текстів: *Леся Кульчинська, Світлана Сичок, Павло Рафальський*

Підписано до друку 16. 02. 2011 р. Формат 60 × 84 / 8.
Умов. друк. арк. 21,3. Наклад 300 прим.

На обкладинці журналу:
Діадема/пластина-прикраса головного убору з культовим зображенням.
Друга половина IV ст. до н. е. (культура скіфів). Золото, тиснення. 365 мм×98 мм.
Курган поблизу с. Сахнівка Черкаської обл. Розкопки В. Гезе, 1901 рік.
Збірка Музею історичних коштовностей України (Київ) (інв. № ДМ–1639).

Журнал зареєстровано Держкомінформом України.
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 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