



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

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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 1 (37)
Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute
KYIV 2012

СТУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 1 (37)
Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ
КИЇВ 2012

Редакційна колегія:

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

Г. І. Веселовська	О. С. Найден
М. В. Бевз	В. А. Овсійчук
В. М. Гайдабура	А. П. Мардер
С. Й. Грица	З. В. Мойсеєнко
І. М. Дзюба	Л. О. Пархоменко
І. Ф. Драч	Р. Я. Пилипчук
М. П. Загайкевич	В. В. Рубан
Т. В. Кара-Васильєва	Г. Г. Стельмащук
О. Ю. Клековкін	В. М. Фоменко
Н. М. Корнієнко	І. М. Юдкін
С. Д. Крижицький	

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 1 (37) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2012. – 114 с.
ISSN 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.

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол №3 від 06.03.2012р.)

ISSN 1728–6875

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

Зміст

Contents

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Theory and Methodology

- Костюк Наталія. Особливості напрямів розвитку української богослужбово-музичної культури впродовж ХІХ століття**
Kostiuk Natalia. Peculiarities of Trends of the XIXth Century Ukrainian Liturgical Musical Culture Development 7
- Клименко Ірина. Становлення української мелогеографії**
Klymenko Iryna. Formation of Mapping of Ukrainian Melodies Features 16
- Нефедов Сергій. Культурологічний аспект виконавської майстерності (на прикладі баянної виконавської школи)**
Nefedov Serhii. Culturological Aspect of Performing Mastery (On Example of Bayan Performing School). 23

ІСТОРІЯ

History

- Барабан Леонід. Театральна трупа Федора Левицького в контексті української сценічної культури першої половини ХХ століття (1905–1909)**
Baraban Leonid. Theatrical Troupe of Fedir Levytskyi in Context of the Ukrainian Scenic Culture in the First Half of the XXth Century (1905–1909) 28
- Журавльова Тетяна. Мелодраматичні тенденції в українському кінематографі тоталітарної доби: зміна ідейної парадигми**
Zhuravliova Tetiana. Melodramatic Tendencies in the Ukrainian Totalitarian Cinematography: Alteration of Ideological Paradigm. 37
- Росляк Роман. Реформування органів управління кінофікації та кінопрокату (кінець 1920-х – 1930-ті роки)**
Rosliak Roman. Reformation of Cinematification and Film Service Management (the Late 1920s – 1930s). 45
- Безручко Олександр. Знімальний період фільму «Люди з чистою совістю» як майданчик для навчання молодих кінематографістів у 40-х роках ХХ століття**
Bezruchko Oleksandr. Shooting Period of a «People with a Clear Conscience» Film as a Foothold for Teaching the Young Cinematographers in the 1940s 51

- Гончарук Олена. Клубні форми становлення естрадного мистецтва
Honcharuk Olena. Club Forms of Vaudeville Art Becoming 58

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

- Рудик Марина. До проблеми трактування варіаційного циклу у творчості українських композиторів («Українські писанки» Лесі Дичко)
Rudyk Maryna. On the Issue of Cycle of Variation Interpretation in the Creation of the Ukrainian Composers («The Ukrainian Pysankas» of Lesia Dychko)..... 65

- Івахова Катерина. Особливості виконання фольклорних творів Мирослава Скорика
Ivahova Kateryna. Peculiarities of Execution of the Myroslav Skoryk Folkloric Works 71

- Олендарьов Антон. Оркестр у театральній музиці Ігоря Шамо
Olendariov Anton. Orchestra in Theatrical Music of Ihor Shamo. 80

ПОСТАТІ

Figures

- Курінна Марина. Серж Лифар: від Київської центростудії до Паризької опери
Kurinna Maryna. Serge Lifar: From the Kyiv Central Studio Till the Paris Opera 86

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

- Щур Олександр. Народні музичні інструменти і взаємозв'язок світових культур: історико-мистецьке дослідження взаємозбагачення культур українського й угорського народів
Shchur Oleksandr. Folk Musical Instruments and Intercommunication of the Global Cultures: Art Historical Research of Reciprocal Enrichment of the Ukrainian and Hungarian National Cultures 92

- Костюк Христина. До історії розвитку образу дитини у фільмах жахів
Kostiuk Khrystyna. On the Issue of the History of a Child Image Evolution in the Horror Films. . 102

- Іваннікова Людмила. Перше монографічне дослідження творчості Василя Завітневича
Ivannikova Liudmyla. First Monograph on the Vasyl Zavitnevych Creation. 110

ПРО АВТОРІВ

- Information About Authors..... 113

Теорія та методологія

Theory and Methodology

УДК 783(477)“18”

ОСОБЛИВОСТІ НАПРЯМІВ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ БОГОСЛУЖБОВО-МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ВПРОДОВЖ ХІХ СТОЛІТТЯ

Наталія Костюк

Важливим завданням дослідження української богослужбово-музичної культури є вивчення особливостей не тільки тих або інших етапів розвитку певного явища чи жанру, а й специфічних прикмет окремих напрямків, які належать до їх сфери. У цьому руслі в статті здійснено аналіз культурних комплексів, що не мали аналогів в інших культурах і на минулих стадіях її розвитку; форми модернізації існуючих співочих традицій. Також названо напрямки музичної наукової літургики на етапі становлення її системи.

Ключові слова: богослужбово-музична культура, співочі моделі, музична літургіка, регіон, стиль.

An important goal of the research of the Ukrainian liturgical-musical culture is the study of the characteristics not only of those or other stages of the development of a phenomenon or a genre, but also the specific characteristics of individual branches, relating to their sphere. In this vein in the article the analysis of the cultural complexes, which had no analogs in other cultures and at the previous stages of its development; modernization of the existing forms of singing traditions. Also indicated the directions of research of liturgical music at the stage of its formation system.

Key words: liturgical-musical culture, singing model, the music liturgy, the region style.

Одним з важливих завдань сучасних досліджень є вивчення особливостей не тільки тих або інших етапів розвитку певного явища чи жанру, а й специфічних прикмет окремих напрямків, які належать до їх сфери. Так, при порівнянні церковно-музичного життя Східної Галичини і підросійських територій України виявляється значущість історично-культурного й ментального факторів у розвитку спільних за витоками, але істотно відмінних між собою типів функціонування богослужбово-музичної культури, а отже – і відмінностей у прояві закономірностей парадигматичних осей цих ареалів. Тому серйозною проблемою концепційного характеру є узгодження процесів творчості православної та греко-католицької гілок національної богослужбово-музичної культури, «стикування» між якими до цього часу окреслені здебільшого гіпотетично, не кажучи вже про створення цілісної картини з урахуванням досягнень периферійних зон. Адже визначення територіальних і хронологічних меж формацій, їх особливостей та чинників генералізуючого значення з

урахуванням історично-типологічних аналогій поза сферою регіонально-локусної та особистісної взаємодії / контактів є одним з визначальних факторів осмислення особливостей процесу на різних етапах його розгортання.

У Галичині століттями сформований підхід до музично-співочих моделей богослужіння виявив значно більшу константність, ніж в іншому ареалі, а співочі традиції – настільки більшу тривкість, що навіть сяйво перемишльського феномену не трансформувало їх сутності, хоча радикально змінило ситуацію, спрямовуючи співочі вподобання до плекання хорового співу і виконавства. Процес упровадження моделей хорового співу в Галичині був таким поступовим, що укріплення цієї структурної ланки відбувалося достатньо органічно завдяки його накопиченню та усталенню, а не повсюдним радикальним нововведенням.

Натомість парадигма богослужбово-співочої традиції підросійських територій час від часу піддавалася значним потрясінням. Це стосувалося насамперед великих релі-

гійних центрів, співочих традицій соборів і архієрейських хорів, які через свій статус змушені були виконувати розпорядження адміністративного керівництва. Їх змогла уникнути тільки Києво-Печерська лавра (після знищення греко-католицької конфесії особливо різкий злам відбувся в співочих традиціях Почаївської лаври) завдяки її особливому статусу серед монастирів Русі і значною мірою дозволам на збереження власних співочих традицій, наданих першими особами імперії. Руйнування регіональних традицій у підросійських губерніях спричинило актуальність законодавчого наполягання на введенні загальнонародного співу («всеобщего пения») навіть у сільських церквах. Цей факт виявляє як утрату суттєвої ланки у структурі богослужбово-музичної парадигми, так і усвідомлення потреби її відновлення, хоча на основі зразків іншого синтаксично-граматичного типу (варто переглянути перелік творів, пропонувані у численних статтях-рекомендаціях). До того ж у консерватизмі російського православ'я в певний спосіб виявлялась активність середньовічної культурної парадигми, зорієнтованої на «стереотипний» (позачасовий і позапросторовий) принцип¹.

Констатація того, «що співати і як співати», за первинності сакральних богослужбових текстів (але з різницею у фонетиці і структурному компонуванні, що набули значення семантичного чинника), загальної драматургії та композиції різних типів і видів богослужіння, на підросійських територіях означав знищення саме регіональних відмінностей співочих традицій. Спрямовані на стабілізацію та уніфікацію, окремі законодавчо виголошені нормативи допускали певну варіативність, що начебто давала можливість вибору серед зразків бажаної статичної системи: розспіви Києво-Печерської лаври, придворного наспіву, різних російських монастирів і допущених до вжитку авторських творів. Водночас сукупність правил як прихована культуротворча програма в процесі своєї реалізації (тобто – уніфікації співочо-богослужбових основ) певним чином мала викликати спротив у середовищах з давніми органічними

традиціями (прямий наслідок – формування й розквіт культу А. Веделя в Харкові й Київській духовній академії).

Отже, відповідно до визначальних норм функціонування, із сукупності інваріантів головним чинником у першому випадку виступає співоча традиція, у другому – законодавча регламентація, що коригується суб'єктивними факторами. Це виявляється і в конфронтації «собітотожності» й «привнесеності», яка має певну неприродність щодо органічного відбору й «кристалізації» постійних властивостей, що, врешті-решт, утворюють конструктивний каркас².

Аналогічною за рівнем проблемою є з'ясування ступеня взаємодії сфер обрядового церковного співу з композиторською творчістю, а також упровадження результатів цієї взаємодії в богослужбове концертне виконавство як специфічну галузь, що презентувала й найновіші стилістичні тенденції, і фундаментальні зразки церковно-співочих традицій. Обрання окремих творів першорядних композиторів та маргінальних (щодо основних напрямків) авторів зумовлено бажанням якомога повніше охопити загальну картину національної богослужбової творчості. Потрібно застерегти, що не йдеться про максимальне дослідження всіх без винятку текстів, оскільки такий підхід навряд чи піднесе якісь дослідження. Величезний обсяг творчого доробку в його жанрово-стилістичному розмаїтті утворив ураховане «перше коло» контекстуальних зумовлень, на тлі яких обрані для аналізу піснеспіви та цикли постали у всій їхній характерності. Робота над систематизацією джерельного нотного матеріалу привела до окреслення чітких меж стильових блоків в українській богослужбово-музичній спадщині на основі насамперед національних, регіональних та авторських стилістичних чинників.

Усе це так чи інакше відтворювалося у взаємодії жанрових і стилістичних засад. Глобальна проблема можливості привнесення індивідуального авторського чинника в розспів канонічних текстів, характерна й для інших епох, особливо впродовж останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. загострюється під впливом досягнень тогочасної

світської вокально-хорової творчості й виконавства та набуває незвичної динамічності, до того ж із показовим посиленням уваги до пласта національної автентичності й архаїки. Звідси – багатство жанрових концепцій, асимільованих у різних жанрових площинах. Їх наповнення й дає важливі підстави для розрізнення стадій, не обмежених окремими стилістичними напрямками й чіткими хронологічними межами, у творчості окресленого періоду. Його монолітність і до сьогодні була надто непевною, а після вивчення особливостей творчості різних представників, тенденцій чи напрямків богослужбово-музичного мистецтва, визначення типологічних збігів та відмінностей між ними не виникає сумнівів у потребі чіткого окреслення таких стадій. Потребують ретельного вивчення й перехідні етапи та культурно-консервативні зони.

Один з таких перехідних етапів у центральній зоні України тривав фактично від початку ХІХ ст. до 1880-х років³, що істотно відрізняється від умов розвитку української богослужбово-музичної творчості в інших регіонах України. Тут не обійшлося без яскравих феноменів. Так, привнесення творів Д. Бортнянського в українську богослужбову практику Галичини першої третини століття спричинило явище, аналогічне до переходу від синкретичного⁴ до понятійного мислення. Функціонування традиції ввійшло у фазу понятійних детермінант: до цього часу за всієї складності явища цілісна й синкретична для парафіян, вона не тільки набула досі незвичних форм і образності, а й у своєму закономірному подальшому становленні набула (якщо розглядати в цілісному контексті, включно з епохами пізнього середньовіччя і бароко – відновила) ознак складної системи у фазі розвитку й диференціації підсистем. У таких умовах саме творчість Д. Бортнянського, незважаючи на всю її новаційність, було подано як загальноновизнане авторитетне джерело пізнання і символ могутньої загальноукраїнської церковно-співочої традиції⁵. Цей факт сформував важливу регіональну відмінність, оскільки на той час на національних і полінаціональних європейських теренах домінуючі функції належали ін-

шому принципу культурного розвитку: «вироблення дискурсивного симулякра з наступним упровадженням його як шаблону в реальність (тиражування) – альфа і омега новоєвропейської системи знання, та й загалом – європейської культурної моделі»⁶.

Проте вже в 1860-х семантична система церковного співу демонструє співіснування різних стилістичних мікропарадигм і стереотипів; національна творчість у неперервності інформаційного наповнення поступово набуває виразної концепційності; те саме спостерігається у виконавстві. Таке співіснування сприяє увиразненню специфіки та значущості репрезентантів різних стильових площин: не тільки здобутки визначних діячів провідних локусів, а й доробок постатей так званих периферійних зон є важливим для об'єктивного розуміння характеру процесів, оскільки в них додатково посилюються культурні прикмети найвищого національного рівня на ґрунті специфіки сприйняття різних стилістичних моделей [макро-(інваріант) і мікро-(варіант) рівні]⁷.

При проектуванні принципів концептуального аналізу вербальних текстів на музичний матеріал корекції підлягає насамперед предмет дослідження: понятійний склад модифікується в семантичний на ґрунті виявлення особливих проявів традиційної музично-мовної системи та їх співвідношення з нормативним наповненням (інтонаційний склад, конструктивні особливості музичних структур). Кожен піснеспів, перекладення і авторський твір у руслі концептуального аналізу форм культурної практики сприяє виявленню як одиничних, так і базових концептів певних етапів чи розгортання стильових напрямків у межах богослужбово-музичної творчості. Такі концепти, що формуються на основі характерних для індивідуального й загального стилю інтонаційних, фактурних, ладогармонічних зворотів чи прийомів, реалізовувалися в певних узагальнених чи індивідуалізованих моделях, які в загальному мовностилістичному контексті показові злиттям, синтезуванням або відчуженням від типових для різних періодів семантико-стилістичних засад творчості. При цьому важливо, що концепти у творчості як окре-

мого митця, так і певного напрямку виявляються здебільшого за принципом їх ускладнення у відповідних «блоках» матеріалів: скажімо, характерні моделі перекладень для навчальних хорів своєю простотою і доступністю істотно віддалені від складних моделей концертних за стилістикою богослужбово-музичних творів.

Ці особливості богослужбово-музичної культури дають підстави для аналогій зі складовими менталітету: «Головною характеристикою всіх складових менталітету є стереотипність. ...Менталітет представляється як певний універсальний стереотип для конкретного носія концептуальної системи, тобто індивідуальні концептуальні системи стають варіантами менталітету. Точніше – у кожному концепті концептуальної системи... існує два основні компоненти: суб'єктивний і інтерсуб'єктивний. У структуру знання й думки включаються різні компоненти: стереотипи, символи, поняття, емоції і т. ін. Інтерсуб'єктивне знання за своєю природою є етнічним, адже суспільства поза етнічною належністю не існує. Тому доцільніше, на наш погляд, говорити про етнічну концептуальну систему або менталітет»⁸. З огляду на це особливу увагу необхідно зосередити на узагальненні пріоритетних особливостей авторських стилістик (специфіки музичної мови), оскільки в них, за аналогією до вербальної мови, завжди з певною мірою оригінальності репрезентовано риси ментальної сфери: «Мова ж, будучи універсальним засобом зберігання, формування та подання знань різного рівня, виступає об'єктом аналізу при вивченні менталітету... Крім того, мова як конвенціональна знакова система є інтегративним компонентом репрезентації концептуальної системи і тому має здатність ситуативно актуалізувати будь-яку її складову»⁹. У такому підході криється розуміння важливого аспекту для виокремлення національно-характерних чинників з масиву засобів церковних піснеспівів різних ареалів. Тобто навіть за усвідомлення себе віруючими російської православної церкви або перебуваючи в полі інтенсивного впливу католицизму, ментально-характерні моделі¹⁰ є органічно присутні в автор-

ській мові. Аналогічні вияви національних концептів є загальноновизнаними в лінгвістиці: «Усередині однієї мовної спільності в різних мовних особистостях спостерігається різний ментальний стиль, зумовлений їхніми індивідуальними кодами культурних концептів. Ці мовні, ментальні відмінності стають істотними на рівні різних мов за рахунок національно-специфічних концептів, що входять до їхніх культур»¹¹.

Концентрація на проблемі традицій, їх множинності та динаміки, що зумовлено особливостями досліджуваної сфери, виводить деякі аспекти дослідження на межу філософії (до того ж християнської) і антропології¹². Отже, традиціоналістські методи в межах вивчення церковноцентристського мистецтва виявляються не тільки доцільними, а й ефективними: «Співвідношення існує між тенденцією до розширення поля дії традиції, яке веде до конструювання традиції, і охоронної, і обмежувальної, яка веде до інституціалізації традиції. Можливість такого розширення присутня і на структурному, і на символічному рівні соціального життя. На структурному рівні вона виявляється в прагненні змінити межі груп, організацій і в можливості розвитку нових ресурсів та нових рівнів структурної диференціації. На символічному рівні вона проявляється одночасно і в розширенні поля раціональності, і в розвитку нових напрямків людського існування або нових аспектів існуючих вимірів»¹³.

Проте, хоча богослужбова музична культура містить значну частину національно-характерних прикмет, церковна творчість XIX ст. фактично відсутня в схемах, присвячених висвітленню типових рис, ознак і властивостей національних стильових традицій української композиторської школи. Зокрема, І. Ляшенко в статті «Українська композиторська школа в історичній типології стилеутворення» оминає її в колі жанрів (опера, обробки і романси, музика до драматичних спектаклів, кантата, інструментальні жанри), позначених інтенсивністю вироблення національного стилю на основі «глибоко теоретичного й практичного осягнення національно-образної природи фольклору», «етнографічних законо-

мірностей стилю»¹⁴ та поєднання «досвіду західноєвропейської та російської класики з досвідом обробки народної пісні»¹⁵.

Утім, уже до творчості М. Вербицького можливо застосувати критерії і показники, які І. Ляшенко вважає характерними для етапу розвитку загальнонаціонального стилю в українській професійній музиці, що настав з моменту звернення М. Лисенка до обробок народних пісень. До цих показників належать:

- далеко опосередковані зв'язки з фольклорним матеріалом, що може бути «результатом мимовільного суб'єктивно-підсвідомого висловлювання індивідуума, вихованого на певних зразках фольклорно-національних традицій»¹⁶, тобто «дефольклоризація»;

- моностильовий синтез як «зворотний зв'язок» (не в жанрі обробки, а в «написанні» класичної музики «в дусі фольклорних традицій») розкривається в піснеспівах «малих форм». Загалом у стилістиці його богослужбових творів панує акумулювання професійних традицій і «духу народності... здебільшого через колективні емоції, переінтовані в національні образи високого мистецтва як продукту ментальних наставлень певним чином етнічно зорієнтованого митця»¹⁷.

Першорядну роль у відновленні національно-характерних моделей і становленні національного стилю відіграли літературно-філологічні чинники. Важливі проблеми були пов'язані з введенням української мови у відправи, перекладом грецьких і старослов'янських текстів українською мовою і «застосуванням такого перекладу до співу за певним взірцем»¹⁸ у літургічному просторі з різномовними текстовими основами. У XIX – перших десятиліттях XX ст. суто богослужбові аспекти цього процесу досліджувалися в галузях слов'яно-руської палеографії і семіографії. Та й на сьогодні ця проблема залишається не вирішеною і потребує ретельного дослідження.

Важливі корективи здійснюються й щодо усталених поглядів на музичну літургіку. Систематизація джерельного матеріалу з проблем української богослужбово-музичної культури переконливо доводить потре-

бу перегляду висновків І. Гарднера стосовно того, що в третій чверті XIX ст. й до його закінчення не існувало музичної літургіки як науки. Учений наголосив на відсутності праць, пов'язаних з історією походження й мотивацією тих чи інших ритуальних особливостей виконання піснеспівів під час служб: «Літургіка зводилася, крім уставознавства, у кращому разі до символічного тлумачення богослужбового ладу й богослужбової дії, не спираючись на історичні дані (тут і далі підкреслення моє. – Н. К.) Тут виявлялася велика свобода для довільного й індивідуального, не заснованого на твердих історичних та археологічних даних, тлумачення. За таких умов і при такому погляді й церковний спів ставав чисто практичним предметом, а для виходу із цих дуже обмежених вузько-специфічних меж не було коштів»¹⁹. Основоположні роботи митрополита Євгенія (Болховітінова), Д. Разумовського, С. Смоленського, В. Металова, А. Преображенського та І. Вознесенського він зараховує до їх числа. І хоча справді тільки до початку XX ст. було прийнято погляд, що «вчення про російський церковний спів (літургічне музикознавство) може розглядатися як окрема дисципліна, а не як незначна частина загального музикознавства, а тим паче – як чисто практичний предмет», уже впродовж останніх десятиліть XIX ст. не тільки були окреслені його засади, але й передбачено можливі напрямки, які воно повинно було охопити й охопило невдовзі.

Наведемо деякі дані за період 1885–1889 років (з вагою опорою на «тверді історичні та археологічні дані» за обставин, що в Україні не існувало спеціалізованих періодичних видань) про здійснені публікації з різних напрямків літургічного музикознавства (прізвища авторів подано українською мовою, назви статей – мовою оригіналу):

1. Історія богослужбових піснеспівів та їх особливості в контексті відправ:

О. Дмитрієвський. Виход священнослужителів на середину храму перед плащаницю для пения «непорочных» в Великую субботу на утрени (РдСП. – 1885. – № 10); Чин скривания новобрачных (РдСП. – 1885. –

№2); О стихире «Видехом свет истинный» в чинах литургий св. Иоанна Златоуста и св. Василия Великого (РдСП. – 1886. – № 10); Утренние светильничные молитвы: Историческая судьба их (РдСП. – 1886. – № 42);

[Б. п.]. Недостатки в исполнении церковных песнопений (Х-ВЕВ. – 1895);

[Б. п.]. О пении Заповедей Блаженства (Х-ВЕВ. – 1895);

[Б. п.]. Песнопения Воскресного Всенощного бдения древних напевов (КЕВ. – 1896. – № 3).

2. Історія ареальних і регіональних співочих традицій церковного співу в Україні:

М. Абламський. Церковное пініє в Южной России (Слово. – 1887. – Ч. 26);

І. Вознесенський. Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви. – Вып. 1: Киевский роспев и дневные стихирные напевы на «Господи возвах» (К., 1888); О церковном пении православной Греко-Российской церкви: Большой и малый знаменный роспев (Вып. 1. – ²Рига 1890); Осмогласные роспевы трех последних веков Православной русской церкви. Болгарский роспев или напевы на «Бог Господь» Юго-Западной Православной Церкви (Вып. II. – К., 1891); Образцы осмогласия роспевов: киевского, болгарского и греческого с объяснением их технического устройства: Приложения к сочинению «Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви» (Рига, 1893); Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви. III. Греческий роспев в России (К., 1893); Осмогласные роспевы трех последних веков православной русской церкви. – Вып. 1: Киевский роспев и древние стихирные напевы на «Господи возвах»: Техническое построение (²М.; С.Пб., 1898); Церковное пение православной Юго-Западной Руси по ирмологам XVII и XVIII веков. – Вып. II: Сравнительное обозрение песнопений и напевов старой Юго-Западной Руси, по ирмологам XVII–XVIII веков, ирмологу Г. Головни 1752 г., московским синодальным изданиям и гармоническим переложениям Л. Д. Малашкина (М., 1898);

І. Сінкевич. Начало нотного пінія на Галицкой Руси. Воспоминания старого священника (Бесіда. – 1888. – Т. 2. – Число 1–3);

[Б. п.]. История мелодического пения на Руси (Черниг. ЕИ. – 1894. – № 16);

М. Лісовський. О церковном пении в Черниговской епархии (Церк. ведомости. – 1894. – № 5);

В. Металлов. Очерк истории православного церковного пения в России (Б. м., 1896);

В. Петрушевський. Богослужбное пение галицко-русских церквей (Подол. ЕВ. – 1899. – № 22; Те саме: Галичанин. – 1899. – Ч. 146) ²⁰.

3. Проблеми уставного і загального («общего») співу:

М. Колко. Про ірмологічний спів Ірмолою (Руський Сіон. – 1885. – № 3);

М. Смирнов. Результаты общего пения в церкви (РдСП. – 1885. – № 21);

[Б. п.]. Старинное церковное пение (Подол. ЕВ. – 1887. – № 17);

[Б. п.]. К вопросу об упорядочении церковного пения (Волын. ЕВ. – 1889. – № 31);

П. Алфеев. О благоустройении церковного пения в приходских храмах (Церк. ведомости. – 1890. – № 3);

[Б. п.]. Общее пение как желательная принадлежность христианского православного богослужения и возможный способ его введения (Черниг. ЕИ. – 1894. – № 10);

[Б. п.]. Всеобщее пение при церковном богослужении (РдСП. – 1898. – № 47).

4. Навчальні посібники із церковно-співочої освіти:

Программа преподавания церковного пения в церковно-приходских школах. А. Программа одноклассной школы. Б. Программа двухклассной школы. Объяснительная записка к программе церковного пения в церковно-приходской школе (Полтав. ЕВ. – 1886. – № 18);

Л. Карпенко. Руководство по церковному пению с курсом элементарной теории и очерка гармонии с указателем практических упражнений: Для низших и средних учебных заведений, преимущественно духовных, учителей и церковно-певческих хоров и церковно-приходских школ (К., 1887; ²К., 1888);

М. Абламський. Руководство к обучению церковному пению по «Кругу обычного православного церковного пения», положенного на ноты в скрипичном ключе, партитурой в три голоса, для детского школьного хора священником Даниилом Абламским: С прил. «Краткого руководства» к ознакомлению с игрою на скрипке в объеме потребностей нар. шк. при обучении детей церковному пению по нотам означ. «Круга» (К., 1889); Парфеньев Андрей. Святой Иоанн Дамаскин как проповедник и песнописец: диссертация на соискание научной степени кандидата богословия. – К., 1889. – 232 л. (рукоп.);

П. К. Первые уроки по обучению церковному пению в начальной школе (Ц-ПШ. – 1887. – Кн. 4);

С. Богданов, І. Лебедєв. Пособие по церковному чтению, положенное для разумительности чтения на ноты, на основании обычного древнецерковного чтения, а частью на основании письменных памятников древнецерковного чтения Евфимием Богдановым при содействии и участии Ильи Лебедева (М., 1891)

І. Воробкевич. Церковная псалтирхія или піснослово. Книга благополезная к изучению церковного пінія по правосл. обряду для клериков и мирян. (Л., 1895; ²Л., 1896).

5. Найважливіші рецензії опублікованих видань:

[Б. п.]. Литургия св. Иоанна Златоуста по напеву Киево-Печерской лавры, переложения Малашкина (Подольские ЕВ. – 1887. – № 6);

І. Максимович. «История богослужбных песнопений Православной веры» прот. Флоринского (КЕВ. – 1885. – № 3);

[Б. п.]. Рецензия на издание: *Малашкин Л.* (Церк. ведомости. – 1891. – № 45);

Д. Соловійов. Рец. на изд.: *Малашкин Л. Д.* По напеву Киево-Печерской лавры круг церковных песнопений, положенных для хора (Церк. ведомости. – 1891. – № 45);

І. О-кий. Сборник церковных напевов, свящ. Евф. Богданова. Вильна, 1894 г. (Подол. ЕВ. – 1894. – № 24);

Ю. С. [іцінський]. Музыка церковна. Рец.: *Богданов Е.* Сборник церковных напевов, издревле употребляемых в Подольской, а частью Волынской епархиях, переложены на четыре голоса, дискант, альт, тенор и бас. Вильна 1894 (ЗНТШ. – 1895. – Т. 7);

П. Вейнмарн. Несколько слов о церковной музыке. По поводу нового сочинения: Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской лавры. Переложение иеромонаха Парфения, положено на 4 голоса (РМГ. – 1896. – Июнь);

О. Дмитрієвський. Отзыв о сочинении студента Михаила Лисицына на тему: «Церковный устав в Русской церкви с принятия христианства по XIV век включительно (критико-библиографический очерк)» (ТКДА. – 1897. – Декабрь);

В. Петрушевський. Рец. на Кн.: *Металлов В. М.* «Очерк истории православного пения в России» (Богословско-библиогр. листок. – 1897. – № 4);

[Б. п.]. Метод богослужбных возгласов, положенных на ноты, с уставным указанием, в пособие священнослужителям при богослужении, Геронтия Кургановского (Подол. ЕВ. – 1898. – № 35);

М. Лисицин. Рец. на кн.: *Геронтий Кургановский*. Метод богослужбных возгласов, положенных на ноты (НО. – 1898. – № 12);

Домет. З нагоди новин на поли нашої церковної музики. Критичний ескіз музичний (Діло. – 1899. – Числа 58, 59, 61, 64, 65, 67, 73)

6. Захищені в Київській духовній академії дисертації, у яких досліджувалися ті чи інші аспекти історії та функціонування богослужбових піснеспівів:

А. Парфеньєв. Святой Иоанн Дамаскин как проповедник и песнописец (К., 1889);

М. Дмитровський. Ктиторские монастырские типиконы и их литургическое и церковно-историческое значение (К., 1893);

С. Данилевський. Службы Страстной Седмицы (К., 1895);

І. Нікольський. Чинопоследование погребений (К., 1895);

М. Лисицин. Церковный устав в Русской церкви с принятия христианства по XIV век

включительно (критико-библиографический очерк) (К., 1897);

М. Пальмов. Чинопоследование пострижения в монашество (историко-археологическое исследование) (К., 1897)

Отже, у розвитку української богослужбово-музичної культури 1801–1916 років виразно простежується розгортання кількох напрямків, що перебували в щільній взаємодії: виникнення нових культурних комплексів, які не мали аналогів в інших культурах і на минулих стадіях її розвитку; модернізація існуючих співочих форм до нових запитів; поглиблення творчих процесів відбувалося із залученням усталених побутуючих традицій з відчуженням від їх баналізованих проявів і відшукуванням їх архетипної семантики й актуального художнього змісту; урешті, становлення системи музичної наукової літургії.

¹ *Бычков В. В.* Эстетические аспекты иконографического канона в восточно-христианском искусстве // Вопросы теории и истории эстетики. – М.: МГУ, 1972. – Вып. 7. – С. 150.

² *Герасимова-Персидская Н. А.* Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. А. Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1994. – С. 11.

³ Становлення нових орієнтирів, що невдовзі відіграли фундаментальне значення для нових тенденцій у церковному мистецтві, відбувалося в умовах активного ментального самоусвідомлення. Сентименталізм у Східній Україні і бідермаєр у Західній відіграли роль чинників, що розмежували стильові засади бароко і романтизму, модифікували, врешті, трансформували світоглядні й культурно-мистецькі умови. Натомість утвердження романтизму відбулося значно пізніше.

⁴ Ознаками допонятійного мислення в співочій традиції є також отримання знань поза загальним досвідом (учень – учитель-дяк, для якого недосяжною є інформація про загальні закономірності церковно-музичного мистецтва, а натомість винятково почерпнута з локальної співочої практики). Отже, цей досвід пов'язаний лише із цією традицією – самобутньою, нетотожною іншим локальним традиціям. Яскравий приклад – локалізація та самоідентифікація співочих традицій Львівського Ставропігального інституту і Львівської духовної семінарії (до речі, таке саме явище спостерігається у взаємовідносинах та самоідентифікації представників співочих традицій Київського Софійського собору, Київського Золотоверхого монастиря і Києво-Печерської лаври).

⁵ Активне звернення до нормативів самолівкової традиції в Галичині в останній третині XIX ст., а тим паче – до принципів старовинних дяківських розспівів і поступове посилення тенденції до тво-

рення в душі монодійних розспівів і «допартесної» фактури створило прецедент актуалізації старої системи цінностей і перетворення традиції в новацію (*Косарева А. Б.* Психологические механизмы культуры // *Studia culturae*: Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. – С.Пб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 1. – С. 144). Це дає підстави вважати вказаний феномен як прояв формування неотенденцій із чіткими ознаками стильового моделювання.

⁶ *Соколов Е. Г.* Дискурсивные пределы стиля // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции. Серия «Symposium». – С.Пб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 17. – С. 16.

⁷ За такого підходу виявилось плідним запозичення методологічних принципів зі сфери лінгвістики. Аналогом є граматична семантика, що вивчає властивості морфологічних значень словотворення і слововидозмін різних мов. Застосування терміна «морфологія» мотивоване й одним з його сучасних значень – частина системи мови, у якій містяться правила побудови й розуміння слів окремої національної мови.

⁸ Культурная картина мира [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=17525>.

⁹ *Пищальникова В. А.* Национальная специфика концептуальной системы и ее репрезентация в языке // Горный Алтай и Россия 240 лет. – ГАГУ, 1996. – С. 6–8.

¹⁰ Тобто моделі, зорієнтовані на підсвідомі наставлення й такі, що можуть поєднувати глибоко суперечливі складові у їх динамічній взаємодії.

¹¹ *Шаховский В. И.* Эмоциональные культурные концепты: параллели и контрасты [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.russcomm.ru/rca_biblio/sh/shakhovsky03.shtml.

¹² Інтердисциплінарність, зумовлена специфікою об'єкта дослідження, зумовила також залучення методологічних підходів і висновків із праць з історичної та теоретичної культурології, семіотики, релігієзнавства та літургії інших наукових галузей.

¹³ *Айзенштадт Ш.* Конструктивные элементы великих революций: культура, социальная структура, история и человеческая деятельность // *THESIS: Теория и история экономических и социальных институтов и систем.* – 1993. – Т. 1. – № 2. – С. 207–208.

¹⁴ *Ляшенко І.* Українська композиторська школа в історичній типології стилутворення / Іван Ляшенко // *Музично-історичні концепції в минулому і сучасності.* – Л., 1997. – С. 63.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Там само. – С. 61.

¹⁷ Там само.

Читаючи висновки одного з найавторитетніших у сучасній музично-літургичній сфері дослідника – І. Гарднера, знаходимо підтвердження цього. Учений звертає особливу увагу на можливість застосування

техніки «в народному дусі» в церковній творчості у зв'язку з осягненням композитором «монолітності мелодії та тексту», обираючи за приклад доробок М. Компанейського: «Н. Компанейський дав немало работи в чисто народному дусі: правильно зрозумівши мелодичні (а не тональні) основи знаменного розспіву, він застосував для гармонізації систему підголосків... його роботи, хоча й просякнуті народним духом, не завжди бездоганні з церковного погляду» (*Гарднер И. А.* К вопросу о переложении церковных роспевов для хора [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.seminaria.ru/chsing/gardner_perelozh.pdf). І далі: «Народний спів геніально відтінює настрої в мелодії своєю химерною, цілком самозаконною гармонією – контрапунктом. Як іноді потужний унісон квітне несподіваним акордом, або раптом акорд з незвичними в офіційній гармонії подвоєннями зіллється в унісон, або мелодія дисканта втворює в терцію (точніше – у дециму) басом, або альт і бас починають іти в унісон при органному

пункті дисканта... Усе це створює цілком інший настрій, зовсім по-іншому дозволяє сприймати текст... По-особливому ведеться увага, зовсім інші образи виникають у слухача, ніж при хоральному супроводі мелодії».

¹⁸ *Гарднер И. А.* Предисловие и введение / История богослужебного пения русской православной церкви / И. А. Гарднер // *Регентское дело.* – 2004. – № 1.

¹⁹ Там само.

²⁰ Важливе значення для вивчення регіональних церковно-співочих традицій мали також опубліковані збірники наспівів, зокрема, такі фундаментальні праці, як: *Богданов Є.* Сборник церковных напевов, издревле употребляемых в Подольской, а частью Вольнской епархиях (Вильна, 1894); *Гласописець или Напівникъ церковный: По образу общайшему пінія Галицко-Рускихъ Церквей / Во виді сокращенні состави й знаменья Ірмологійными заосмотри Ісидоръ Дольницькій (Л., 1894).*

Важной задачей исследования украинской богослужебно-музыкальной культуры является изучение особенностей не только тех или иных этапов развития определенного явления или жанра, но и специфических характеристик отдельных направлений, относящихся к их сфере. В этом русле в статье осуществлен анализ культурных комплексов, которые не имели аналогов в других культурах и на предыдущих стадиях ее развития; формы модернизации существующих певческих традиций. Также указано направления научной музыкальной литургики на этапе становления ее системы.

Ключевые слова: богослужебно-музыкальная культура, певческие модели, музыкальная литургика, регион, стиль.

УДК 781.7(477):528.94

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МЕЛОГЕОГРАФІЇ

Ірина Клименко

У статті окреслено основні етапи формування вітчизняної мелогеографії. 1-й етап включає формування засад територіального вивчення народномузичних стилів, попереднє «зондування» ареалів. Головний «ідеолог» цього напрямку – Климент Квітка. 2-й етап позначений появою карт певних етномузичних явищ та випрацюванням методики музично-діалектологічного аналізу в роботах Володимира Гошовського. Сучасний етап характеризують системні заходи для реалізації майбутнього Атласу музичних діалектів: пошук спільних підходів, застосування методів «документального картографування» і «макромелоареалогії».

Ключові слова: географічне етномузикознавство, мелоареалогія, документальне картографування, атлас народномузичних діалектів.

The main steps of forming of the Ukrainian melogeography (including some parallels with Russian experience) are outlined in the article herein; the problems connected with the use of documentary mapping are examined; (the trends of 1970–80s to represent meloareas in macroscales of large regions or the entire countries) is argued in the new methodological light, that is on the basis of having been completed up-to-date investigations.

Key words: geographical ethnomusicology, documentary mapping; meloareaology.

Більш як сторічна практика географічного вивчення явищ традиційної культури (перша українська праця на засадах лінгвогеографії з'явилася 1872 року [27]) довела продуктивність цього наукового методу. Сьогодні в надрах народознавчих наук на базі їх географічних підрозділів формуються самостійні дисципліни з власним предметом і методикою: «Подібно до того, як слов'янська діалектологія в сучасних умовах не може обійтися без лінгвістичної географії, етнолінгвістика, фольклористика й етнографія потребують активного розвитку такої автономної дисципліни, як культурологічна географія» [31, с. 20]. У цьому колі предметів належне місце має посісти й **географічне етномузикознавство**. Дискусії про шляхи створення Атласу народномузичних діалектів за зразками численних мовних атласів ведуться вже кілька десятиліть. Одним з перших цю проблему, ще наприкінці 1930-х окреслену Климентом Квіткою, на межі 1960–1970-х сформулював Володимир Гошовський, визначивши предмет **мелогеографії**, яка вивчає «аутентичний музичний фольклор під кутом зору територіального поширення цілісних об'єктів або їх елементів» [9, с. 318], й подавши приклад картографування окремих мелодіалектних явищ.

3 історії вітчизняної мелогеографії

У становленні мелогеографії в Україні окреслюють **три періоди**. Початок покла-

ли музично-діалектологічні спостереження Станіслава Людкевича, Філарета Колесси й Климента Квітки. Останній став «ідеологом» майбутньої дисципліни, виголосивши в статтях 1930–1940-х років [14; 15] програму географічного вивчення обрядового мелосу слов'ян методом картографування його типових явищ.

К. Квітка писав, що історико-географічні межі, обумовлені подіями давнього минулого, нині проступають у локальних комплексах культурологічних компонентів, за якими різняться певні території. До найважливіших ареально диференційних ознак належить система **ранньотрадиційних наспівів** – календарно-сезонних (тих, що обслуговують святкові дати й періоди землеробського річного кола: зимові й літні (Зелені святаки, весняний сезон з Великоднем, Купала, жнива та ін.)) і родинно-обрядових (тих, що супроводять головні події родинного життя: весілля, народження дитини, смерть). Теоретично узагальнивши накопичений протягом ХІХ ст. досвід емпіричного вивчення пісенного фольклору східних слов'ян, К. Квітка встановив **типологічний пріоритет ритміки** над звуковисотними параметрами в класифікації народних наспівів і сформулював головні положення методики ритмоаналітичних досліджень, а саме – визначення **типу наспіву** за його **силаборитмічною формою**. Ритм проспівування силаб пісенного вірша

утворює типовий ритмомалюнок, який є **музично-ритмічною моделлю пісні, узгодженою з числовою формулою будови поетичного тексту**. К. Квітка вперше заговорив про ареальне функціонування «пісенних типів» та про необхідність їхнього картографування.

З діяльністю К. Квітки пов'язаний **початковий період** мелогеографії – він закріпив засади аналітичного апарату й зробив перші практичні кроки (поки ще **без спроб картографування**): **зондування території, загальну розмітку й опис окремих ареалів з виявленням їх суцільності / подільності**.

Локальне дослідження з **картографуванням** напередодні Другої світової війни в Україні вперше здійснив етнохореолог Роман Гарасимчук [46]. Його унікальна робота лишається поодиноким прикладом **документального картографування** епохи 1930-х. Фактичним науковим керівником Р.-В. Гарасимчука був видатний польський етнограф Адам Фішер, але хто був ініціатором цієї праці, невідомо (ним міг бути і Адольф Хибінський). У потужній польській етнографії міжвоєнного періоду картографування застосовувалося доволі широко. Ф. Колесса у своїх етномузикологічних дослідженнях окраїнних земель (Закарпаття, Лемківщина, Полісся) дошукувався не стільки ознак їх окремішності (це була аксіома), скільки спільності з ранньотрадиційним українським фольклором, як доказу належності тих окраїн до української етнічної спільноти¹.

Властиві періоду становлення мелогеографії **словесні описи ареалів**, їх орієнтовне окреслення без позначення кордонів не втратили чинності й досі: карти з нанесеними на них мелоареалами не стали обов'язковим атрибутом навіть тих праць 1990-х – початку 2000-х років, які торкаються питань ареалогії (наприклад, [40]).

Ідеї, висунуті К. Квіткою, від середини 1950-х підхопив В. Гошовський. Чи не вперше в слов'янському етномузикознавстві він обґрунтував «методику музично-діалектологічного аналізу» (у доповіді [8], а згодом у капітальному збірнику [10]) і, закликаючи до вивчення фольклору в комплексі з ар-

хеологією, етнографією, антропологією, **дав визначення мелогеографії** як спеціалізованого напрямку етномузикології [9, с. 318]. В. Гошовський **здійснив картографування** певних теренів за окремими жанрово-типологічними явищами – наступив **другий період** мелогеографії. Методика В. Гошовського була такою: спочатку зафіксовані мелодичні версії через застосування спеціальних аналітичних операцій моделюються до інваріантних силаборитмічних схем, потім «очищені» структури картографуються, таким чином встановлюється загальний ареал пісенного типу. У часі картографування відслідковується характер видозмін моделі – ці спостереження є підставою для визначення специфіки модифікацій базової схеми. В. Гошовський вважав, що «структура вірша і ритмічна форма (представлені у вигляді моделей) – незалежно від мелодії, ладу, тематики і т. і. – дають нам достатню інформацію про жанр і походження пісні» [7, с. 20] і картографував пісенні типи виключно за ритмічними формами. Таку теоретичну установку поділяють представники львівської школи, які під сучасним терміном **«мелотип»** – системним поняттям, яке обіймає **групу наспівів з типовими морфологічними характеристиками в сукупності (а) силаборитмічних і (б) звуковисотних ознак** розуміють передусім **«ритмотип»**. Однак вивчення мелічних параметрів показує, що цей рівень традиційного мелосу становить **типологічно автономну систему**, яка вимагає не підлеглого (другим планом), а паралельного розгляду: як певний ритмічний тип знаходить інтонаційне втілення у різних мелічних версіях, так і певна звуковисотна модель реалізується в численних ритмічних версіях, стаючи явищем «вищого порядку» щодо ритмоформ.

За радянських часів мелогеографічна тематика розроблялася на східнослов'янському ґрунті зусиллями науковців України, Росії, Білорусі, Польщі². Порівнюючи характер ранніх (1970–1980) і новітніх (2000–2010) східнослов'янських мелокартографічних студій, бачимо їх принципово різне спрямування. У географічних обстеженнях авторів 1970–1980-х

охоплювалися значні території – цілий етнографічний регіон або й уся країна чи навіть кілька країн (умовно – **макрорівень**). Домінувала тенденція увінчувати нотні й теоретичні публікації картами, де подавали узагальнені одноманітно заповнені / заштриховані ареали, окреслені за сумою розрізнених фактів досить далекого географічного походження. Спосіб механічно-рівномірного покриття площин умовними символами застосовували й для локальних традицій (тоді він давав менше похибок), і для великих регіонів. Такі карти могли супроводитися висновками про ареал досліджуваного явища, але, підперті замалими (з сучасного погляду) даними, вони не завжди відповідали істинній мелогеографічній картині.

Описана метода сформувалася через об'єктивні причини, адже в ті часи системна польова робота фронтальним способом не проводилася – це були пробні дослідження з гіпотетичними висновками, на основі чого, урешті-решт, виробилася методика сучасних студій. Однак **карти без зазначення точної локалізації аналізованих явищ** не відповідають рівневі, на якому працюють, наприклад, лінгвісти, тобто обмежені в можливості їх міждисциплінарно-використання³.

Ще одна проблема карт описуваного виду полягає в тому, що картографуванню підлягали тільки **основні ритмічні моделі – без їх внутрішньовидової структурної диференціації**. За такого підходу ареал певного мелотипу виглядає однорідним, у той час як в реальності він поділяється, з одного боку, на субареали, яким відповідають локальні морфологічні різновиди, з другого, – на ядерну зону, де мелотип виступає у повноцінному вигляді, та маргінальні зони, де він постає в розмитих формах. Підстави для більш докладної диференціації ареалу дістаємо тоді, коли на карту нанесено результати детального морфологічного аналізу певного мелотипу. Отже, **обмеженість критеріїв картографування тільки ритмічним рівнем** мелоорганізації **у модельному виді** є суттєвою вадою етномузичних карт від В. Гошовського й до тепер.

Специфіка сучасного етапу східнослов'янської мелогеографії

Усе ж попри відомі застійні періоди нашої науки, малочисельність і слабе фінансування дослідницьких установ, зусиллями поодиноких мелокартографів проторовано шлях до формування Атласу артефактів традиційної музики українців та сусідніх слов'янських етносів – білорусів, поляків, росіян. У 1990–2000-х роках з'явилася низка публікацій, де в підзаголовках значилося: *До укладання атласу...*⁴ В Україні запровадженню системних мелогеографічних досліджень з початку 1990-х найбільше посприяв професор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові (нині – Львівської національної музичної академії) Богдан Луканюк. Він послідовно скеровував роботу етномузикологів свого закладу на ареалогічне вивчення «західного полігону» України. Тож від середини 1990-х в українській етномузикології розпочався **новий етап (третій період)** мелогеографії, що характеризується усвідомленням окреслених вище проблем і пошуком шляхів їх розв'язання у спеціальних дискусіях. У роботах цього періоду стався важливий методологічний перехід до ретельних локальних експлорацій (**мікрорівень**) зі **статистично вагомою кількістю авторських записів** (приклади вимірюються сотнями, а то й тисячами зразків) та **документальним картографуванням** чітко паспортизованих явищ за **конкретними населеними пунктами** (за зразком лінгвістичних атласів)⁵. У сучасній вітчизняній мелогеографії документальне картографування структурних елементів наспівів утверджується як **обов'язковий спосіб побудови карт**.

Протягом останнього двадцятиріччя статті з картами-ілюстраціями стали звичним явищем у збірниках київських і львівських етномузикологів⁶. У 1999 році московські вчені з фольклористичного осередку Російської академії музики ім. Гнєсіних (РАМ) випустили спеціальний збірник праць, де вперше було порушено питання теоретичного підґрунтя задуманих картографічних розробок [13]. У 2008 році в черговому збірнику РАМ [43] роботи з проблем мелогеографії та музичної діалектології

заслужували на групування у самостійну рубрику «Географія традиційної музичної культури». У рубриці було вміщено блок доповідей, які обговорювалися на російському та українському матеріалах учасниками наукової конференції, присвяченої 50-річчю діяльності ПНДЛ з вивчення традиційних музичних культур при РАМ. Укладачі збірника вважають, що цей напрям сучасного етномузикознавства розвивається як найактивніше.

2010 року автор цієї статті ініціювала спеціальну серію наукових праць під назвою «Слов'янська мелогеографія» (у межах періодичного видання «Проблеми етномузикології» [37]), маючи на меті звести розосереджені (локально, теоретично, методично) студії окремих дослідників в одному виданні, аби потужність цього напрямку стала очевидною (збірник супроводжується Атласом, що містить 42 карти кольорового формату). Під палітуркою першої книги серії об'єднано роботи представників різних шкіл Східної Славії: київської, львівської та московської (тих учених, що працюють у порубіжному регіоні старослов'янського світу – Смоленщині). У ближчому майбутньому до проекту планують долучити дослідження маргінальних українських територій – Берестейщини, Лемківщини, Кубані, Вороніжчини, а також Білорусі, Польщі, суміжних російських областей (Псковської, Брянської, Курської). О. Пашина у передмові до згадуваної збірки [13] наголосувала на необхідності випрацювання спільних теоретичних позицій, щоб карти, виготовлені вченими різних шкіл, могли бути узгодженими між собою. Автори збірника-атласу «Слов'янська мелогеографія» представляють близькі структурно-типологічні напрями (це проявляється у взаємному цитуванні і покликаннях на матеріали колег), тож зіставлення результатів їхніх досліджень не було проблематичним.

За матеріалами збірника у березні 2011 року в стінах НМАУ ім. П. І. Чайковського проведено однойменну міжнародну конференцію. Про актуальність і своєчасність цього заходу говорить той факт, що у вересні 2011 року Санкт-Петербурзька консерваторія ім. Н. А. Римського-Корсакова провела

спеціалізовану конференцію «Фольклорно-етнографічний атлас восточних славян», учасниками якої стали і київські дослідники.

Досвід редакторської роботи зі значною кількістю різномасштабних карт викликав потребу у висвітленні методичних проблем сучасної мелоареалогії та процедури картографування [18].

Про перспективи слов'янської мелогеографії

Історичні й народознавчі науки пройшли етап первинного картографування досліджуваних етнокультурних феноменів, що втілюється у численних археологічних, етнографічних, лінгвістичних атласах. В етномузикології ареально-типологічні дослідження ведуться зі зростаючою інтенсивністю, але «підсумковий Атлас народномузичних стилів України все ще залишається справою майбутнього» [25, с. 5]. На початковій стадії підготовки атласів, у тому числі й етномузичного, «важливі будь-які кордони, територіальні протиставлення або відповідності, оскільки вони можуть зберігати в собі сліди етнокультурної історії...» [42, с. 432].

Інтерпретація історико-географічної інформації, закодованої в мелоареалах, стане можливою тільки після повного географічного опрацювання ранньотрадиційних наспівів **на всій етнічній території східних слов'ян** – тоді етномузичні карти зможуть діагностувати типи зв'язків між культурно-територіальними спільнотами. Відомі висловлювання *Климентя Квітки* про те, що збіги кордонів мелотипів з відомими кордонами племінних чи державних утворень свідчать про синхронність їх постановки, сьогодні виглядають як програмний заклик, спонукання до музично-археологічних пошуків. Реальність проведених документальних обстежень показує, що картина мело- й етногенезу набагато складніша і вимагає передусім кропіткої дослідної роботи та передбачає боротьбу гіпотетичних трактовок отриманих ареалів.

ПЕ-5 – Слов'янська мелогеографія : зб. наук. праць (з доданим атласом) / [ред.-упорядник І. Клименко]. – К., 2010. – Кн. 1 (у 2 ч.). – Ч. 1 :

Студії. – 252 с. + Ч. 2 : атлас: 52 с. (К1–К48). – (Серія «Проблеми етномузикології»; вип. 5).

ТМК – Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования : материалы Международной научной конференции / [редколл. : Ю. В. Артамонова, Л. М. Белогурова и др.]. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2008. – 584 с.

1. *Белогурова Л.* Ареальная картина Смоленского региона по материалам свадебных песен / Л. М. Белогурова // ТМК. – С. 244–256.

2. *Белогурова Л.* Смоленские свадебные напевы трехмерной ритмической организации (материалы к Смоленскому этномузикологическому атласу) / Л. М. Белогурова // ПЕ-5. – С. 97–112+К20–К22.

3. *Варфоломеева Т.* Музыкально-песенные системы белорусских обрядов жизненного цикла / Т. Б. Варфоломеева // ТМК. – С. 257–264.

4. *Гиппиус Е.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях белорусского и украинского пограничья / Е. В. Гиппиус // Традиционное народное музыкальное искусство и современность. Вопросы типологии / [отв. ред. М. Енговатова]. – М., 1982. – С. 5–14. – (Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных; вып. 60).

5. *Гончаренко Е.* Ритмическая география свадебных напевов Сумской области (к вопросу изучения музыкально-диалектных стилей культурных пограничій) / Е. В. Гончаренко // ТМК. – С. 233–243.

6. *Гончаренко О.* Обрядові пісенні жанри Сумщини: географія основних ритмотипів / О. Гончаренко // ПЕ-5. – С. 31–42+К6–К8.

7. *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению / В. Л. Гошовский. – М. : Сов. композитор, 1971. – 304 с.

8. *Гошовський В.* До питання про музичні діалекти Закарпаття [Доповідь] / В. Л. Гошовський // Матеріали першої Ужгородської міжвузівської конференції, присвяченої вивченню карпатських говорів : Доповіді та повідомлення Ужгородського державного університету : Серія філологічна. – Ужгород, 1958. – Вип. 3. – С. 70–74.

9. *Гошовський В.* Етногенетичні аспекти мелогеографії / В. Л. Гошовський // Матеріали наук. конференції, присвяченої пам'яті Івана Панькевича (23–24 жовтня 1992 року). – Ужгород, 1992. – С. 318–320 (передрук: ПЕ-5. – С. 13–14).

10. *Гошовский В.* Украинские песни Закарпаття / В. Л. Гошовский. – М. : Сов. композитор, 1968. –

468 с. (перевидання українською мовою: Українські пісні Закарпаття. – Л., 2003).

11. *Завальнюк А.* Типология украинских летних обрядовых песен и их восточнославянский субстрат : дисс. ... канд. искусствовед. – К., 1983. (Вихід друком: Завальнюк А. Українські літні обряди та пісні : навч. посібник / А. Завальнюк. – Вінниця, 2008. – 304 с., нот., фото, ілюстр.)

12. *Калужная В.* Южносмоленский свадебный обряд в ареалогическом аспекте: опыт выявления мелодиялектной структуры региона / В. П. Калужная // ПЕ-5. – С. 113–120+К23–К29.

13. Картографирование и ареальные исследования в фольклористике : сб. трудов / [сост. О. А. Пашина]. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1999. – С. 6–22. – (Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных; вып. 154).

14. *Квитка К.* Об историческом значении календарных песен // Квитка К. Избранные труды : в 2 т. / К. В. Квитка ; [сост. и коммент. В. Л. Гошовского]. – Т. 1. – М. : Сов. композитор, 1971. – С. 89–99.

15. *Квитка К.* Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Белорусские народные песни / К. В. Квитка ; [сост. З. В. Эвальд]. – М. ; Ленинград, 1941. – С. 123–129 (перевидано під тією ж назвою у книзі: Квитка К. Избранные труды : в 2 т. – Т. 1. – М. : Сов. композитор, 1971. – С. 161–176).

16. *Клименко І.* Каталог випускних робіт з етномузикології в КДК / І. Клименко // Клименко І., Мурзина О. Київська Лабораторія етномузикології. 1992–2007 : зб. наук. праць та матеріалів з нагоди 15-річчя діяльності ПНДЛ по вивченню і пропаганді народної музичної творчості при НМАУ. – К., 2008. – С. 130–134. – (Проблеми етномузикології; вип. 3).

17. *Клименко І.* Мелогеографія живних наспівів басейну Прип'яті : дис. ... канд. мистецтвознав. / І. Клименко ; наук. кер. Є. В. Єфремов. – К., 2001. – 176 с.+додаток : 11 карт; нот.

18. *Клименко І.* Методичні проблеми сучасної мелоареалогії: з практичного досвіду документального картографування / І. Клименко // ПЕ-5. – С. 19–30.

19. *Клименко І.* Наспиви купальсько-петрівської приуроченості в українців: макроареалогія. Поліський реєстр купальсько-петрівських мелодій / І. Клименко // ПЕ-5. – С. 138–165 + К35–К42.

20. *Коваль В.* Генеза локальної типологічно гетерогенної народновокальної традиції (на матеріалах обрядових наспівів із околиць на Північний Захід від Горган) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : (17.00.03) / В. М. Коваль ; наук. кер. Б. С. Луканюк ;

Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка. – Л., 2006. – 19 с.

21. *Королниченко Г.* Перехідна зона як об'єкт мелогеографії (за матеріалами весільних наспівів межиріччя Тетерева та Ірпеня) // Проблеми етномузикології : зб. наук. праць / упоряд. О. Мурзіна. – К. : Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – Вип. 1. – С. 137–166.

22. *Костюковец Л.* Об одном типе купальских песен / Л. Костюковец // Памяти К. Квитки : сб. статей / [ред.-сост. А. Банин]. – М., 1983. – С. 79–89.

23. *Кривашэйцава К.* Песенна-абрадавая традыцыя Дняпра-Друцка-Бярэзінскага міжрэчча : аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтва. па спец. 17.00.02 ? музыканае мастацтва. ? Мінск, 2008. ? 20 с.

24. *Кутырѳова-Чубаля Г.* Белорусский жнивный напев: архетипы и инновации : дисс. ... канд. искусств. – М., 2002. – [24 карты] (вихід друком: Кутырѳова-Чубаля Г. Белорусский жнивный напев: архетипы, инновации, диалекты / Г. Кутырѳова-Чубаля. – Бельско-Бяла : Изд-во АТГ, 2009. – 263 с. : нот.

25. *Луканюк Б.* Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель / Б. С. Луканюк // Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель / упоряд. Б. Луканюк. – Л., 1990 (22–24 березня). – С. 6–8 (перевидання (доповн.): ПЕ-5. – С. 15–18 + К1).

26. *Мироненко Я.* Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: история и современность : дисс. ... д-ра искусствовед. – Кишинев, 1991. – 286 с.

27. *Михальчук К.* Наречия, поднаречия и говоры Южной России в связи с наречиями Галичины / К. П. Михальчук // Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. Материалы и исследования. – С.Пб., 1872. – Т. 7.

28. *Можейко З.* Календарно-песенная культура Белоруссии: Опыт системно-типологического исследования / З. Можейко. – Минск : Наука и техника, 1985. – 247 с. – [Карты на с. 160–166].

29. *Можейко З.* Песни Белорусского Полесья. Вып. 1 / З. Можейко. – М., 1983. – [8 карт на сс. 20–22].

30. *Пашина О.* Традиции жнивных песен русско-белорусского пограничья : дисс. ... канд. искусств. / О. Пашина. – М, 1988.

31. Проблеми сучасної ареалогії / АН України. Ін-т укр. мови ; [відп. ред. П. Ю. Гриценко]. – К. : Наук. думка, 1994. – 344 с.

32. *Прыбылова В.* Музичні ландшафт песенна-абрадавх традыцій Масленіцы Верхняга

Падняпроўя / В. М. Прыбылова. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2010. – 151 с. : іл. + 1 электрон. апт. дыск (CD-R) : гуч.

33. *Рибак Ю.* Обрядові пісні верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогеографія – культурогенеза) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : (17.00.03) / Ю. П. Рибак ; наук. кер. Б. Луканюк. – Л., 2005. – 19 с.

34. *Сабан Л.* «Дудки» на Гуцульщині / Л. Сабан // Шоста конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель : Матеріали / [ред.-упоряд. Б. С. Луканюк]. – Л., 1995 (5–8 квітня). – С. 43–53.

35. *Скаженик М.* Мелогеографічний ландшафт басейну Уборті (за матеріалами річного обрядово-пісенного циклу) / М. Скаженик // ПЕ-5. – С. 43–55 + К9–К13.

36. *Сливинський Ю.* Заспиви весільних ладканок: типи і поширення / Ю. Сливинський // Друга конф. дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель : у 2 кн. / [ред.-упоряд. Б. Луканюк]. – Л., 1991 (27–31 березня). – С. 20–29.

37. Слов'янська мелогеографія : зб. наук. праць (з доданим атласом) / [ред.-упорядник І. Клименко]. – К., 2010. – Кн. 1 (в 2 ч.). – Ч. 1 : Студії. – 252 с. + Ч. 2 : Атлас : 52 с. (К1–К48). – (Серія «Проблеми етномузикології»; вип. 5)

38. *Сопілка Тетяна.* Щедрівки у пісенній традиції Полтавщини (за матеріалами експедицій 1986–2000 рр.) / Т. Сопілка // Проблеми етномузикології : зб. наук. праць / [упоряд. О. Мурзіна]. – К. : Вид-во НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – Вип. 2. – С. 240–254.

39. Сысоева Галина. Музыкальные диалекты: критерии и методы выделения (на южнорусском материале) / Г. Я. Сысоева // ТМК. – С. 184–198.

40. *Тавлай Г.* Белорусское купалье: Обряд. Песня / Г. В. Тавлай. – Минск : Наука и техника, 1986. – 174 с. : нот.

41. *Тестова Л.* Генетическое единство и региональная специфика мелодики украинских свадебных песен : дисс. ... канд. искусствовед. / Л. Тестова. – К., 1982. (Вихід друком: Єфремова Л. Наспиви українських весільних пісень / Л. Єфремова. – К. : Наукова думка, 2006. – 190 с.)

42. *Толстой Никита.* Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой. – М., 1995.

43. Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования : материалы Международной науч-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ной конференції / [редколл. : Ю. В. Артамонова, Л. М. Белогурова и др.]. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2008. – 584 с.

44. Хай М. Музыка Бойківщини / М. Й. Хай. – К. : Родовід, 2002. – 304 с.

45. Czekanowska A. Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich: Przegląd dokumentacji źródłowych, próba klasyfikacji metodą taksonomii wrocławskiej. – Kraków : PWM, 1972. – 262 s.

46. Harasymczuk R.-W. Tance huculskie: Z 26 marami, 64 gycinami, 6 tablicami i 287 melodiami tanecznymi. – Lwów, 1939. – (Prace etnograficzne : Wydawnictwo Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie, № 5 / [red. Adama Fischera]).

¹ Ці думки висловив Б. Луканюк у 2001 році на публічному захисті дисертації автора.

² Ось кілька найбільш відомих імен: Володимир Гошовський [7; 10], Анна Чекановська [45], Людмила Тестова / Єфремова [41], Зінаїда Можейко [28; 29], Анатолій Завальнюк [11] (рецензію на цю роботу див. [19, с. 139]), Лариса Костюковець [22], Галина Кутирьова [24], Ольга Пашина [30] та ін.

³ Деякі автори старших поколінь, які й тепер продовжують географічні дослідження, лишилися на окреслених засадах, наприклад, Тамара Варфоломєєва [3].

⁴ Їх здійснювали Юрій Сливинський [36], Ярослав Мироненко [26], група львівських дослідників під науковою опікою Богдана Луканюка: Василь Коваль [20], Юрій Рибак [33], Лариса Лукашенко, а також науковці Лабораторії етномузикології при НМАУ ім. П. І. Чайковського Ірина Клименко [17; 19], Олена Гончаренко [5], Тетяна Сопілка [38], Маргарита

Скаженник [35], Ганна Коропніченко [21], Олександр Терещенко. Окремі карти поширення музичних інструментів є у статтях Лариси Сабан [34], монографії Михайла Хая [44].

У Росії провідниками і реалізаторами сучасних мелогографічних ідей були і є представники школи Євгена Гіппіуса [4] – Борислава Єфіменкова, Ольга Пашина, Лариса Белогурова [1; 2], Галина Сисоєва [39], Варвара Калюжна [12] та ін. Карти локальних діалектів знаходимо в роботах Наталі Гілярової (Московська консерваторія), петербурзької групи дослідників під керівництвом Анатолія Мехнецова.

У Білорусі останніми роками з'явилися дослідження Катерини Кривошейцевої [23], Василини Прибилової [32].

⁵ Фронтальні обстеження «село в село» за спеціальними питальниками й картографування за конкретними селами проводили і Р.-В. Гарасимчук та В. Гошовський, але в опублікованих картах В. Гошовський використовує узагальнену штриховку ареалів або розсипи значків, окремо подаючи для орієнтації точки місцезнаходження населених пунктів [10-2, карти на сс. 29, 35, 51].

⁶ Вони публікуються в матеріалах «Конференції дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель» (випуски 1–4, 6, 7,9), книгах серій «Проблеми етномузикології» (випуски 1–3, спеціалізований випуск 5 «Слов'янська мелогографія») та «Етномузыка» (випуски 3–6), частина карт міститься у дисертаційних і дипломних роботах, виконаних під керівництвом Богдана Луканюка [25, с. 18], Євгена Єфремова [16].

В статье очерчены основные этапы формирования украинской мелогографии. 1-й этап включает формирование основ территориального изучения народномызыкальных стилей, предварительное «зондирование» ареалов. Главный «идеолог» этого направления – Климент Квитка. 2-й этап отмечен появлением карт отдельных этномызыкальных явлений и выработкой методики музыкально-диалектологического анализа в трудах Владимира Гошовского. Современный этап характеризуется системностью мероприятий для реализации будущего Атласа музыкальных диалектов: поиск общих подходов, применение методов «документального картографирования» и «макромелоареалогии».

Ключевые слова: географическое этномузикознание, документальное картографирование, атлас этномызыкальных диалектов.

УДК 786.8:78.071.2

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ (на прикладі баянної виконавської школи)

Сергій Нефедов

У статті розглянуто питання виконавської майстерності в контексті процесу формування культурного середовища. На прикладі баянної виконавської школи висвітлено особливості поняття «артист» через співвідношення комунікативного самовираження та психологічної взаємодії музиканта й аудиторії. Також обґрунтовано актуальність цієї проблематики в культурологічному контексті сучасності.

Ключові слова: артист, музично-виконавська майстерність, культуротворчість, культуровідповідність, баян, театр.

Aspects of performing skills in the context of cultural environment forming are studied in this paper. Such concept, as an «artist», is considered in relation to communicative self-expression and psychological interaction between musician and audience on the example of button accordion performing school. Relevance of this problem is justified in the context of modern culture.

Key words: artist, musical and performing skills, cultural creativity, cultural relevance, button accordion, theatre.

Артистична діяльність виконавця є невід'ємною складовою процесу формування культурного середовища. Цей безумовний постулат від стародавніх часів вважався першоосновою духовного розвитку людства.

Поняття «артист» у контексті діяльності виконавця поєднує два аспекти комунікативного самовираження та психологічної взаємодії музиканта з аудиторією. Перший аспект – це театральність. Другий – глибина змістовно-сислового аспекту музикування на сцені. Високопрофесійні виконавці зі значним музикознавчим досвідом (наприклад М. Давидов) вказують на значущість цього параметра в педагогічно-методологічній справі [1, с. 145].

З цього погляду заслуговує на увагу усвідомлення та осмислення основних компонентів **музично-виконавської майстерності**, яка, за визначенням В. Білоус, є здатністю особистості, що сформувалася в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності, виявляється як вищий рівень надбаних умінь, навиків і знань, необхідних для реалізації інтерпретаторського творчого надзавдання [2, с. 3]. Такими основними компонентами музично-виконавської майстерності вважаються:

1. **Теоретичний компонент**, що визначається через рівень музичної грамотності. Доцільне та раціональне використання отриманих знань є першоосновою удоско-

налення художньо-сценічного образу, що є необхідним фактором у культурно-комунікативному спілкуванні артиста з аудиторією.

2. **Технічний компонент**, що характеризується ступенем точності, швидкості, пластичності, лабільності, пристосованості та енергійності музично-ігрових рухів. До цього ж відноситься і рівень володіння специфічними інструментальними прийомами з урахуванням акустичних можливостей інструмента та здібностей виконавця. Ступінь сформованості цього компонента визначає віртуозність та художню осмисленість гри баяніста. Це дуже важливий момент, тому що реципієнт досить часто поєднує в собі слухача та глядача. Відповідно, характер його культурно-естетичного смаку має комбіновану природу.

3. **Художній компонент**, що дозволяє музиканту не тільки суто грою, але й рухами, мімікою, жестами, позою представити цінність твору, передати реципієнту його емоційний зміст, викликати відповідні почуття, які виконавець вважає адекватними задуму композитора.

З погляду техніки виконання, педагогічних завдань та формування музично-сценічного образу, сучасні музикознавці та виконавці-баяністи приділяють цим компонентам багато уваги саме в контексті удосконалення та професіоналізації виконавських шкіл [2, 3, 4].

На сучасному етапі означені компоненти є визначальними факторами у формуванні індивідуального стилю музиканта-виконавця. Завдяки цілісності цього стилю виконавське мистецтво набуває статусу *соціокультурного явища*. Іншими словами, актуалізується *суспільно-психологічний (комунікативний) компонент* музично-виконавської майстерності.

Сутність значення цього компонента полягає в особливостях спілкування зі слухачською аудиторією за допомогою «мови тіла» (міміка, жести, музично-ігрові рухи тощо). Важливим уявляється той факт, що як підготовлені, так і непідготовлені в професійному плані слухачі дотримуються однієї думки: при відсутності візуального контакту з виконавцем (прослуховування запису) суттєво порушується цілісність музично-естетичного образу твору. Немає сумніву, що це не може не вплинути на особливості формування загального культурно-соціологічного контексту.

Важко уявити, що знайдеться хоч один професійний музикант, який не підтримує аксіоми про важливість саморепрезентації виконавця на сцені.

Звісно, що це стосується насамперед **технічного компонента** виконавської майстерності. Зокрема, недостатньо удосконалена техніка (що вже вказує на відсутність професіоналізму) позбавляє баяніста природної «зверненості» до слухачької аудиторії. Відбувається ніби відсторонення, зайве самозаглиблення у діалог «виконавець-інструмент». Таким чином, порушується цілісність комунікативного зв'язку «виконавець-інструмент-слухач», і загальна аура розпадається на окремі фрагменти. Крім того, виникає небажане відчуття, що виконавець недостатньо володіє сценічною ситуацією, і відновити гармонічну рівновагу виявляється досить проблематично.

Таким чином, висновок про актуальність артистизму як найголовнішого чинника формування саме культури виконання є обґрунтованим.

Більшість питань, присвячених проблемі артистизму у виконавському мистецтві, виявляються актуальними не тільки для баяністів, але й фактично для всіх інстру-

менталістів. Тому виправданим уявляється звернутися до поняття «пластичного», хоча основні положення, які є особливо важливими, були розглянуті В. Колоней для фортепіанного інтонування [5]. У контексті цієї роботи доцільно провести своєрідне проектування окремих положень із вказаного дисертаційного дослідження на актуальні проблеми баянного виконавства.

1. «Пластичне» – це властивість предметів, об'єктів, явищ змінювати і водночас зберігати свою форму. З погляду виконавства, можна говорити про пластику звука та людського тіла. Зберігання протягом «вистави» загальної цілісності художньо-сценічного образу супроводжується, безперечно, постійними змінами у стані його технічних характеристик. Інакше кажучи, у виконанні, як у «формі», утримуються основні комплексні параметри, тоді як саме відтворення потребує мобільності у використанні відповідних засобів.

2. Відповідно до зазначеного, формулюється така теза: сприйняття «пластичного» здійснюється на двох рівнях: рівень споглядання (статичний вид) та рівень руху (динамічний вид).

3. У контексті виконання на баяні, цю тезу можна інтерпретувати так. Своєрідне статичне споглядання, безумовно, більше відповідає позиції слухача. Отже, він насправді нічого не змінює в процесі виконання. Хоча і це положення досить суперечливе, тому слухач статичний, переважно лише зовнішньо. Проте певні зміни відбуваються у його духовній сфері. Але це вже питання, яке пов'язане з проблемами психології сприйняття, і потребує окремої уваги.

4. Звернемося до позиції власне виконавця-баяніста, з одного боку, на конкретний момент «вистави» у свідомості виконавця уже сформувався цілісний художньо-сценічний образ із всією сукупністю музично-естетичних і технічних параметрів твору. Це можна назвати виконавською інтерпретацією. У процесі гри баяніст може змінювати цю цілісність, тому виправдано говорити про своєрідне статичне «бачення» твору. З другого боку, свідомість особистості з усіма притаманними психічними, психоло-

гічними та психосоматичними компонентами – це, безумовно, явище динамічне.

5. Людська думка – процесуальна, тобто вона постійно перебуває у рухомому стані (динаміці). Це, безумовно, відбивається і на особливостях «перенесення» твору на сцену. Зміни, що відбуваються, відображаються на ігрових рухах, міміці, жестах, іншими словами – на загальній пластичності тіла. З цього погляду, актуальним є формування специфічної автоматичності в технічних параметрах, тобто їх статичності в розумінні ступеня «відпрацьованості» навичок для досягнення усталеності загального образу. У протилежному разі «експериментування» на сцені може призвести до небажаних результатів, наприклад, до створення враження художньо невиправданої імпровізації. Немає сумніву, що така ситуація викликає порушення у загальній культурно-естетичній аурі слухачької аудиторії.

6. «Пластичне» – це філософсько-естетична категорія, яка є однією з основних з погляду виконавського інтонування. Тут доречно внести деякі пояснення. Поняття «інтонування» в музичному мистецтві поєднує візуальні образи із суто звуковим матеріалом, що сприяє активізації слухачького сприйняття. При цьому певного значення набувають такі філософсько-естетичні категорії, як одиничне, особливе та загальне.

Одиничне – інтонація-образ, який існує у творі потенційно і має бути актуалізованим у процесі виконання.

Особливе – засоби, за допомогою яких виконавець трансформує задану інтонацію-образ до сфери об'єктивізації, тобто інтонування.

Загальне – утілення інтонаційної ідеї виконавця відповідно до його концепції, яка, природно, включає естетичну обґрунтованість використання необхідних технічних засобів.

Отже, властивості категорії «пластичного» не обмежуються візуальними формами. Рух звукового потоку (у статично-технічних та процесуально-динамічних аспектах) є не менш пластичним явищем. Це виявляється насамперед в інтонуванні, яке, за афористичним висловом Б. Асаф'єва, представляє собою смислове визначення

музичного мистецтва: «музыка – искусство интонируемого смысла» [6, с. 344].

На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва взагалі та виконавства зокрема можна стверджувати, що сам процес інтонування має культурологічний характер, тому що відповідає особливостям тієї чи іншої епохи (тобто має культуровідповідне значення) та стає невід'ємною складовою музичного мислення сьогодення (культуротворчість).

Як відомо, базовим фактором виконавського процесу є інтонаційна форма музичного мислення. Вона нібито «фіксується» у нотному тексті, а потім пластично розгортається у виконавському інтонуванні-музикуванні. Це відбувається у постійній взаємодії мислення та відчуття, що у свою чергу втілюється у комплексі доцільних виконавських рухів. У зв'язку з цим стає більш зрозумілою концепція театральності музичного мислення у баянному мистецтві, яку пропонує А. Черноіваненко [7].

Ідеться про те, що в специфіці виконавського слуху баяніста, його художній техніці з двома взаємозв'язаними аспектами – психофізіологічним та художнім, інтерпретаторським – дуже важливу роль відіграє просторовий фактор. Намагаючись «вкласти» в музику весь світ своїх почуттів, артист привносить і тактильний, дотичний досвід. Подібне театральньо-пластичне висловлення має вже не зображальний, а виражальний (як і сама музика) характер, високий ступінь здатності відображати складні емоційно-духовні процеси буття.

Таким чином, пластичний «узор» музичного образу, утілення його ознак у міміці, жестах, формах ігрових рухів здатний нести самостійне смислове навантаження, бути художньо-виразовим, значною мірою складним та багатозначним знаковим комплексом у цілісності музично-сценічного образу.

Майже всі провідні музикознавці, які досліджують означену проблематику, відмічають такий факт: виконання на баяні займає особливе місце в музичному професіоналізмі сучасності. Це пояснюється тим, що вказаній ігровій демонстративності виконання сприяють об'єктивність посад-

ки баяніста обличчям до слухача-глядача, розташування та компактність інструмента, наглядна доступність клавіатур, можливість грати як сидячи, так і стоячи. Згідно з сучасними науковими уявленнями, рухові процеси виконавця технологічного і театрального плану необхідно розглядати не як самостійний фактор, а в комплексі творчої діяльності музиканта.

У результаті актуалізації означеної проблеми в сучасному музикознавстві ствердилися специфічні поняття. Наведемо найбільш показові з них:

1. Ігрова природа виконавства, що зумовлена навмисною образністю поведінки виконавця на сцені.

2. Інструментальний театр – глобальне проникнення видовищних, пластичних і навіть хореографічних елементів в «абсолютну» інструментальну музику.

3. Театральність виконання інструменталіста – органічна цілісність особистості виконавця, яка поєднує могутню технічну базу, музичний інтелект, акторську майстерність міміки, жестів та ігрових рухів як вираження психічних переживань.

4. Театр баяніста – аналог «театру одного актора» у сценічній діяльності. Така конкретизація викликана видовищністю виступу баяніста. Навіть при виконанні традиційних засобів виразності, а тим більше при використанні авангардно-гетерофонних, сонористичних та інших прийомів.

Слід зазначити, що творчий обрис багатьох провідних виконавців-баяністів останніх десятиліть (наприклад заслужених артистів України В. Мурзи, П. Фенюка, Ю. Федорова, лауреата міжнародних конкурсів І. Ергієва та ін.) послідовно відображає загальну тенденцію сучасності. Їхнє сценічне мистецтво наочно й переконливо доводить постулат: недостатньо тільки чути, необхідно ще й бачити. Безумовно, рівень майстерності виконавця визначається відчуттям артистично-театральної міри, рівнем культури та художнім смаком.

Цієї ж думки дотримується і В. Князєв [8], звертаючи особливу увагу на актуальність візуалізації та театралізації виконавства. Автор підкреслює значущість взаємодії звукового та зорового рядів у баянному

виконавстві, які стали сприйматися як своєрідні «альфа і омега» у його теорії.

Завершальна третина ХХ ст. була відзначена появою нового еволюційного напрямку в розвитку виконавства на баяні. Утворився симбіоз музики та «видовища», що виражається у специфіці візуального сприйняття виконання баяніста в контексті театралізації його виступу. Цей артистичний комплекс в академічному напрямі проявляється в ефектній відеопластиці оригінальнобаянних, фактурно-технічних прийомів, які використовуються, наприклад, у творах А. Білошицького, В. Власова, Є. Дербенка, В. Зубицького, А. Сташевського, В. Чернікова та інших композиторів.

Узагальнюючи зазначене, підкреслимо, що розгалуженість сучасного мистецтва, особливо в сферах, пов'язаних з театральністю, породила артистичні феномени режисерського театру, концертанта-розповідача, постановок-шоу, театру одного актора. Баянне виконавство своєю конструктивністю, фактурою – у широкому розумінні артистичного смислу – демонструє штучне поєднання можливостей «переживання» та «уявлення». Не у всіх інструменталістів міміка-пластика виконавця є вихідною у сценічному образі. А. Черноіваненко, наприклад, наголошує на тому, що розташування баяніста обличчям до публіки, наочність ігрових площин клавіатур, рух рук та пальців – усе це створює ефект театру баяніста у зв'язку з матеріальністю подачі власне виконавського виступу [9].

Фактурна значущість міміки, жесту, пластики спеціальних рухів стає на сучасному етапі засобом художнього впливу, яке так чи інакше використовується як виконавцями-баяністами, так і композиторами, котрі враховують таку виражальну можливість у «режисерському» задумі своїх творів.

Баяніст, у порівнянні з виконавцями на багатьох інших інструментах, опиняється в особливій ситуації по відношенню до слухачької аудиторії. Відома, наприклад, абсолютна візуальна ізольованість органіста (посадка спиною до залу), часткова ізольованість піаніста (посадка боком), фактич-

но повна зосередженість на діалозі з інструментом у виконавців-струнників тощо. Можливо, не буде помилкою зазначити, що найближчими до сценічної позиції баяніста є вокалісти, бандуристи, виконавці на балалайці та інших аналогічних народних інструментах. Ця схожість пояснюється походженням як пісенного мистецтва, так і традиційного народно-інструментального виконавства, насамперед первісною (природною) комунікативною спрямованістю на слухачьку та глядацьку аудиторію.

Тому, як і кожний «Артист» (саме так, з великої літери) у цій сфері, баяніст-виконавець має особливу увагу приділяти сценічній культурі свого виконання. У прагненні акторського вдосконалення не може бути головних або другорядних (незначущих) моментів. Художньо-сценічний образ виконавця-баяніста складається з багатьох елементів, і позбавлення будь-якого з них або недостатнє розуміння логіки взаємозв'язку між ними обов'язково призводить до порушення стійкої цілісності цього образу.

Сучасна концепція виконавської техніки баяніста передбачає не тільки віртуозне володіння усім арсеналом технічно-виразових засобів, але й повинна мати певні артистично-акторські здібності. Усе це безпосередньо втілюється у творчості провідних представників української баянної школи.

Вражаючи різноманітність художніх ініціатив українських виконавців проявля-

ється у різних стилістично-репертуарних пошуках, оригінальній сценічній виставі, артистично-театральному вираженні.

1. *Давидов М.* До словника музичної педагогіки // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство. – К., 2000. – Вип.: 14. – Кн. 6. – С. 144–155.

2. *Білоус В.* Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2005. – 16 с.

3. *Давидов М.* Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяністів. – К., 1997. – 240 с.

4. *Черноіваненко А.* Фактура як детермінант виражального потенціалу професійної інструментальної творчості (на прикладі баянного мистецтва) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство. – К., 2003. – Вип. 26. – Кн. 9. – С. 256–268.

5. *Колоней В.* Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні: автореф. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2004. – 17 с.

6. *Асаф'єв Б.* (академик Б. В. Асаф'єв – Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. – Книга первая и вторая. – Ленинград: Госмузиздат, 1963. – 379 с.

7. *Черноіваненко А.* Сучасне баянне виконавство у театралізованому художньому мисленні ХХ століття // Музичне мистецтво і культура. – О., 2001. – Вип. 2. – С. 319–327.

8. *Князєв В.* Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття): автореф. ... канд. мистецтвознавства. – К., 2005. – 20 с.

9. *Черноіваненко А.* Фактура у визначенні музичної речовості в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство. – К., 2000. – Вип. 14. – Кн. 6. – С. 199–207.

В статье изучаются вопросы исполнительского мастерства в контексте процесса формирования культурной среды. На примере баянной исполнительской школы рассматриваются особенности понятия «артист» через соотношение коммуникативного самовыражения и психологического взаимодействия музыканта и аудитории. Также обосновывается актуальность данной проблематики в культурологическом контексте современности.

Ключевые слова: артист, музыкально-исполнительское мастерство, культуротворчество, культуросоответствие, баян, театр.

УДК 792.03(477)“1905/1909”

ТЕАТРАЛЬНА ТРУПА ФЕДОРА ЛЕВИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (1905–1909)

Леонід Барабан

Про театральну трупку одного з кращих антрепренерів, артистів і режисерів першої половини ХХ ст. – Федора Левицького – нині майже нічого невідомо. Його архів загинув у роки Другої світової війни. Як вихованець театру корифеїв, митець намагався привнести до своєї трупи його кращі традиції. Театральна трупа Ф. Левицького одна з перших звернула увагу на нові явища тогочасного життя, на нові конфлікти і суспільні типи. На час формування трупи виникли і були використані повністю нові виражально-зображальні засоби, з'явилися у своїх кращих зразках декорації. Яскраве й самобутнє мистецтво театральної трупи було пронизане духом і сподіванням народу, діяльність її акторів, режисера, драматургів була гідна світової слави.

Ключові слова: Федір Левицький, український театр, театральна трупа, режисура, традиції.

About the theatrical troupe of one of the best impresarios, artists and producers of the first half of XX age, – Fedora Levickogo – presently almost nothing unknown. His archive perished in the years of Second world war. As a pupil of theater of leading light, artist, privnes his best traditions in the troupe. Theatrical troupe of F. Levickogo one of the first paid regard to the new phenomena of of that time life, on new conflicts and public types. In a time of forming troupes arose up and were used fully new distinctly drawings tools, appeared in the best standards of scenery. The bright and original art of theatrical troupe was pierced a spirit and hope of people, activity of its actors, producer, dramatists, deserved world glory.

Keywords: Feodor Levickiy, Ukrainian theater, theatrical troupe, direction, traditions.

Федір Васильович Левицький, один із кращих антрепренерів, артистів і режисерів першої половини ХХ ст., мав неабиякий таланти і користувався загальною любов'ю. Про його театральну трупку нині майже нічого невідомо, архів загинув у роки Другої світової війни, а скупі відомості про майстра знаходимо лише в матеріалі П. Медведика¹, В. Василька², Є. Хлібцевич. Тепер, у ХХІ ст., стало відомо, що митець у 1877 році закінчив в Одесі духовну семінарію, з 1888 по 1892 роки працював в українських трупах корифеїв, з 1905 по 1909 тримав власну театральну трупку, а з 1909 по 1918 роки працював провідним актором і режисером у стаціонарному театрі під керівництвом М. Садовського, з 1918 по 1932 – у різних театрах Києва, Дніпропетровська, Санкт-Петербурга (український театр «Жовтень»). 1926 року удостоєний звання заслуженого артиста

України. Серед кращих ролей, які ввійшли в історію українського театального мистецтва, слід відзначити Копистку («97» М. Куліша), Черевика («Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем), Жансігера («Ткачі» Г. Гауптмана), Гордія («Доки сонце зійде...» М. Кропивницького), Землянику («Ревізор» М. Гоголя), Писаря («Бурлака» І. Тобілевича), Возного («Наталка Полтавка» І. Котляревського), старшину Герасима («По ревізії» М. Кропивницького) та десятки інших.

Дослідник українського театру ХІХ ст. Єфросинія Хлібцевич писала: «Творчість Левицького сприяла утвердженню в українському театрові життєвої правди, демократичної спрямованості. Майстер яскравих, живописних, здебільшого комедійних образів володів самобутнім талантом. Йому були властиві емоціональність, добрий гумор, схильність до імпровізації, глибоке

проникнення в сутність сценічного образу, виразність сценічної мови»³.

Як режисер, Ф. Левицький першим дуже добре поставив соціальну драму Д. Грицинського «Брат на брата», темою якої стала віковична боротьба за землю, за гроші, розпад сім'ї, ворожнеча в родині. Згодом першим ставив «Лісову квітку» Л. Яновської, у якій особливий успіх мала актриса Любов Ліницька, а також десятки інших п'єс ХІХ і початку ХХ ст. Серйозний, досвідчений митець, обережний і тонкий майстер, що ніколи не знав повторень у втілених ним образах. Кожну роль він завжди продумував, і в його трактуванні це була цільна, пластична фігура, він не відступав ні на крок від життєвої правди. Його найбільша творча риса – гротеск, але не гіперболічний, а заснований на реальності. Він добре розумівся в музиці, знав усю європейську культуру від Г. Гауптмана до К. Гамсуна, мріяв поставити й зіграти у трагедії «Батько» А. Стріндберга.

В останній чверті ХІХ ст. Ф. Левицький плідно працював у театральній трупі, очолюваній М. Кропивницьким, потім довго трудився у стаціонарному театрі під керівництвом М. Садовського в Києві, був на перших ролях театральної трупи І. Найді, а відтак – Онисима Суслова і знову М. Кропивницького.

Митець на все життя зберіг уроки М. Кропивницького, особливо як працювати над роллю, обирати відповідний матеріал, працюючи над образом з історичної п'єси, і взагалі постійно дотримуватися робочої дисципліни, удосконалювати свою професійну майстерність⁴. Говорячи про М. Кропивницького як про одного з видатних творців професійного театру в Україні, Ф. Левицький свідчив: «Багато уваги звертав Марко Лукич на реальність постановки і її загальний тон, а також на правильність мови в діалозі. Це була школа, вища школа мовознавства»⁵. Особливий вплив М. Кропивницького відчувався, коли Ф. Левицький виступав як виконавець ролей у виставах за п'єсами того ж таки М. Кропивницького або ж І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого), що засвідчила передовсім постановка трагікомедії «Хазяїн»

І. Тобілевича, яку було здійснено в Одесі наприкінці 1906 року і показано більше десяти разів у січні-лютому 1907 року в Молдові – містах Кишиневі та Тирасполі. Газета «Бессарабская жизнь» писала, що під час самої вистави «викликам не було кінця, при виходах з верхів театру сипались квіти і театральні листівки, а в антрактах зроблено декілька цінних подарунків. Словом, артиста вшановували з одноставністю гідно»⁶.

Вистава вийшла органічно завершеною, естетично витриманою, бо самого Терентія Пузиря грав Ф. Левицький, а в інших ролях високу майстерність демонстрували й інші актори, а саме: Л. Квітка, Н. Чаплинська, Б. Оршанов, М. Савицький та ін.

У трактуванні характеру Терентія Пузиря актор, ідучи за драматургом, сконцентрував свою увагу на підступних рисах хазяїна великого господарства, хижака й грабіжника, який спустошував цілі села, перетворював хліборобів благодатної херсонської землі на жебраків, оббирав їх з усіх боків. Він навіть у найменших справах виявляв скупість, авантюризм, жорстокість, зажерливість та хитрість. І все це він прикривав показною добротою. Тому і рецензент мав право сказати, що Ф. Левицький в образі Пузиря «показав завершену цільну особу»⁷, і такого трактування не завжди можна було знайти навіть у провідних тоді майстрів сцени і драми, у тому числі й корифеїв.

Трагікомедія «Хазяїн» у трактуванні Ф. Левицького подавала правдиві образи, у яких відбивалися ознаки тодішньої доби, які були яскраво висвітлені.

У сезоні 1908–1909 років Ф. Левицький спільно з режисером Онисимом Сусловим поставив «Ревізора» М. Гоголя в перекладі на українську В. Боцяновського, але не завжди О. Суслов запрошував акторів із сусідньої трупи зіграти цю виставу, без їхньої участі він возив спектакль до Санкт-Петербурга. Про це писала газета «Рада», у якій висловлювався житель з приводу відсторонення обдарованого артиста М. Чаплинського, який у ролі Городничого звернув увагу багатьох глядачів «своєю природною художньою простотою і обдуманною грою» як за рубежем, так і в Україні.

У провідних ролях, особливо в п'єсах на сучасну тоді тематику, виділявся у трупі Борис Оршанов. Як свідчив у своєму дослідженні К. Попович, актор мав великий успіх у Молдові навіть у невеликих ролях. На шпальтах «Бессарабской жизни» писали, що актор «своїм талантом вражає глядача і може вважатися особливим улюбленцем публіки»⁸. Ось деякі твердження.

«У його просторому портретному ательє немає однакових осіб. Кожен образ, кожне почуття і стан він передає з тонкістю штрихової обробки, доступної тільки великим майстрам. Він надихає кожного роллю, його індивідуальність – у кожному героєві, чим досягається така конкретність образу, яка залишає ілюзію дійсності. Навіть при повторенні вистав пан Оршанов уміє вносити в показані ним характери певне різноманіття, висувачи на перший план інші риси, надаючи інше освітлення рельєфам ролі і звертаючи увагу тих, хто дивиться на такі деталі типу, які легко могли б бути затінені і стерті при меншій вдумливості гри або ж при відсутності в ній ознак натхнення»⁹.

Можна сказати, що актори Л. Квітка, М. Чаплинська, Б. Оршанов та й сам Ф. Левицький тоді зуміли сценічно врятувати і драму І. Тогобочного «Загублений рай».

Вітчизняна й зарубіжна театральна критика мало уваги приділила в 1906–1909 роках діяльності театральної трупи Ф. Левицького, що була сформована ще наприкінці 1905 року і проіснувала до 1909-го. Трупа не мала свого постійного місця перебування, але успішно обслуговувала майже всю Правобережну Україну, особливо в осінньо-зимовий період. Існувала вона на паях, своєрідних марках, які актори й музиканти одержували відразу по закінченні тижня. Ф. Левицький як керівник змушував на щоденних репетиціях працювати над ідеєю, сюжетним розгалуженням п'єси, шукати самостійний ключ до розуміння не тільки основних дійових осіб, але й другорядних, епізодичних.

Артисти й режисери цього справді талановитого і професійного колективу впродовж десятиліття активно впливали на формування й інших театральних труп, зокрема В. Данченка, яка існувала з 1909 по

1915 роки, а найбільше сприяла вихованню високих естетичних смаків у глядацького загалу, виробленню певних суспільних поглядів, сприяла піднесенню всієї театральної культури України, продемонструвала високу якість і за її межами, а найбільше – у Молдові, Румунії, Польщі і Росії. Репертуар складався з добре відібраних українських та зарубіжних п'єс, сам Ф. Левицький нерідко спілкувався з провідними вітчизняними драматургами. Уже в третьому сезоні (1906–1907) він здійснив сценічну інтерпретацію «Дизгармонії» В. Винниченка.

У 1907 році трупа нараховувала у своєму складі 37 акторів, більшість з яких мала високу освіту, закінчені педагогічні коледжі й ліцеї, гімназії, університет.

Репертуарну політику трупи Ф. Левицького, як і багатьох інших, слід розглядати диференційовано, поруч з яскравими й оригінальними спектаклями йшли й одноденки з примітивним сюжетом, банальними епізодами, нецікавими характерами. Але здебільшого це були вистави соціально насичені, націлені безпосередньо проти чиновницької верхівки та існуючого ладу, і це давалося взнаки, коли трупа приїжджала на нове місце і брала дозвіл у губернаторських чинів, у руках яких перебував не тільки офіційний друк афіш, але й ідеологічна політика.

Незважаючи на певні художні труднощі, колектив здійснив майже першим і постановку таких п'єс, як історична народна драма «Маруся Богуславка» М. Старицького, психологічні драми «Світить та не гріє» О. Островського (ішла під назвою «Мужичка»), «Недолюдки» К. Ванченка-Писанецького, «Наймичка» І. Тобілевича, «Лісова квітка» Л. Яновської. Постановку цієї драми саме цією трупою бачив М. Коцюбинський і радів тому, що в українській драматургії з'являються п'єси такого високого ґатунку. Охоче дивився М. Коцюбинський і виступи як цієї, так і театральної трупи під художнім керівництвом Василя Грицяя, у репертуарі якої постійно трималися психологічна драма І. Тогобочного «Борці за мрії», комедія «Кум-мірошник» В. Дмитренка, «Нещасне кохання» Л. Манька, драми В. Винниченка, Л. Яновської, Т. Сулими.

Та й справді, ці драми постійно перебували в активі більшості існуючих тоді театральних труп, навіть у професійному стаціонарному театрі під керівництвом М. Садовського, де їх ставили нарівні з драмами й комедіями І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого).

Колектив митців через два роки після свого становлення, показавши по десять вистав в Одесі та Вінниці, приїхав до Молдови, у місто Кишинів, де впродовж трьох місяців здійснив майже сто вистав.

Ф. Левицький як вихованець театру корифеїв і режисер завжди намагався перенести до своєї трупи кращі традиції М. Заньковецької, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, а пізніше й П. Сакаганського та М. Садовського, і це допомогло його трупі піднятися до рівня демократичного, цілком народного театру. І не треба забувати, що шлях до цього не був легким. Колектив раз у раз звертався до нових або маловідомих на той час п'єс, які не завжди відзначалися високою мистецькою довершеністю. Іноді давався взнаки неправильний розподіл ролей або розстановка відповідних акцентів у драматургічному творі, брак відповідних виконавців. Найбільш прихильно сприйняли драми «Талан» М. Старицького, «Лимерівна» П. Мирного, «Хазяїн» І. Тобілевича, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Нещасне кохання» Л. Манька, «В мутній воді» самого Ф. Левицького та ін.

Дещо упереджене ставлення критики було чомусь до соціальної п'єси «Чорноморці» М. Старицького за Я. Кухаренком «Чорноморський побут на Кубані». У переробці М. Старицький надав сюжету більшої цілеспрямованості, характерам – сценічної виразності характерам, а музичний супровід здійснив М. Лисенко, однак і в Молдові, і в Польщі трупі закидали непідготовленість переходу від діалогу до співів, знебарвленість історичних рис у кубанського козацтва, зайвий етнографізм в окремих епізодах.

Як свідчать архіви Молдови і ґрунтовне дослідження К. Поповича «Український театр на кишинівській сцені»¹⁰, сезон у Молдові 1907 року відкрився трагідрамою

М. Кропивницького «Вій» за однойменною повістю М. Гоголя. Рецензії були надруковані в провідних газетах тодішньої Бессарабії, що входила до складу Російської імперії. Вистава перетворилася на народний переказ, «була від початку до фіналу осяяна лагідним, сріблястим місячним сяйвом, повсюди звучали тихі, меланхолійні ноти, відчувалася невисказана сповідь серця, і таємниці силилися, але не могли розвіяти свої довгі чари»¹¹.

Ф. Левицький як режисер зумів у «Вії» М. Кропивницького уникнути штучності й надуманості, навіть фантастичні картини мали цілком реальне підґрунтя – і це особливо поцінували глядачі. Панночку зіграла одна з кращих тодішніх українських актрис Любов Квітка.

Треба віддати належне рецензентам: відчувалася об'єктивність оцінок гри акторів, роботи режисера і сценографа, музичного супроводу. Кожен з них намагався проявити максимум принциповості та згідністю оцінював майже кожну постановку, незважаючи на авторитетність драматурга чи режисера.

Покажемо у цьому відношенні став публікаційний матеріал на виставу «Бурлака» за п'єсою І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого). Як свідчить К. Попович, «відгук був теплим і доброзичливим»¹². Відзначалися сильні і яскраві натури бурлаки Опанаса і його найлютішого ворога Михайла, тонко окреслений тип писаря Омеляна Григоровича і, нарешті, майстерні епізоди важкої темряви неосвіченої маси. У вичерпній характеристиці вміщено не лише стислий розгляд ідейно-тематичної лінії п'єси, оцінку її прекрасних якостей (стилю, форми, структури, фінальної розробки), але й відзначено артистів – Б. Оршанова в ролі старшини Михайла Михайловича та М. Науменка, який зіграв Опанаса.

Критика і її піднесений тон щодо постановки дають нині підставу вважати, що це був своєрідний вплив на глядачів і можливість привернути увагу і на перші виступи театральної трупи з України. Малопідготовлена молдавська глядацька маса нерідко піддавалася спокусі та йшла на вистави беззмістовних, але не позбав-

лених ефектів п'єс, особливо французьких чи російських труп, які нерідко виступали в містах Тирасполі, Окниці, Кишиневі, Бухаресті.

Особливий успіх і в Україні, і за рубежом мала вистава «Талан» за психологічною драмою М. Старицького. Як відомо, автор присвятив п'єсу М. Заньковецькій, яка стала головним прототипом для образу Лучицької, виписаної яскраво, колоритно і цілно. Тому й вийшла цікава правдива сценічна розповідь про страдницьку долю української актриси. Як дружина свавільного, жорстокого самодура-поміщика вона зазнавала приниження і наруги, стала жертвою домострою. І все ж навіть у цих важких умовах вона знаходила вихід, душевну відраду в постійній любові до трудового люду, особливо землероба, який високо оцінював її талант.

Особлива цінність вистави полягала ще й у тому, що режисер Ф. Левицький спільно з драматургом уперше вивели на кін героїню – представницю інтелігенції. Артисти, які були зайняті у цій виставі, завжди надзвичайно художньо відтворювали характери героїв і, як зазначала критика, «постійно дарували рідкісне естетичне задоволення»¹³.

Починаючи з 1906 року, Ф. Левицький тісно співпрацював з драматургом К. Ванченком-Писанецьким. На кону знайшли свою сценічну інтерпретацію майже всі п'єси драматурга. Серед них дуже успішно проходили «Запорозький клад», «Недолюдки», «Тарас Бульба під Дубно» (в основу якої лягли деякі ситуації з повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя), «Майська ніч» за М. Гоголем та ін.

Особливий успіх випав на драму-бувальщину «Недолюдки» – епізоди з життя київських жебраків, убогих та босяків. Вистава за нею внесла новий струмись соціальної напруги, бо в основі п'єси лежить думка про те, що дійсність щоденно викидає за борт людей, які могли б принести суспільству користь. Драматург перший у ХХ ст. показав малознайомий світ, а дійові особи і характеристика середовища, у якому вони перебувають, було передано по-мистецькому тонко. Серед них особливо яскравим є випуклий образ Відставного

Хориста, здібного співака, який не може реалізувати себе.

У фіналі як п'єси, так і вистави лунало звинувачення, більше того, засудження репресій царського уряду, які прирікають здібну людину до загибелі. Щоправда, молдавська критика відзначала, що автор захопився п'єсою М. Горького «На дні» і під її впливом не зміг достатньо мірою зробити свою п'єсу високохудожньою¹⁴.

Між іншим, М. Садовський не сприйняв «Недолюдків» у постановці Ф. Левицького, як і не сприймав згодом багатьох вистав Молодого театру під керівництвом Леся Курбаса.

Лише в ХХІ ст., власне в 2005 році, стало відомо, що Ф. Левицький тісно спілкувався з композитором Кирилом Стеценком. Для ранкових вистав трупа в 1911 році здійснила постановку п'єси-казки «Лисичка, Котик та Півник» за текстом Б. Грінченка на музику К. Стеценка. Ф. Левицький у своїй та інших трупах поставив у 1911 році «Івасика-Телесика» за текстом М. Кропивницького – і тут можна згадати, що саме завдяки його режисурі став популярним дуже вдалий солоспів «Ой, гоп, чики-чики», який згодом використовували театральні трупи Степана Дякова (1913), Трохима Колісниченка (1916), Костянтина Ванченка-Писанецького (1912) та ін.

Ф. Левицький ставив у 1906–1909 роках «Бувальщину» А. Велисовського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Як ковбаса та чарка – то минеться сварка» М. Старицького на музику К. Стеценка. У перспективних планах трупи, як свідчать архіви, значилися і постановки п'єси-думи «Полонянка» на текст Є. Кротевича, історичної опери «Кармелюк», в основу якої було покладено епізоди з історичних п'єс К. Потаєва-Пронського «Кармелюк» та драми М. Гайдамак «Кармелюк», до якої теж ще в 1905 році К. Стеценко писав музику. Однак задумане не зреалізувалося, бо в 1909 році театральна трупа Ф. Левицького через соціальні та політичні умови перестала існувати.

В історію української театральної культури театральна трупа Ф. Левицького ввійшла ще й тим, що здійснила ори-

гінальну інтерпретацію «На громадській роботі» (інша назва – «Арсен Яворенко») Б. Грінченка, «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного, «За волю і правду» Т. Колісниченка, історичної драми «Богдан Хмельницький» М. Старицького, «Хуртовини» С. Черкасенка. Як режисер, Ф. Левицький ставив в окремих трупах «Брехню» В. Винниченка, «Дячиху» Т. Сулими, «Понад Дніпром» Олександра Олеса.

Водночас у репертуарі театральної трупи з 1907 по 1909 роки трималися й класичні п'єси, як, скажімо, «Лимерівна» Панаса Мирного, «Хазяїн» І. Тобілевича, «Циганка Аза» М. Старицького, «Вечорниці» П. Ніщинського. Дуже часто виставлялася «За волю і правду» Т. Колісниченка. Увага режисера в цій драмі була спрямована на показ двох героїв як представників двох протилежних напрямів – правди і неправди. Це, з одного боку, був Рябченко-крамар, який, не соромлячись ніяких засобів, особливо неправдою, нажив велике майно, з другого боку – Данило-чесний, хороший і правдивий молодий селянин, який сміливо і відкрито вступив у битву з хапугою-багатієм Рябченком. П'єса відтворювала соціальні події, які сталися впродовж 1905–1910 років. У ній знайшов своє художнє відображення селянський рух в Україні після подій 1905 року. Данило – це один з перших художніх типів свідомого українського борця. Виходець із села, він декілька років працював у місті на заводі, де близько стикався зі лжею і неправдою, повернувся в рідне село, бо був звільнений заводським керівництвом з політичних мотивів. Тут Т. Колісниченко дуже вміло використав сценічну антитезу, вивішив образ такого ж самого молодого хлопця Дениса, який також був у місті, але належав там до чорносотенців. Повернувшись у рідний дім, злигався з багатіями-здириками і почав вести розгнуданий спосіб життя, пиячити. І селяни йдуть за Данилом, бо завдяки йому всі зрозуміли настанову, «що під гнітом неправди далі жити не можна і волю необхідно здобувати».

Завдяки трупі Ф. Левицького ця драма поширилася серед багатьох театральних

пересувних колективів. Її постановку після 1907 року нерідко забороняли, особливо в Полтавській, Київській та Таврійській губерніях. Виставу високо оцінили на сторінках журналу «Театр и искусство» (№ 11, 1907).

Найхарактернішою рисою Ф. Левицького як режисера й антрепренера була його постійна націленість на народність як ідейно-естетичну категорію, а це, у свою чергу, зумовило його творчі шукання впродовж 1905–1909 років. Це яскраво виявилось у виставах за п'єсами І. Котляревського, І. Тобілевича, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Тогобочного, Панаса Мирного, А. Козич-Уманської, Т. Колісниченка, А. Велисовського, Г. Квітки-Основ'яненка. Опираючись на європейські театральні традиції у спектаклях, поставлених Ф. Левицьким (а їх було понад 90), оригінально і по-мистецькому чітко проаналізовано величезне коло соціальних і морально-побутових проблем, пов'язаних з історичною долею українського народу, і тим самим створено об'ємний і цілісний образ дійсності.

Це аж ніяк не означає, що Ф. Левицький тільки милувався національною своєрідністю цієї дійсності. Навіть ставлячи «Бувальщину» А. Велисовського чи «Поревізію» М. Кропивницького, він відтворював реальність ХІХ ст., його деталі для правдивого розкриття обставин історичного тла, на якому розкривалися й народні характери. Важливою настановою Ф. Левицького як режисера була постійна думка, що народність – це завжди категорія динамічна, конкретно-історична, і тому характери, власне дійові особи, не залишаються впродовж певного відрізка часу незмінними.

Розв'язання режисером проблем народності виявилось не тільки в зображенні народу як рушія епохи, а й у відтворенні зростання його свідомості. Це підтверджує сценічна інтерпретація згаданої драми Т. Колісниченка «За волю і правду» (1906). Усю увагу режисер зосередив на героях – «представниках двох протилежних напрямків», а образ Данила був на той час першим в українському театрі і драматургії поборником і захисником народної волі.

Ф. Левицький підійшов до нової на той час п'єси з власною концепцією про духов-

не піднесення людини з народу, її погляди на навколишні події. Артист Б. Оршанов, який постійно грав Данила, виражав народне життєлюбство, переконував логікою переживань. І режисер, і актор акцентували мудрість молодого хлібороба, широту його мислення на ситуації, що розгорталася навколо нього.

У такому аспекті завжди трактували свої ролі й актори Г. Милославська, І. Кононенко, М. Доманська, О. Шульгін, Л. Квітка, Т. Куликова, М. Кодинець, М. Савицький, О. Шатковський, М. Клочко-Чалий. Кожен з них не пасивно фотографував людські риси, а вважав, що його мистецьким завданням є сценічно узагальнене зображення людини, показ її психологічно зумовлених дій.

Народність і реалізм Ф. Левицький утілював як у виставах, так і у створюваних ним образах, особливо в совєцький період, коли він грав у п'єсах Я. Мамонтова, І. Дніпровського, І. Микитенка.

Як знавець народної творчості та звичай він творив справжні народні вистави в таких складних за внутрішньою художньою структурою драмах, як «Не судилося» М. Старицького, «Суєта» І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого), «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного. У них він підтримував бажання акторів об'єднати загальну пластику й індивідуалізацію героя, відійти від жанризму та етнографізму. Народність у цих виставах виявлялася в тому, що вони несли яскраві риси національного і загальнолюдського. Режисеру повсюди вдалося розробити і масові сцени, і епізоди, де героєм залишався сам на сам.

Ф. Левицький і сам брав участь у цих виставах, тому варто погодитися з тим, що кожен створений ним образ мав народне підґрунтя. «Для творчості Левицького, – свідчила критика, – характеристична емоційність, цілковите перевтілення і ліризм, він створив різнобарвні, неповторні типи як у побутовому, так і в західноєвропейському репертуарі»¹⁵.

Узагалі про Ф. Левицького трохи більше писали як про актора і менше – як про режисера, і майже вісімдесят років зовсім не згадували про нього як про антрепренера, організатора, нехай і ненадовго, однієї з

кращих театральних труп в Україні, обмінали його перекладацьку діяльність, яку він проводив упродовж свого життя. Знав він добре російську, німецьку, румунську, французьку мови, ідиш. Частина перекладених ним п'єс ішла в Києві в стаціонарному театрі під художнім керівництвом М. Садовського.

Більше того, він дуже близько знав В. Винниченка і першим поставив його драми «Дизгармонія» (1906), «Щаблі життя» (1907), «Великий Молох» (1908), «Memento» (1909). В. Василько (Миляєв) у своїй книзі «Ф. В. Левицький»¹⁶ ніде про це не згадує через тодішні ідеологічні обставини. Молодим актором він грав разом з Ф. Левицьким, захоплювався ним і вже тоді нерідко аналізував його гру, прагнув відшукати таємниці його сценічної привабливості, але не більше того, бо вважав Ф. Левицького тільки коміком. Про інші його характерні й драматичні ролі ні В. Василько, та й взагалі ніхто посправжньому так і не написав ще й досі, у ХХІ ст. І саме ця його майстерність є невідомою сучасним українським акторам, а він грав ролі з європейського репертуару, зокрема в драмах Г. Ібсена, М. Метерлінка, Г. Гауптмана, Ж.-Б. Мольєра – «і тут талант Левицького виявився на висоті»¹⁷.

Нині з архівних джерел стало відомо, що трупа Ф. Левицького, яка була організована влітку 1905 року в Кременчуку, переїхала через Київ, Вінницю до Одеси, а згодом виступала в таких містах, як Миколаїв, Вознесенськ, Акерман, Тирасполь, Олександрія, Санкт-Петербург, Москва, з незначними виступами була в Бухаресті, Варшаві, Петрозаводську, у її виставах нерідко брала участь М. Заньковецька. Федір Васильович у 1909 році, як справедливо відзначав В. Василько, дійшов важливих висновків, що «важким, тернистим було життя українських митців в умовах царату, в умовах постійних утисків і обмежень. Крила вільного розвитку думки було зв'язано, тому й захотілося пристати до якогось певного берега»¹⁸.

Тим часом він як режисер першим добре поставив «Лісову квітку» Л. Яновської, яка в інших трупах особливого успіху не мала.

Сама п'єса дуже сценічна, хоч і розробляла, як на той час, традиційну тему взаємин між панами та селянами, а центральним образом став образ сільської дівчини Зіньки. Актриса Н. Лучинська, що завжди виступала в цій ролі дівчини-наймички, не поступалася чудовому виконанню цієї ролі М. Заньковецькою. Критика писала, що цей сценічний образ зайняв перше місце в «портретній галереї створених талановитою актрисою». Жаль, що В. Василько майже нічого не сказав про Ф. Левицького як про режисера. Адже сам Ф. Левицький один з перших відкрив невідомі сторінки про М. Кропивницького як режисера. Стаття вперше була повністю надрукована в збірнику «М. Л. Кропивницький» (К., 1955), хоча до того її публікував «Річник українського театрального музею» (1930. – Вип. 1. – С. 171–175).

Більше про Ф. Левицького як режисера і керівника театральної трупи писали поза межами України, переважно в Молдові, де його трупу особливо любили й шанували, а її виступи в 1907 і 1908 роках перетворилися на справжнє свято для молдован. Про це свідчать численні рецензії в тогочасних бессарабських газетах, а також їхня систематизація й аналіз у книзі К. Поповича «Український театр на кишинівській сцені» (1995). Ці оцінки переважно збігалися із загальним враженням усієї тодішньої прогресивної української критики.

Так, скажімо, було з режисерською розробкою «Лимерівни» Панаса Мирного в 1906 році і показаної прем'єри в Кишиневі в лютому 1907 року. Вистава «Лимерівна» за драмою Панаса Мирного, як вважав критик, – «життєва, реальна, з великою об'єктивністю поставлена картина. Інтрига займає в ній лише службову, останню роль; побут, середовище, мораль відтворені легко, портретному живопису героїв відведено головне, перше місце. Діючі особи усі без винятку зображено з повнотою і виразністю персонажів Котляревського або Квітки-Основ'яненка. Деякі герої, наприклад, сама Наталя Лимерівна, Шкандибиха, Карпо, показано на весь зріст, яскраво, витончено»¹⁹.

Ф. Левицький, і це з'ясувалося лише в 2009 році, до постановки взяв третій текст

«Лимерівни», яку Панас Мирний зробив у 1902 році (уперше вона була надрукована 1892 року в журналі «Зоря», що виходив у Львові). В основу текстової частини драматург поставив народну пісню-баладу про Лимерівну, однак драматичний конфлікт розробив на матеріалі з життя пореформеного села, власне після звільнення від кріпацтва 1862 року. І цим надав текстові виразного соціального змісту. Сільські багатії брехнею та підступами розлучають вродливу, але бідну дівчину Наталю з її нареченим, наймитом Василем Беззридним, змушують одружитися з недоумкуватим багатієм Карпом Шкандибенком. Однак нестерпне життя і поневір'яння в домі шкурників і самодурів доводять жінку до самогубства, та героїня до самого кінця відстоювала свою свободу.

У виставі було органічно поєднано реалістичну лінію з елементами романтики. Артистка Любов Квітка (дружина Ф. Левицького) показала епізод самогубства Наталі без будь-яких мелодраматичних надриків, а як цілком свідомий акт, протест проти бузувірства Шкандибенків, – і цієї версії й дотепер дотримуються актори в театрах, де йде ця драма. Наталя в актриси Л. Квітки відзначалася ще й волелюбством та сміливим характером, не дарма і критика відзначала «незвичайну обдарованість» виконавиці. Смерть, а не покору обрала вона в нерівній битві зі шкандибенками та кнурами.

Отож, рисами активного протесту був наділений образ дівчини, що, звільнившись від кріпацтва, потрапила в іншу залежність, але не здалася. Її вчинки викрикали і тодішній існуючий лад, заснований на неправді, ворожий людині. У роботі над образом Л. Квітка використала досвід М. Заньковецької та Л. Ліницької, які перед тим виконували цю роль у трупах М. Садовського та П. Саксаганського, М. Кропивницького.

Серед інших виконавців постійно відзначалися артисти Н. Науменко (Кнур), О. Ковальська (Шкандибиха), В. Рябініна (Маруся) та ін.

Сам Ф. Левицький про свою режисерську роботу над «Лимерівною» Панаса Мирного

ІСТОРІЯ

говорив, що найперше він з'ясував провідну думку драми, вивчив епоху, у якій діяли всі герої, поетапно розробляв детальну характеристику кожного персонажа, а потім давав її акторам, ретельно опрацьовував фінальну сцену, а вона є найскладнішою в п'єсі. І це принесло успіх.

Згодом саме так було здійснено вистави за п'єсами «Наймичка» І. Тобілевича, «Вихрест» О. Козич-Уманської, «Богдан Хмельницький» М. Старицького, «Дорогою ціною» І. Тогобочного.

Діяльність Ф. Левицького як організатора нової театральної трупи тривала недовго, але залишила помітний слід в українському театрі першого десятиліття ХХ ст. Це стало можливим завдяки талановитому ансамблеві акторів і репертуару, до якого входили переважно п'єси, що відображали різноманітні сторони життя українців. І тут приховано і кодовий ключ успіху, що полягав у тій виключній любові та щирості, з якою митці сцени віддавалися своїй благородній справі, у їхньому повсякденному бажанні показати світові передовсім українське село з його radoщами і болями, стражданнями, з усіма звичаями та побутом. Трупа робила свій посильний внесок і в розвиток критичного реалізму в театральному мистецтві, у розвиток модерністичних напрямів, виставляючи п'єси В. Винниченка, С. Черкасенка, Тетяни Сулими, Гната Хоткевича, Л. Старицької-Черняхівської та В. Пачовського.

Театральна трупа Ф. Левицького одна з перших звернула пильну увагу на різноманітний сільський побут, а водночас і на нові явища тогочасного життя, на нові конфлікти і суспільні типи, породжені інтенсивним розвитком робітництва, формуванням інтелігенції, особливо – зростанням авторитету

інженерів, лікарів, учителів, прогресивного духівництва. На час формування трупи виникли і були використані цілком нові виражально-зображальні засоби, з'явилися у своїх кращих зразках декорації, обслуговування глядачів, гастрольні виїзди в різні регіони України.

Водночас театральна трупа Ф. Левицького разом із трупами О. Суходольського та Л. Сабініна закладали міцну основу культурних зв'язків з іншими народами, особливо Південно-Східної Європи. Яскраве й самобутнє мистецтво театральної трупи було пронизане духом і сподіванням народу, діяльність її акторів, режисера, драматургів була гідна світової слави.

¹ Мистецтво України. – К., 1997. – С. 357.

² Василько В. Ф. В. Левицький. – К., 1958. – 70 с.

³ Театральная энциклопедия. – М., 1964. – Т. 3. – С. 433.

⁴ Український драматичний театр. – К.: Наукова думка, 1964. – Т. 1. – С. 236.

⁵ Левицький Ф. Згадки про М. Кропивницького. Річник театрального музею. – К., 1930.

⁶ Цит. за: Полович К. Український театр на кишинівській сцені. – Кишинів: Штіінца, 1995. – С. 90.

⁷ Бессарабская жизнь. – 1907. – 23 февраля. – № 52.

⁸ Бессарабская жизнь. – 1907. – 2 марта.

⁹ Бессарабская жизнь. – 1907. – 28 февраля.

¹⁰ Полович К. Український театр на кишинівській сцені. – С. 75–114.

¹¹ Бессарабская жизнь. – 1907. – 9 января.

¹² Полович К. Український театр на Кишинівській сцені. – С. 77.

¹³ Бессарабская жизнь. – 1907. – 19 января.

¹⁴ Бессарабская жизнь. – 1907. – 17 февраля.

¹⁵ Энциклопедия украинизации. – Л., 1994. – Т. 4. – С. 1270.

¹⁶ Василько В. Ф. В. Левицький. Нарис про життя і творчість. – К., 1958. – 115 с.

¹⁷ Там само. – С. 106.

¹⁸ Там само. – С. 12–13.

¹⁹ Бессарабская жизнь. – 1907. – 21 февраля.

УДК 791.43.04(477)

МЕЛОДРАМАТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ТОТАЛІТАРНОЇ ДОБИ: ЗМІНА ІДЕЙНОЇ ПАРАДИГМИ

Тетяна Журавльова

Елементи мелодрами у вітчизняному кінематографі радянської доби завжди використовувалися відповідно до ідеологічних констант методу соцреалізму. У статті на емпіричному матеріалі розкрито зміни, що відбулися в соціально-культурному житті країни в тоталітарний період, а надто їхній вплив на кінофільми з ознаками мелодраматичного жанру.

Ключові слова: мелодрама, український радянський кінематограф, тоталітарна епоха.

The melodramatic elements in domestic cinema of the Soviet period have been always used due to the ideological constants of socialistic realism. The article is based on the empirical facts (films of the totalitarian epoch) and reveals the changes happened in the then cultural life, and first of all their influence on the films with the characteristics of cinematographic genre.

Keywords: melodrama, Ukrainian Soviet cinema, totalitarian epoch, socialistic realism.

У вітчизняному кінознавстві досі не існує єдиного визначення часових кордонів кінематографу тоталітарної доби. З дискусії, яка розгорнулася на сторінках журналу «Искусство кино» за 1990 рік (№ 1, № 3) навколо цього питання, можна зробити такий висновок: тоталітарне кіно – крайній прояв ангажованого мистецтва, що виконує державно-тоталітарне замовлення. До лєнінського виразу про кіно як найважливіше з мистецтв Сталін у середині 1930-х років додав такий компонент, як масовість. Його лозунг про наймасовіше з мистецтв успішно втілювався протягом трьох десятиліть¹.

Ідеологи партійного мистецтва усвідомлювали необхідність залучення елементів жанрового мистецтва задля популяризації конкретних соціальних настанов. Звернення до мелодрами було однією з характерних рис кінематографу 1920-х років, принаймні першої їх половини. У 1924 році Анатолій Луначарський виступив на Всесоюзній кінонаradі з доповіддю «Революційна ідеологія та кіно», у якій зазначив, що саме мелодраматична форма є найбільш прийнятною для кіно, тому що «висуває на перший план індивідуальні, а також колективні героїчні фігури та групи, які змальовують яскраво-контрастними фарбами соціальні протилежності»².

Використовуючи елементи мелодрами, радянське кіномистецтво пристосувало їх до своїх потреб, проте жанрове визна-

чення «мелодрама» поступово зникало на афішах і в титрах фільмів.

Офіційна вимога про необхідність формування нової – соціалістичної – свідомості в кінематографі 1930-х років виводить на перший план нового героя – людину соціальну, яка, однак, уже позбавлена стихійних революційних поривів, як у 1920-х роках. Її почуття, емоції мають бути чітко врегульовані та регламентовані чинними моральними принципами. Як не парадоксально це звучить, але мелодрама як жанр керується саме такими установками. Усе, що виходить за їхні межі, також є елементом художнього відтворення, виконуючи роль допоміжного сюжетного елемента. Адже відтіняти добро (так, як його уявляє мелодрама) можливо лише через його контрастне втілення. Проте замість того, щоб вибудовувати нові типові ознаки жанру, як того, зрештою, і вимагали ідеологи нового мистецтва, зокрема Луначарський, мелодраматизм в безпосередніх проявах у 1930-х роках зникає взагалі. Страждання через кохання радянська людина вважала пустою забаганкою буржуазії. Усі зусилля мали бути спрямовані на побудову безкласового суспільства. А такий стан психіки, як, наприклад, нерозділене кохання, був начебто неприродним для людини.

Саме постулат К. Маркса про щастя і нещастя в коханні обговорюється у фільмі Абрама Роома «Суворий юнак», знято-

О театральной труппе одного из лучших антрепренеров, артистов и режиссеров первой половины ХХ ст., – Федора Левицкого – в настоящее время почти ничего неизвестно. Его архив погиб в годы Второй мировой войны. Как воспитанник театра корифеев, художник привнес в свою труппу его лучшие традиции. Театральная труппа Ф. Левицкого одна из первых обратила внимание на новые явления тогдашней жизни, на новые конфликты и общественные типы. На время формирования труппы возникли и были использованы полностью новые выразительно-образительные средства, появились в своих лучших образцах декорации. Яркое и самобытное искусство театральной труппы было пронизано духом и надеждой народа, деятельность ее актеров, режиссера, драматургов, была достойна мировой славы.

Ключевые слова: Федор Левицкий, украинский театр, театральная труппа, режиссура, традиции.

му на студії «Українафільм» в 1935 році. Маркса комсомольці беруть на озброєння в боротьбі з пережитками минулого. Ці «пережитки» втілюються через класичний любовний трикутник – юнак, старий професор та його дружина. Молодий красень-атлет до безтями закохується в старшу за себе жінку, але не може їй відкритися, адже, за його власним кодексом комсомольця, цнотливість – невід’ємна риса молодої людини нової епохи. Через моральні вагання та інші перепони проходить Григорій (Дмитро Дорліак), перш ніж дізнається, що його почуття взаємні. А раз так, то ніщо не має стримувати закоханих!

Сюжет базується на суто мелодраматичних константах, але жанрове визначення фільму інше. По-перше, у ньому не існує чіткого авторського розподілення на позитив і негатив. Професор Степанов (Юрій Юр’єв) – відомий на весь світ хірург, шанована владою людина. Одного разу він через ревності зробив неінтелігентний вчинок – відмовив Гриші в запрошенні до своєї садиби. Однак згодом, знаючи про почуття хлопця, знайшов сили вибачитися і навіть зрозуміти суперника. Позицію його дружини Марії (Ольга Жизнєва) неможливо збагнути аж до фіналу – вона кохатиме Григорія, проте не кине заможного життя! Тут можна провести паралель із «Дамою з камеліями» Дюма-сина. Але ж нове суспільство позбавлене класових протиріч Франції XIX ст. Жінка робить такий вибір свідомо, тому що при соціалізмі людина не мусить стримувати своїх бажань. Звісно ж, картина була заборонена до показу, звинувачена в естетизмі, формалізмі, та відриві від дійсності. Хіба ж не сам нарком Луначарський проголошував, що методологією соцреалізму має бути відображення не того, що є, а того, що має бути? ³

Видно, «те що має бути» у фільмі Роома було надто сміливим і багатообіцяючим. А тому ідеї комунізму могли видатися народові чимось на зразок фантастики чи утопічної казки, а не справою недалекого майбутнього. Картину піддали критиці, і режисер у статті «За просте і високе мистецтво кінематографії» (журнал «Радянське кіно», 1936 рік) вже обіцяв країні і партії, що на-

далі створюватиме мистецтво виняткового темпераменту й вогню, яке буде зразком для всіх епох, а також обіцяв говорити про найтонші, найскладніші речі такою мовою, яку глядач розумітиме ⁴.

У період, коли фільмувалася картина, ще не існувало концептуального розходження «масове/елітарне», тенденція виявилася в 1960-х роках. Насмілимося припустити, що режисер ішов на художній експеримент: етичні норми нового суспільства втілювалися за допомогою нових естетичних засобів. Був зображений утопічний світ, у першу чергу за зовнішніми ознаками, такий далекий від реального життя. Формулювати ідеологічні принципи в СРСР мали не спортсмени, навіть якщо вони прекрасні, як античні боги, а відповідальні працівники партапарату.

Інший світ, населений цілком реальними, здавалося б, персонажами, показано у фільмі «Багата наречена» Івана Пир’єва. Стереотип щедрої української землі, української гостинності та заповзятості спрацював на те, що московський режисер Пир’єв вирішив зняти музичну комедію в Україні. Простий роботящий люд, колгоспні будні й дотепні жарти мали відбивати таку близьку і зрозумілу кожному реальну дійсність. Однак так склалося, що так звані «колгоспні комедії» цього режисера створили глибоко вкорінену у свідомість радянської людини, особливо прийдешніх поколінь, ілюзію реальності.

Метаморфози екранної казки відбулися не в останню чергу завдячуючи мелодраматичним канонам. Кінотеорія 1930-х років, на відміну від риторики апологетів кіноавангарду 20-х років XX ст., які заперечували традиційні кіножанри, здавалося, повернулася обличчям до «чистих» жанрів. Засуджуючи будь-які експериментаторські тенденції в мистецтві, як формалістичні, й тому «шкідливі та чужі» для радянської людини, тогочасна кінопреса наголошувала, що єдино правильний, співзвучний соціалістичній епосі стиль соцреалізм не повинен заперечувати різноманітності жанрів ⁵.

Окреме місце в новітній ієрархії жанрів зайняла комедія. Раніше вважалося, що в соціалістичній дійсності немає місця для

сатири, оскільки негативні явища і характерні залишилися в дореволюційному минулому. Освоєнню ж нового жанру – музичної комедії – приділялася особлива увага. Його неодмінною властивістю була лірична основа.

Комедію «Багата наречена» зняли на Київській кіностудії 1937 року, але задіяні в ній були лише московські виконавці, і, крім українських прізвищ та деяких елементів одягу, натяку на те, що події відбуваються в Україні, немає. Така ж ситуація простежується й у фільмі «Трактористи» (1939). Свідчень про те, що з боку режисера дотримувалася певних вказівок «зверху» про нівелювання українського елемента в цих фільмах, немає. Навпаки, 1935 року партія висуває гасло: «мистецтво національне за формою і соціалістичне за змістом». Імовірно, саме вказівки Й. Сталіна про необхідність рішучого повороту в бік української тематики та широке використання фольклорного матеріалу в кіномистецтві ⁶ сприяли появі в № 5 журналу «Радянське кіно» за 1935 рік сценарію Євгена Помещикова. Потім, після численних обговорень, картину запустили у виробництво. Усе ж очевидним залишається фактор самоцензури, який змусив звернутися до принципу уніфікації життєвого матеріалу, припасування його до певного безликого шаблону. Веселі, ситі, задоволені життям селяни мали пропагувати такі риси українського характеру, як наполегливість, працьовитість, співчутність, весела вдача.

Не вписувалося в ідеологічну парадигму мелодрами і соціально-політичне становище в Україні 1930 років. Реальні умови занурювали людину в атмосферу страху, підозрілості, нетерпимості, насаджували комплекси національної й особистісної меншовартості. Мелодрама заснована на матеріалі естетизованої, художньо прикрашеної дійсності, тому мелодраматичні елементи негласно були покликані відбивати «реалії» тогочасного життя.

Почуття колективізму мало реалізуватися як у відчутті колективної радості, так і колективного горя та колективної відповідальності. На мистецтво була покладена місія роз’яснювання цієї ідеологічної догми, мабуть, тому, що життя не давало

об’єктивних підстав для її добровільної реалізації. Після державної програми кінця 20-х – початку 30-х років XX ст. з колективізації як єдиного засобу наближення світлого майбутнього ігровий кінематограф змушений був взятися за наочну агітацію. Жителі злидених, спустошених сіл, у яких швидкими темпами впроваджувалася кінофікація, мали бачити на екрані щасливі обличчя своїх побратимів і повні наїдків столи.

Навмисно чи ні, але в українських фільмах Пир’єв втілював завдання соціального характеру. Вони демонстрували ілюзію життя нового класу, начебто свідомішого за селянство, корисливішого за інтелігенцію, але ще менш значущого за пролетарія – колгоспника. Характер цієї міфологеми про нову людину, нові принципи стосунків і вже недалеке світле майбутнє збігався з мелодраматичною ідеалізацією життя. Додатково підсилене музичним матеріалом дійство цих картин пропонувало справжню казку на сучасному матеріалі. Мелодраматизм і казковість у фільмах Пир’єва синонімічні за характером, оскільки ці складові мають спільне морфологічне коріння. Основним функціональним елементом багатьох його картин і, зокрема, вищезгаданих є «передісторія весілля» ⁷. Трудові досягнення молодих виконували роль посагу і були ознакою чеснот.

Газета з портретом героїні труда Мар’яни Бажан (Марина Ладина) у фільмі «Трактористи» послужила стимулом для заочної закоханості в неї танкіста Кліма Ярка (Микола Крючков). Казково-мелодраматична фабульна схема сюжету оздоблена фольклорно-обрядовими весільними елементами: у нічній темряві Клим допомагає незнайомці завести мотоцикл, з якого вона впала, потім відвозить її додому і лише при світлі розуміє, що перед ним – дівчина його мрій, у яку він закохався через фотографію в газеті. Тут можемо провести паралель з поширеним у різних народів обрядом «узнавання нареченої». Більш того, Клим лікує дівчині вивихнуту ногу, ремонтує бригадний трактор, залишається вечеряти, а потім і працювати в бригаді. Усі ці дії і їх послідовність також ски-

даються, хоч і в досить трансформованому вигляді, на ритуал «визволення» нареченої (у багатьох слов'янських народів хлопець, одружившись, визволяв дівчину з «царства мертвих»).

У такому завуальованому вигляді фольклорні атрибути цих картин стають чинником їхньої популярності, впливовості, спонукаючи до наївно-казкового розуміння любовних стосунків, як позаіндивідуальних, що могли відбутися тільки між найкращими, тобто між передовиками.

Можна сказати, що в кінці 1930-х років усталився новий фольклор. Досліджуючи фольклорну складову фільмів Пир'єва, відомий історик кіно, кінокритик М. Туровська наводить цитату з праці В. Проппа «Исторические корни волшебной сказки»: «Міф, що втратив соціальне значення, стає казкою», і констатує далі: «казка, яка набула нової соціальної значущості, може породити міф»⁸.

На міф перетворилася за тоталітарної епохи й українська культура, яка в межах міфологеми про радянську людину набула своїх визначальних рис і конкретизувалася невеликою кількістю певних стереотипів. Зазвичай це комічний персонаж, недалекий, хитруватий, який погано володіє російською мовою. З фільма у фільм переходили подібні типи у вишиванках, виконуючи допоміжні сюжетні функції.

У знятій Миколаєм Екком за однойменним твором М. Гоголя музичній мелодрамі «Сорочинський ярмарок» (1939) національний колорит передано досить лубочними методами: сором'язливі закохані, сварлива, свавільна дружина та п'яниця-підкаблучник чоловік. Проте на екрані поставали типи, притаманні народній культурі, добре відомі з пісень, казок, театральних вистав. Ліричну лінію комедії, крім музичного матеріалу, доповнювали чудові краєвиди, зняті неспішно, із замилюванням, беручи на себе функцію філософського пояснення: як серед моря горілки, галушок і безкінечних пісень міг народитися класик світової літератури.

Сучасний матеріал наприкінці 1930-х років цікавив радянський кінематограф значно більше, ніж класичні твори. Особливого

статусу в цей час набувають персонажі-військові, а надто льотчики. Фільм режисера Едуарда Пенцліна «Винищувачі» (Київська кіностудія, 1939) за своїм функціональним призначенням належить до твору оборонного, навіть пропагандистського напрямку. Трудар – шахтар чи колгоспник – в українському, як і в радянському, кіно 30-х років ХХ ст. через особисті стосунки демонстрував глобальність історичних процесів. Залучення до сюжету елементів камерності, інтимності підсилює ідейне спрямування стрічки. Так, пісня «Любимый город» (музика М. Богословського, слова Є. Долматовського) у виконанні М. Бернеса стала найдієвішим засобом запевнення в безпеці глядацької аудиторії.

Компоненти фабули побудовані за мелодраматичними і навіть казковими *принципами*. Спочатку це любовний трикутник (закохані в однокласницю два хлопці змагаються за її прихильність), далі – випробування стосунків розлукою та невиліковною хворобою героя (втрата зору). Сліпота перегукується з казковим осліпленням (зачарування), коли героєві необхідно подолати певні перепони (у цьому випадку це внутрішні бар'єри, як-от сумніви, невпевненість). Внутрішній конфлікт любовної лінії у фільмі також перебуває на перетині класичної мелодрами і чарівної казки. Втративши зір, льотчик Сергій Кожухаров (Марк Бернес) розриває стосунки з коханою, щоб не бути для неї тягарем, що, зрозуміло, є виявом мелодраматичної жертви. Але Варя (Євгенія Голинчик) за першим покликом, забувши образу, їде до Сергія, щоб розділити з ним його долю. Якщо каліцтво можна вважати трансформацією казкової потворності через закляття, то перед нами – осучаснений варіант «Червоненької квіточки». Благородство «зачарованого принца» й відданість дівчини мають бути винагороджені, тому, зрештою, зір поновлюється через складну операцію – і закохані поєднують долі. Подібні прийоми у фільмі не були нарочитими, вони впливали на підсвідомі механізми глядача. Мабуть, тому стрічка була популярною ще багато років після виходу на екран.

Фільм «Донька моряка» (Одеська кіностудія, 1941, реж. Г. Тасін) також можна віднести до стрічок оборонного спрямування. Через те, що прем'єра відбулася навесні 1942 року, стратегічна функція була вповні реалізована не демонстрацією міці радянського морського флоту, а силою характеру і завзятістю тендітної жінки. Під керівництвом Ірини Захарової (Тамара Беляєва), щойно призначеної на судно старпомом, під час страшного шторму встояло невеличке судно «Победа». Події картини розгортаються ще в мирні довоєнні дні, однак у перші роки війни тема опанування жінкою чоловічих професій набула нового значення. Ідея фільму полягала в зруйнуванні стереотипів щодо місця чоловіка та жінки в суспільстві. Коханий Ірини молодий капітан, Василь (Віктор Аркасов) вважав, що призначення його майбутньої дружини – дбати про тихе домашнє вогнище, а закохана в море дівчина все ж вирішила служити на судні. Лише після того, як цій жінці підкорилася морська стихія, натиск чоловічого скепсису поступово відступає. Зрештою, команда судна, наречений, батько, колишній штурман – усі визнають її рівноцінною особистістю.

Стрічка дає всі підстави називати її сьогодні мелодрамою: головний «протибій» відбувається між закоханими людьми, героїня влаштовується на судно не наперекір коханому, а заради спільного щастя: жінка, яка працює за покликом серця, є набагато цікавішою для свого обранця. Ліричного настрою картині додає образ закоханого в капітаншу радиста Крутікова (А. Консовський), який ніяк не наважиться їй освідчитися, що є підґрунтям кумедних випадків.

Кінознавці вважають, що найкращим українським фільмом періоду Вітчизняної війни є «Райдуга» Марка Донського, яка вийшла 1943 року. Сценарій до фільму написала авторка однойменної повісті Ванда Василевська. Літературний твір був написаний за рік до того в досить жорсткій, натуралістичній манері, яка подекуди тяжіла над подіями. Фільм побудований за канонічним прийомом мелодрами: жертва (тут – власною дитиною) заради щастя ін-

шого (тут – партизанський загін, а ширше – спасіння поневоленого ворогом народу). Тому щасливою розв'язкою стрічки є прихід партизан до села, який був неможливим за тогочасних історичних обставин⁹. Фінал також можна вважати мелодраматичною умовністю, яка репрезентувала загальне сподівання на перемогу. Мелодраматичні епізоди контрастували з жорстокими, подекуди садистськими вчинками окупантів.

Єдиний раз усміхнулася героїня картини Олена (Наталя Ужвій) – коли після пологів взяла на руки дитину. Глядачеві зрозуміло, що радість материнства буде для неї швидкоплинною. «Мамо, Митька впав!» – вимовила маленька дівчинка, коли в її брата влучила німецька куля. Дитячий голосок, у якому поєдналися тривога і нерозуміння, насичує подію дійсно сильними почуттями, залучаючи асоціативні шари свідомості, вражаючи сильніше, ніж демонстрація емоцій розпачу чи жаху. Також поховання малюка Митьки прямо в хаті Малючихи впливає на найчутливіші механізми сприйняття, особливо коли родина щільно втоптує землю, щоб не було видно місця захоронення.

Фільмовиробництво, яке в повоєнні роки різко скоротилося, відновилося лише з 1954 року. Поширення принципу безконфліктності, коли може вестися боротьба лише між хорошим та кращим, призвело до відміни антагоністичних конфліктів у драматургії¹⁰. Місця для мелодрами, мелодраматичного в таких умовах майже не залишалося. Конфліктні ситуації обиралися на матеріалі західного або колишнього, дореволюційного світу.

Так, пригодницький жанр для підсилення антибуржуазної пропаганди використав мелодраматичний прийом чіткого розподілу на добро і зло. У фільмі «Максимко» (Київська кіностудія, 1953, В. Браун) сироту-негрена, якого біля берегів Південної Африки підібрали моряки російського вітрильного флоту, переслідує нелюд-работоргівець. Аби позитивний бік конфлікту мав переконливіший вигляд, сюжет забарвлено зворушливими стосунками випиваки-матроса (Борис Андреев) і беззахисного хлопчиська (Анатолій Бавикін). Опікуючись хлопчи-

ком, Лучкін поступово виправляється, а його життя набуває сенсу.

Фільми-вистави та екранізації літературної класики не задовольняли глядача повною мірою, особливо коли доводилося конкурувати з трофейними стрічками, багато з яких потім стали класикою світового кінематографу: «Міст Ватерлоо» (США, 1940) Мервіна Лероя, «Леді Гамільтон» (США, Великобританія, 1941) Олександра Корда, «Дама з камеліями» (США, 1936) Джорджа Кьюкора, «Дівчина моєї мрії» (Німеччина, 1944) Георга Якобі.

У той час О. Довженко на лекціях у ВІДІКу закликав повернутися обличчям до життя, побачити та зрозуміти сучасника¹¹. Він різко критикував тих, хто орієнтував вітчизняне кіно на «простого глядача» з невибагливими естетичними потребами. «Образи й характери повсякчас підмінюються в нас посадами, драматургія – субординацією чи різного роду незгодами та зайвими суперечками...»¹².

Підсвідоме тяжіння загалу до мелодрами сприймалося як крен кіноаудиторії в бік індивідуального досвіду, особистих переживань, а це, на думку тодішніх ідеологів партійності мистецтва, відволікало громадян від усвідомлення насправді високих істин. На довгі десятиліття партійне керівництво Союзу «закрило» фільм Юлія Райзмана «Поїзд їде на схід» (кіностудія «Мосфільм», 1947) не в останню чергу через любовну історію, для якої, як вважалося, тоді були непідходящі часи. У кінотеатрах фільм мав неабиякий успіх, актори, які грали закоханих, швидко стали кумирами мільйонів глядачів.

Не важко уявити, що український кінопродукт із «сумнівним» сюжетом було б захищено ще на стадії затвердження сценарію. Але повоєнний період малокартиння змусив радянських і, зокрема, українських кінематографістів скористатися технічними принципами мелодрами (а ніяк не її ідеологічною установкою) задля підняття авторитету вітчизняного кіно і, зрештою, налагодження справ в радянському кінопрокаті. У повоєнному вітчизняному кінематографі з'являється новий аспект – морально-етичний. Він і окреслює зміст конфлікту, і до то-

го ж його розгортання відбувається в межах родини. Ще один важливий, на думку авторів, момент: у стрічках російських кіностудій, сюжетним елементом яких була зрада, ідея базувалася на етичних засадах, а в українських фільмах – на ідеологічних. Від українського кіно завжди очікували постановки і розв'язання соціальних проблем. Тож фільм Ісаака Шмарука та Віктора Івченка «Доля Марини» (Київська кіностудія, 1953) за сценарієм Лідії Компанієць за своєю темою продовжує ряд картин з мотивами колгоспного життя, у яких присутній соціально-побутовий конфлікт і наголос на первинності події над людською долею.

Терентій, герой стрічки, зраджує не тільки рідний колгосп, який відправив його навчатися в місто; головною рисою, що характеризує його як людину, є подружня невірність. Досить розмитим, порівняно з його дружиною Мариною (Катерина Литвиненко), постає образ молодої журналістки Євгенії (Римма Мануковська), якою захопився Терентій. Саме тому прямого свідчення про розвиток любовної історії ані у фільмі, ані в сценарії немає; якби не цей нюанс, конфлікт мав би абсолютно мелодраматичний характер. У фільмі ж учинок Терентія (Микола Гриценко) деякою мірою виправдовується жагою знань, наукової діяльності та самовдосконаленням – набором якостей, які окреслювали типове прагнення радянської людини. Закохану Женю, доньку професора, Терентій вбачав трампліном у комфортне, заможне міське життя. Терентій – це універсальний тип конформіста, приклад мелодраматичного «героя-негідника». Марина, за законами жанру, викликає симпатію і співчуття. Мелодраматичне перетворення з Попелюшки на Принцесу відбувається не завдяки якимось зовнішнім факторам, а всупереч обставинам, що продиктовано рисами українського жіночого психотипу.

У цьому розумінні вчинок Терентія свідчить про його психологічну незрілість. Марина ж переживає розрив стосунків як сильна жінка, здатна на високі почуття. Її підтримали тисячі глядачок зі всього Радянського Союзу, для яких доля Марини стала історією подолання життєвого тяга-

ря. Справжній драматизм, який опосередковано сприяв успіху стрічки, полягав у тому, що в повоєнне десятиліття для більшої частини аудиторії саме поняття приватного життя здавалося атрибутом романів і трофейних кінофільмів

Фільм Бориса Барнета «Щедре літо» (Київська кіностудія, 1950) також виконував соціальну функцію, згідно з постулатами єдиного творчого методу – соцреалізму, демонстрував переваги певної «соціальної реальності». З ідеологічного боку, це типово кон'юнктурна стрічка з багатьма атрибутами безконфліктного мистецтва. Протиріччя могли відбуватися лише в площині покращення і без того покращеного життя: колгоспники живуть у велетенських хоромах з новими меблями, вечеряють пирогами, ковбасами, переймаються лише соцзобов'язаннями, соцзмаганнями, майже схоластичною полемікою на кшталт: що важливіше для блага села – довжина колосків чи збільшення ваги бичків. Подібна апологетика державного устрою не мала б опори без залучення мелодраматичних елементів. Між бухгалтером Петром (Михайло Кузнецов), бригадиром Оксаною (Ніна Архипова) та головою Назаром (Микола Крючков) розпалюються справжні «шекспірівські пристрасті»: через помилку Назар підозрює кохану в зраді з власним другом. Проте Отелло радянського зразка не має права суцільно віддаватися пристрастям – жнива в колгоспі. Він «сповідається» представникові районного парткерівництва у наболілому. Той запевняє його, що ревності – це капіталістичний пережиток: «Якщо любиш, вірити мусиш!». Фінал фільму – сільгоспвиставка і порозуміння між закоханими. Слова кохання, вираз сумнівів, жалю та туги передаються виключно через пісню. У пісенній поезії персонажі по-особливому щирі, розчулені, навіть розкуті, тому що дозволяють собі не думати про надої, порядок денний або що (музику до фільму написав Герман Жуковський, тексти – Андрій Малишко).

Вітчизняний кіноглядач ще у 20–30-х роках ХХ ст. втратив свою конкретність, набувши статусу, за виразом Неї Зоркої, «абстрактного поняття», «риторичної фігу-

ри» чи «літературного звороту: радянський глядач прийняв, або ж полюбив, засудив такий-то фільм. Тільки в середині 1950-х років з'явилася можливість вибору кіновидовища за смаком, завдяки появі більш різноманітних стрічок радянського виробництва, закупці сучасних картин зарубіжних країн. [...] Настала пора вивчати глядача. Новий етап взаємовідносин кіно і глядача, який намітився в 50-х і ясно визначився в 60-х роках, характеризується саме початком планомірного і організованого вивчення глядацького залу, його потреб, смаків, запитів»¹³.

Колгоспні комедії, своєрідні «казки» про колгоспне життя, які сьогодні можна визначити як мелодрами, мали в українського глядача, на відміну від тогочасної критики, значний успіх. Вони подавали приклад ідеального життя до якого нібито веде партія, і до якого потрібно прагнути. Глядачі так і сприймали їх – як казку, як барвисту мрію¹⁴. Відмінність мелодрами від фольклору, зрештою, і полягає в тому, що вона подає казку як цілком реальну подію. Її установка – змусити глядача жити тими самими почуттями, пристрастями, якими живуть персонажі; вона непохитна у своїх закликах до добра й справедливості, до неприйняття пороку. Кінематограф тоталітарної доби ці ознаки жанру використовував здебільшого з метою пропаганди принципів певного соціального устрою. Мелодрама ж існує за характерними цьому жанрові законами трактування гріху і спокутування, щастя й горя, підступності й кохання, її мораль не підлягає ні політичним, ні ідеологічним корекціям.

¹ Кино тоталитарной эпохи [Електронний ресурс] // Искусство кино. – 1990. – № 1, № 3. – Режим доступу : <http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm>.

² Революционная идеология и кино. Тезисы доклада на Всесоюзном киносовещании в Москве 29–31 марта 1924 г. [Електронний ресурс] // Кинонеделя. – 1924. – № 46. – С. 11. – Режим доступу : <http://lunacharsky.newgod.su/lib/neizdannye-materialy/bibliografiya>.

³ Собоуцький М. Про перемогу соціалізму над реалізмом // Кіно. Театр. – 2004. – № 2. – С. 46–51.

⁴ Роом А. За просте і високе мистецтво кінематографії // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 4.

⁵ Кладо Н. Народження жанру // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 9, 10.

ІСТОРИЯ

⁶ Вступна стаття // Радянське кіно. – 1935. – № 1–2. – С. 3.

⁷ Туровська М. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра // Киноведческие записки. – 1988. – № 1. – С. 123.

⁸ Там само. – С. 131.

⁹ Корниенко И. Кино советской Украины. – М., 1975. – С. 134, 135.

¹⁰ Там само. – С. 147.

¹¹ Там само. – С. 149.

¹² Там само.

¹³ Зоркая Н. Кинозритель шестидесяти годов // Вопросы киноискусства. – 1971. – № 13. – С. 125.

¹⁴ Безклубенко С. Українське кіно. Начерк історії. – К., 2004. – С. 104.

Элементы мелодраматизма в отечественном кинематографе советского периода всегда использовались в соответствии с идеологическими константами метода соцреализм. Статья на эмпирическом материале показывает изменения, которые произошли в социально-культурной жизни страны в тоталитарную эпоху, в частности их воздействие на кинофильмы со свойствами мелодраматического жанра.

Ключевые слова: мелодрама, украинский советский кинематограф, тоталитарная эпоха.

УДК 791.44.075(477)“1920/1930”

РЕФОРМУВАННЯ ОРГАНІВ УПРАВЛІННЯ КІНОФІКАЦІЇ ТА КІНОПРОКАТУ (кінець 1920-х – 1930-ті роки)

Роман Росляк

У статті розглянуто діяльність органів управління кінофікації та кінопрокату, особливості їх реформування з метою створення централізованої моделі управління в загальносоюзному масштабі.

Ключові слова: кінофікація, кінопрокат, централізація.

The article examines the activities of management cinematographic equipment installation and film distribution, features of their reforming for the purpose of creation of the centralized model of management in all-union scale.

Key words: cinematographic equipment installation, film distribution, centralization.

Кінофікація та кінопрокат як механізми насадження комуністичної ідеології завжди посідали значне місце в пропагандистських структурах СРСР. Особливого значення вони набули наприкінці 1920-х – у 1930-х роках. Посилення тоталітарних тенденцій вимагало відповідного ідеологічного супроводу, зокрема засобами кіно. Тому від створення дієвого апарату управління кінофікації та прокату значною мірою залежала ефективність більшовицької пропаганди загалом.

Пропонована тематика актуальна не лише з наукового боку (заповнення суттєвої прогалини в історії українського кіно). Результати дослідження можуть бути втілені й на практиці. Ідеться про використання досвіду минулого в нинішньому кінопроцесі. Однак, зважаючи на доволі скрутне становище української кіногалузі (український рівень кіновиробництва, розвал прокату, особливо в сільській місцевості, значне звуження ролі держави в плануванні фільмофонду), актуальність ця поки що гіпотетична. Окремі аспекти згаданої проблематики порушили в своїх публікаціях Т. Самойленко¹, О. Кузюк² та інші. Але комплексне її вивчення ще не здійснено, цей факт додатково переконує в актуальності обраної теми. Мета публікації – простежити особливості реформування органів управління кінофікації та прокату упродовж кінця 1920-х – 1930-х років.

У 1920-х роках чіткої системи кінофікації ще не існувало. Наприклад, у сільській місцевості діяла так звана кущова система. Кущ охоплював певну терито-

рію. В одному випадку він формувався у межах адміністративного району, в інших – у міжрайонному масштабі. Не була сталою і кількість сіл, що охоплювали кущ, вона визначалася місцевими умовами. Також не було чітко визначено зони відповідальності організацій. Для отримання прибутків кожна з них намагалася поширити свій вплив на найбільш економічно вигідні регіони. «По деяких округах є кілька організацій, що кінофікують села. Всі вони намагаються захопити найбільші села, “щоб уникнути дефіцитності кіно”. – Характеризував їх роботу журнал “Кіно”. – Це спричиняє цілком зайву конкуренцію та розгардіяш у роботі, призводить ще й до збитків кіно на селі»³.

Гальмувала розвиток сільської кіномережі й територіальна диспропорція крайових відділів ВУФКУ. Шість існуючих на 1929 рік крайовідділів охоплювали дуже різні за розміром території. Наприклад, до Київського крайовідділу з його невеликим штатом входило 13 округ, а це – понад 200 районів, близько 17 тис. населених пунктів з 9,5 млн жителів⁴. Водночас Дніпропетровський відділ охоплював лише чотири округи⁵.

Таким чином, у 1920-х роках єдиної вертикалі кінофікації створено не було. А крім ВУФКУ, кінофікацією займалися політосвітні організації, профспілки. Через відсутність скоординованості в їхніх діях кіномережа розвивалася досить повільно. Власне кажучи, і ВУФКУ не було зацікавлене перебирати на себе повністю цю справу через її збитковість, тому роль кіновідомства зводилася переважно до продажу відповід-

ним організаціям проєкційних кіноапаратів (власного та закордонного виробництва), постачання фільмів.

У 1929 році до кінофікації села намагалися активніше залучити кооперацію. Обраний шлях був перспективним, оскільки давав змогу зекономити чимало державних коштів. З другого боку, через небезпеку втратити контроль над кінематографом партійні і державні органи ставилися до кінокооперації не надто прихильно. Радянське керівництво завжди відчувало потребу очолити будь-яку справу незалежно від того, чи це була кінематографія, чи сільське господарство, і докладала максимум зусиль для реалізації цього завдання.

Натомість журнал «Кіно», пропагуючи ідею кінофікації села кооперацією, умістив редакційну статтю, у якій прозвучала доволі «крамольна» думка про недоцільність створення суто державного органу для її здійснення: «... апаратними заходами здійснити будівництво такої великої кількості кіноустановок, як це передбачається за п'ятирічним планом української кінематографії (до 10000 установок), – річ абсолютно неможлива, й дарма було б утворювати колосальний апарат для будівництва, що повинен коштувати великих сум й що бюрократично підходив би до справи. Побудувати цю мережу можна лише за допомогою самого населення шляхом його самодіяльності... Будівництво кіномережі на кооперативних засадах є найбільш правильна й придатна з усіх боків форма, а оскільки це так, треба, щоб апарат ВУФКУ разом з апаратом кооперації заходились коло переведення цілої низки заходів, щоб не гаючи часу приступити до організації кооперативної мережі»⁶.

Прихильником здійснення кінофікації села силами кооперативних товариств був і голова Правління ВУФКУ І. Воробйов: «Тим то потрібно зняти питання про відповідальність про те, хто відповідатиме за господарську і культурну роботу кіно на селі. Селянський будинок? Сільрада? Ні, ані селянський будинок, ані сільрада не можуть відповідати в повному розумінні цього слова за постановку господарської роботи. Відповідати за справу можуть лише кінокооперативні товариства, які, мобілізуючи

кошти усіх видів кооперації, райвиконкомів, сільрад і ін. на справу будівництва кіно сітки ... і одержуючи відповідне кредитування з боку ВУФКУ, банків тощо ... зможуть як слід налагодити кіногосподарство і розгорнути свою оперативну діяльність»⁷.

Загалом здійснення кінофікації УСРР шляхом залучення кооперації за радянських реалій було неможливим. Наступні роки стали яскравим тому підтвердженням.

На відміну від кінофікації, зовсім інше ставлення спостерігалось до прокату. Єдиною організацією, що розпоряджалася наявним фільмофондом, було ВУФКУ. Воно не лише одноосібно володіло монополією на прокат фільмів на території УСРР, а й правом їх закупівлі за кордоном. Говорячи про зарубіжні фільми, слід зауважити, що впродовж кількох років (починаючи з 1922, коли було створене ВУФКУ) вони становили основне джерело фінансування української кінопромисловості.

Однак монополія прокату (а відповідно – породжена нею відсутність конкуренції) нерідко спричиняла зниження якості обслуговування населення. Якщо в містах демонстрування фільмів здійснювалося більш-менш організовано, то в сільській місцевості прокат забезпечувався за остаточним принципом. Село отримувало фільми кількарічної давнини, часто без початку і кінця, у незадовільному технічному стані проте за доволі високими розцінками (від 6 до 20 карбованців за прокато-день). Таке фінансове становище, вочевидь, влаштовувало й ВУФКУ, яке в своїй прокатній політиці намагалось зберегти систему оплати саме за прокато-день замість збільшення кількості сеансів і, відповідно, глядацької аудиторії⁸.

Значні зміни в організації кінофікації та кінопрокату відбулися в наступному десятилітті. Хоча вже наприкінці 1920-х років стали відчутними прагнення союзного керівництва створити єдиний центр управління кінематографом. Переломним моментом для українського кіно став 1930 рік, коли воно втратило автономію. Згідно з постановою Раднаркому СРСР було створено загальносоюзне об'єднання кінофотопромисловості. ВУФКУ разом з усіма республіканськими кіноорганізаціями підпо-

рядкували новоствореному об'єднанню⁹. У статуті Державного всесоюзного кінофотооб'єднання «Союзкіно» зазначалося, що воно створене «для об'єднання як безпосередньо, так і через відповідні трести загальносоюзного значення підприємств з виробництва кінокартин, їх прокату та експлуатації, а також з виробництва кінофотоапаратури (знімальної, проєкційної, освітлювальної та ін.)»¹⁰.

Негативним моментом цієї постанови стала й відміна монополії прокату ВУФКУ на території України, а також права самостійно здійснювати продаж та закупівлю фільмів не лише за кордоном, а й у межах СРСР. Українська кінематографія також стала залежною від центру і щодо кількості фільмокопій, які отримувала від центру. Не кажучи вже про той факт, що союзне кінокерівництво знеособило весь фонд кінофільмів, списавши їх зі статутного фонду тресту «Українфільм», створеного замість ВУФКУ.

Деякі позитивні зрушення в кінофікації та прокаті відбулися 1933 року, коли кінофотооб'єднання «Союзкіно» було реорганізоване в Головне управління кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР. Республіканські трести з виробництва та прокату фільмів (у нашому випадку – «Українфільм») виділили з системи «Союзкіно» та підпорядкували безпосередньо радам народних комісарів відповідних союзних республік. У межах своєї республіки трести мали здійснювати «всю роботу кінофікації, за винятком тої її частини, яка є в безпосередньому завідуванні Головної управи кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР»¹¹.

Передача керівництва кінофікації до республік фактично стала визнанням недолугості попередньої системи, «коли все керівництво кінофікацією держави [СРСР. – Р.Р.] було зосереджено в „Союзкіно“, що створювало неминуче знеособлення інтересів окремих союзних республік»¹².

Ще одним принциповим моментом, що впливав зі згаданої постанови («щоб максимально використати ресурси організацій Союзу РСР і союзних республік»¹³), стало розширення фінансової бази, яка у свою

чергу забезпечила б зростання кіномережі в союзних республіках. На практиці це мало виглядати таким чином: з одного боку, у нове будівництво «провідних кіноустановок» вкладає кошти Головне управління кінофотопромисловості, а з другого, у справу кінофікації залучаються ресурси кожної із союзних республік (бюджетні, громадські та ресурси інших зацікавлених організацій). Але при цьому Головне управління кінофотопромисловості залишає за собою право встановлювати ліміти кіноапаратури для розвитку кіномережі республіканських трестів¹⁴.

Певні зміни відбулися і в прокатній політиці: прокат фільмів децентралізували (він мав здійснюватися не через посередника в особі кінофотооб'єднання «Союзкіно», а через укладання договорів між відповідними трестами союзного та республіканського значення). Ішлося про те, що «всесоюзні трести виробництва кінокартин і республіканські трести мають право прокату кінофільмів, що вони виробляють, на території всього Союзу РСР. Взаємини між цими всесоюзними трестами і республіканськими трестами, а також між республіканськими трестами в ділянці прокату регулюються спеціально складуваними між ними договорами»¹⁵.

Запропоновані договірні умови (у майбутньому вони мали стати єдиною формою прокату) також виявили всі недоліки попередньої системи, за якої продаж фільмів здійснювався за твердими цінами, що неминуче породжувало зрівнялівку під час розрахунку за кінострічки, позбавляючи трести матеріального стимулу для підвищення якості своєї продукції. Запровадження договорних умов мало посприяти й децентралізації знеособленого фільмофонду та встановлення прокатних відрахувань за фільми конкретним студіям-виробникам.

На виконання рішення союзного уряду республіканський Раднарком 7 березня 1933 року видав постанову «Про підпорядкування тресту „Українфільм“ Раді Народних Комісарів УСРР та надання йому прав Головної управи в справах кінофотопромисловості УСРР», за якою зобов'язав кіновідомство здійснювати управління та

експлуатацію підпорядкованої йому кіномережі, кінофікацію (безпосередньо та через відповідні організації – профспілки, будинки колективіста, колгоспи тощо). У безпосередньому віданні тресту залишалися кінотеатри та міська кіномережа балансом на 1 січня 1933 року. Прокат фільмів на території УСРР мав здійснюватися «Українфільмом» відповідно до наданої йому монополії прокату, а на території інших союзних республік – за договорами з кіноорганізаціями цих республік. Сільська (пересувна та стаціонарна) мережа з 15 квітня передавалася у відання республіканських комісаріатів землеробства та освіти, а також Уповноваженого Народного комісаріату радгоспів СРСР при уряді УСРР. На «Українфільм» було покладено забезпечення усієї сільської кіномережі фільмами, кадрами кіномеханіків та організацію ремонту на договірних засадах кіноапаратури¹⁶.

У 1934 році справа кінофікації зосередилася у новостворених обласних кінофототрестах. Перебуваючи в безпосередньому підпорядкуванні облвиконкомів, вони водночас діяли «під загальним керівництвом та контролем» «Українфільму». На облкінотрести покладалася завдання художньо-ідеологічного керівництва культурного обслуговування глядачів, будівництва кінотеатрів і поширення кіномережі в областях, розпорядження фондом кінофікації. Кінофототрести також здійснювали планово-технічне регулювання та облік кіномережі, що перебувала в інших організаціях¹⁷.

У березні 1938 року, коли радянський уряд ухвалив рішення про утворення Комітету в справах кінематографії при РНК СРСР¹⁸, процес централізації кінематографії в межах УСРР завершився. На новостворену установу покладалася керівництво всіма справами кінематографії, в тому числі кінофікацією та прокатом у загальносоюзному масштабі.

Більш докладно ці завдання було розроблено в Положенні про Комітет у справах кінематографії при Раді Народних Комісарів Союзу РСР. Причому, вони стосувалися не лише адміністративних, технічних та цінових питань таких, як керівництво роз-

гортанням кіномережі, затвердження технічних норм з експлуатації та контроль за її технічним станом; затвердження правил прокату фільмів, регулювання – у межах, установлених Раднаркомом СРСР – тарифів на прокат і цін на квитки в кінотеатри трестованої і нетрестованої кіномережі; затвердження репертуарних планів. Комітет також мав широкі цензурні повноваження: здійснював контроль за репертуаром і демонструванням фільмів у кінотеатрах та на кіноустановках усіх відомств і організацій (Управління з контролю за репертуаром)¹⁹.

Керівництво кінофікації та кінопрокату відбувалося через структурні підрозділи Кінокомітету: Головне управління кінофікації (розробка планів розвитку та експлуатації кіномережі всіх відомств і організацій на території СРСР), Головне управління масового друку і прокату кінокартин (до його складу входила Всесоюзна контора з прокату кінофільмів «Союзкінопрокат» з монопольним правом прокату кінокартин по всьому СРСР; відповідно їй передавалися республіканські прокатні організації²⁰), уже згадуване Управління з контролю за репертуаром; Головне управління постачання здійснювало забезпечення матеріалами установи і будівництва Комітету, а через підпорядковану Всесоюзну контору з постачання кіномережі («Союзкінопостач») кіномережа забезпечувалася апаратурою, запасними частинами, витратними матеріалами²¹.

При радах народних комісарів союзних і автономних республік, крайових і обласних виконавчих комітетах як органи Комітету створювалися управління кінофікації²².

У результаті цієї реорганізації ліквідовано трест «Українфільм», а всі справи, майно та цінності передані до новоствореної структури – Управління кінофікації, сформованого при Раднаркомі УСРР. Начальника цього управління призначав республіканський Раднарком за погодженням з Комітетом у справах кінематографії. Аналогічні управління були утворені при Раднаркомі Молдавської АРСР та обласних виконавчих комітетах.

На Управління кінофікації покладалася керівництво всією справою кінофікації УСРР; розвиток і поширення кіномережі в

місті та селі; якісне покращення роботи кіномережі, зокрема, подальші роботи з озвучення; якісніше обслуговування мешканців міста і села та ін. До Управління кінофікації входили відділи: оперативно-експлуатаційний; технічний; капітального будівництва; підготовки, обліку та розподілу кадрів; планово-економічний; фінансовий і бухгалтерія; адміністративно-господарський²³.

Одним із наслідків реорганізації системи прокату в СРСР стало введення в дію типового статуту тресту кінофікації (союзної, автономної республіки, краю, області). Трест створювався «для експлуатації, будівництва, розвитку та покращення роботи кіномережі та підвищення ролі кіно як фактора культурно-політичного виховання трудящих»²⁴. Він здійснював керівництво роботою усіх безпосередньо підпорядкованих міських і сільських кіноустановок і кінопересувок, будівництвом нових і реконструкцією існуючих кінотеатрів.

Відбулася також централізація будівництва кінотеатрів. Згідно з розпорядженням Комітету у справах кінематографії, таке будівництво з 1939 року мало здійснюватися тільки за проектами, що затверджувалися та видавалися Головним управлінням кінофікації. Індивідуальне проектування та відступ від затверджених проектів дозволялося у виняткових випадках за попередньою згодою Головного управління кінофікації у випадку нижчелімітної вартості. Якщо ж вартість кінотеатру перевищувала лімітні суми, то – за дозволом Комітету у справах кінематографії при РНК СРСР²⁵.

Реорганізація кінофікації не завжди давала очікувані результати. У союзній пресі відзначалося, що створені в 1938 році обласні, крайові та республіканські управління кінофікації «з керівництвом відомчою кіномережею не впоралися. Спроби скласти об'єднаний план кінофікації, що охоплює всю кіномережу спричинили лише даремні втрати часу (Кримська АРСР, Свердловська і Вінницька обл.)»²⁶.

Тому менше ніж через два роки відбулася чергова реорганізація органів кінофікації. Згідно з постановою РНК СРСР від 20 березня 1940 року всі існуючі трести з кінофікації були об'єднані з управліннями

кінофікації при раднаркомах відповідних союзних, автономних республік, крайових і обласних виконавчих комітетів. Відповідно були реорганізовані й районні (міжрайонні) відділення трестів з кінофікації в районні (міжрайонні) відділи управлінь кінофікації при крайових, обласних виконавчих комітетах і РНК союзних республік. Певним здобутком стало переведення управлінь кінофікації та їх районних (міжрайонних) відділів на госпрозрахунок²⁷.

Таким чином, система управління кінофікації та кінопрокату в Україні впродовж 1930-х років зазнала кардинальних змін. На зміну розрізненим організаціям прийшла єдина державна структура. Максимально був централізований прокат. Реформування органів кінофікації та кінопрокату мало на меті створення єдиної на весь СРСР вертикалі управління. Цієї мети вдалося досягнути наприкінці 1930-х років.

Пропонована публікація, безперечно, не претендує на вичерпність. Перспективними напрямами наукового пошуку є дослідження особливостей здійснення кінофікації та організації кінопрокату у 1920-х і 1930-х роках, кінофікація окремих регіонів України.

¹ *Самойленко Т.* Українське кіно в умовах тоталітарного режиму / *Самойленко Т. І.* // Наукові праці. – 2009. – Вип. 116. – С. 32–36.

² *Кузюк О.* Кінофікація УСРР в 1930-ті роки [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gileya/2011_44/index.html

³ *Файер М.* Чому кіно на селі дефіцитне? / *М. Файер* // Кіно. – 1929. – №9/10 [травень]. – С. 4.

⁴ *Файер М.* Справи сільської кінофікації / *М. Файер* // Кіно. – 1929. – № 14 [липень]. – С. 2.

⁵ *Файер М.* До ліпшої роботи / *М. Файер* // Кіно. – 1929. – № 17 [вересень]. – С. 2.

⁶ Кооперування кіномережі: [Ред. ст.] // Кіно. – 1929. – № 1 [січень]. – С. 1.

⁷ *Воробйов І.* Кіноробота на селі / *І. Воробйов* // Література й мистецтво. – Х., 1930. – 5 січня.

⁸ *Селянин.* Село вимагає серйозної уваги // Кіно. – 1930. – № 9/10 [травень]. – С. 2.

⁹ Постанова Ради Народних Комісарів Союзу РСР від 13 лютого 1930 р. «Про утворення загальносоюзного об'єднання кінофотопромисловості» // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1930. – Відділ перший. – № 15 [18 березня]. – Арт. 165.

¹⁰ Устав Государственного всесоюзного кинофотообъединения «Союзкино» // Собрание зако-

ІСТОРІЯ

нов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Союза Советских Социалистических Республик. – 1930. – Отдел второй. – № 34 [15 июня]. – Ст. 193.

¹¹ Постанова Ради Народних Комісарів СРСР № 190 від 11 лютого 1933 р. «Про організацію Головної управи кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР» // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1933. – Відділ перший. – № 11 [23 лютого]. – Арт. 59.

¹² Котиев Б. Новые пути кинофикации и продвижения / Б. Котиев // Кино. – М., 1933. – 16 февраля.

¹³ Постанова Ради Народних Комісарів СРСР № 190 від 11 лютого 1933 р. «Про організацію Головної управи кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР» // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1933. – Відділ перший. – № 11 [23 лютого]. – Арт. 59.

¹⁴ Котиев Б. Новые пути кинофикации и продвижения / Б. Котиев // Кино. – М., 1933. – 16 февраля.

¹⁵ Постанова Ради Народних Комісарів СРСР № 190 від 11 лютого 1933 р. «Про організацію Головної управи кінофотопромисловості при РНК Союзу РСР» // Збірник законів та наказів Робітничо-селянського уряду Союзу Радянських Соціалістичних Республік. – 1933. – Відділ перший. – № 11 [23 лютого]. – Арт. 59.

¹⁶ Постанова Ради Народних Комісарів УСРР від 7 березня 1933 р. «Про підпорядкування тресту “Українфільм” Раді Народних Комісарів УСРР та про надання йому прав Головної управи в справах кінофотопромисловості УСРР» // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1933. – № 15 [5 квітня]. – Арт. 172.

¹⁷ Постанова Ради Народних Комісарів УСРР від 28 травня 1935 р. «Про затвердження типового статуту про обласні кінофототрести» // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1935. – № 18 [15 липня]. – Арт. 100.

¹⁸ Постановление СНК СССР № 382 от 23 марта 1938 г. «Об образовании Комитета по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – М. : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 3–6.

¹⁹ Положение о Комитете по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР от 4 сентября 1938 г. // Бюллетень Комитета по де-

лам кинематографии при СНК Союза ССР. – М. : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 15.

²⁰ Постановление СНК СССР № 382 от 23 марта 1938 г. «Об образовании Комитета по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – М. : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 4.

²¹ Положение о Комитете по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР от 4 сентября 1938 г. // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – М. : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 17.

²² Постановление СНК СССР № 382 от 23 марта 1938 г. «Об образовании Комитета по делам кинематографии при Совете Народных Комиссаров Союза ССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – М. : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 4.

²³ Постановление Совета Народных Комиссаров УССР от 16 апреля 1938 г. «Об образовании Управления кинофикации при Совете Народных Комиссаров УССР, Совете Народных Комиссаров Молдавской АССР и областных исполнительных комитетах» // Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украинской Советской Социалистической Республики. – 1938. – №23 [29 апреля]. – Ст. 89.

²⁴ Приказ № 240 от 15 июля 1938 г. по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «Об утверждении и введении в действие типового устава треста кинофикации» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – М. : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 49–50.

²⁵ Приказ № 287 от 8 августа 1938 г. по Комитету по делам кинематографии при СНК СССР «О строительстве кинотеатров на территории Союза ССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – М. : Госкиноиздат, 1938. – № 1/2. – С. 55.

²⁶ Баландин В., Буров Б., Мотыль Н. Управление киносетью надо перестроить / В. Баландин, Б. Буров, Н. Мотыль // Кино. – М., 1939. – 17 мая.

²⁷ Постановление Совета Народных Комиссаров Союза ССР № 377 от 20 марта 1940 г. «О реорганизации органов управления кинофикации Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР» // Бюллетень Комитета по делам кинематографии при СНК Союза ССР. – М. : Госкиноиздат, 1940. – № 7. – С. 3.

УДК 791.44.071(477)“194”

ЗНІМАЛЬНИЙ ПЕРІОД ФІЛЬМУ «ЛЮДИ З ЧИСТОЮ СОВІСТЮ» ЯК МАЙДАНЧИК ДЛЯ НАВЧАННЯ МОЛОДИХ КІНЕМАТОГРАФІСТІВ У 40-х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Олександр Безручко

На основі дослідження архівних джерел та тогочасної фахової преси відновлено маловідому сторінку українського кінематографа та національної кіносвіти: знімальний період фільму Бориса Дмоховського «Люди з чистою совістю» за сценарієм Петра Вершигори. Створення цього фільму було одним з етапів виховання Борисом Дмоховським молодих кінематографістів у Школі кіноакторів на Київській кіностудії художніх фільмів.

Ключові слова: студія, школа, становлення кіноосвіти в Україні, Київська кіностудія художніх фільмів, Олександр Довженко, Петро Вершигора, Борис Дмоховський, режисер кіно, кіноактор, «Люди з чистою совістю».

On the basis of research of the archived sources and professional press of those years is reconstructed the unknown pages of the Ukrainian cinema and national cinema education: scenario period of film of Petro Verzhigora «People with a clean conscience». Creation of this film was one of the stages of education of young cinematography by Boris Dmochovskiy at School of movie actors on the Kyiv film studio of feature films.

Key words: studio, school, becoming of cinemaeducation in Ukraine, Kyiv film studio of feature films, Oleksandr Dovzhenko, Petro Verzhigora, Boris Dmochovskiy, film director, movie actor, «People with a clean conscience».

З розвитком української державності дедалі нагальнішим і важливим стає вивчення нашої історії, особливо її сторінок, які з певних причин були забуті або заборонені. Науковим завданням цієї статті є дослідження такої сторінки – знімального періоду фільму «Люди з чистою совістю», який був одним з важливих етапів виховання Борисом Дмоховським молодих кінематографістів у Школі кіноакторів на Київській кіностудії художніх фільмів; розгляд факторів, що впливали на формування цього педагогічного закладу. Під час роботи опрацьовано тогочасну фахову пресу, архів-музей Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка, Державний архів міста Києва (ДАК), Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва (ЦДАМЛМ) України, Центральний державний архів громадських об'єднань (ЦДАГО) України, друковані та архівні спогади українських кінематографістів тощо.

18 червня 1947 року розворот газети «Радянське мистецтво» вийшов під гаслом «Створимо високоідейні художні фільми, гідні радянського народу!» У цьому номері Амвросій Бучма, Сидір Аненський представлені як режисери фільму «Тарас Шевченко», а Борис Дмоховський – як режисер фільму «Люди з чистою совістю». У редакторській статті повідомлялося, що

керівництво Київської студії художніх фільмів, правильно оцінивши ідейно-художню якість твору лауреата Сталінської премії Героя Радянського Союзу генерал-майора П. Вершигори «Люди з чистою совістю», запропонувало авторові на цьому ж матеріалі написати сценарій.

Проте виникли труднощі з вибором генеральної теми майбутньої картини, вибором її викладу, оскільки потрібно було зі значної кількості матеріалу вибрати найголовніше. Адаже кіносценарій та літературний твір мають суттєві відмінності.

Тому Петру Вершигорі довелося робити сценарій, який став самостійним художнім твором, у якому автору довелося змінити мемуарно-біографічну форму першоджерела та прізвища головних героїв: «Зміст і значність теми, добір, показ, висвітлення характерів, подій, явищ диктують і ряд особливостей майбутнього фільму. Особливості ці, як ми собі уявляємо – це насамперед народність твору в найширшому розумінні цього слова, його глибокий оптимізм, що поєднується з гумором, це багатюща галерея характерів радянських людей і показ у широких рамках їх діяльності – від безпосередньої дії в батальних сценах до найтонших відтінків думок і почуттів»¹.

Наголошувалося, що матеріал сценарію дає можливість широко показати цілу

В статті досліджуються діяльність органів управління кинофикации и проката, особливості их реформування с целью создания централизованной модели управления в общесоюзном масштабе.

Ключевые слова: кинофикация, кинопрокат, централизация.



Амвросій Бучма

галерею яскравих народних образів людей з чистою совістю, правдивого розкриття великого народного характеру в усій глибині й багатогранності.

Закінчувалася стаття словами про те, що творчі працівники фільму добре бачать усю складність поставлених перед ними завдань, проте їхні творчі можливості і ділові якості вселяють упевненість у тому, що буде створено гідний твір.

Над статтею була розміщена фотографія, на якій депутат Верховної Ради СРСР і Верховної Ради УРСР, двічі Герой Радянського Союзу генерал-майор С. Ковпак консультує кінорежисера Б. Дмоховського під час режисерської розробки сценарію генерал-майора, Героя Радянського Союзу П. Вершигори «Люди з чистою совістю».

У серпні 1947 року за твором Петра Вершигори «Люди з чистою совістю» розпочали знімати кольоровий художній фільм режисер-постановник Борис Дмоховський, оператор-постановник Михайло Кирилович Чорний (випускник операторського відділу КДІК (1936)), художник-постановник Олексій Вікторович Бобровников, кінорежисер

Суламіф Мовшевна Цибульник (випускниця режисерського відділу КДІК (1937)).

У головних ролях були задіяні провідні українські актори: художній керівник Київської кіностудії (1945–1948) Амвросій Максиміліанович Бучма (роль Ковалю – прототип Ковпака), Дмитро Омелянович Мілютенко (роль Корнієнка), Петро Олексійович Березов (роль Рудова – прототип Руднева).

Усі студенти Школи кіноакторів при Київській кіностудії отримали свої ролі, зокрема Гусаков Григорій Васильович отримав роль Павлика, Ластівка Петро Трохимович – роль Ластівки, Шкловцов Михайло Михайлович – роль Семинистого, Ясногородський В. І. – роль Шпінгалета, Белоусов Михайло Михайлович – роль генерала армії, Цупко Юрій Максимович – роль сапера Водички, чотирнадцятирічний Семенов Анатолій Олександрович – роль партизанського «сина полку Соколика», Левченко Віктор Іванович – роль Намальованого; Надточій Галина Антонівна отримала роль Мотрі, Бабіївна Ганна Іллівна – роль матері Мотрі; ролі бійців, які потрапили в оточення, отримали: Вахницький Микола, Ветров Ігор Олександрович, Гапоненко Микола Петрович, Мірзоев П. Ф., Бондар Іван Севастьянович, Куцевалов Микола Олександрович, Рукин Микола Петрович, Болдиревський Борис Геннадійович, Муравйов Микола Іванович, Протопопов Федір Олександрович².

У Центральному державному архіві літератури і мистецтва (ЦДАМЛМ) України зберігається фотоальбом проб акторів на виконання ролей у фільмі «Люди з чистою совістю», переданий з Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка.

Дмоховський у 1945 році успішно дебютував як режисер-постановник (разом із Сигізмундом Навроцьким) на Київській кіностудії з фільмом «Зигмунд Колосовський». Фільм «Люди з чистою совістю» розпочали знімати в середині серпня 1947 року, а вийти на екран, згідно статті В. Березовського «Люди з чистою совістю», надруковану 26 серпня 1947 року в «Молоді України», мав би в «квітні наступного року»³. В одній зі сте-

нограм творчого активу Київської кіностудії 1947 року зазначалося, що з приводу фільму «Люди з чистою совістю» немає «ніяких побоювань за успішне завершення робіт»⁴.

17 вересня 1947 року Міністр Кінематографії Української РСР О. С. Кузнецов на III Всесоюзному з'їзді профспілки кінофотопрацівників СРСР виступив з доповіддю, де, зокрема, зупинився на таких важливих для нашого дослідження питаннях:

1. Випуск фільмів: «...Українською кінематографією буде створено до кінця цього року шість великих кінокартин: три художні і три документальні... У виробництві і фільм «Люди з чистою совістю» – про народних месників, партизанів Великої Вітчизняної війни»⁵.

2. Кіноосвіта. Нагальними питаннями став брак двох спеціальностей:

а) кінорежисерів: «Для здійснення великої програми випуску фільмів нам бракує кадрів кінорежисерів і розв'язання цієї проблеми – одне перших, невідкладних завдань нашої роботи. Ми передбачаємо використати на самостійній творчій роботі початкуючих режисерів. Вихованню нових молодих кадрів необхідно буде негайно ж приділити найпильнішу увагу»⁶.

б) кіноакторів: «Назріла потреба відновити на Україні підготовку, перепідготовку і виховання кінорежисерів і драматургів. Творчі працівники, що закінчили навчання десять-п'ятнадцять років тому, потребують удосконалення своєї кваліфікації, і нам треба дати їм таку можливість»⁷.

Окрім виховання молодих фахівців із вищезначених кіноспеціальностей при Київській кіностудії художніх фільмів, пропонувався організувати на базі Всесоюзного державного інституту кінематографії (ВДІК – нині Всеросійський державний університет кінематографії імені С. А. Герасимова) заочне навчання кінопрацівників усіх радянських республік, у тому числі й з України.

5 листопада 1947 року в газеті «Радянське мистецтво» було вміщено фотографію із знімального майданчика фільму «Люди з чистою совістю», над яким працювала Київська студія художніх фільмів. На цьому фото зображено командира партизанського з'єднання Ковалю (народний артист

СРСР, лауреат Сталінської премії А. Бучма) і партизанку Мотрю, яку грала студентка Київської школи кіноакторів Г. Надточій. У тому ж номері газети Міністр кінематографії О. Кузнецов зазначав: «Виконується і план знімання фільму «Люди з чистою совістю», який вийде на екрани наступного року»⁸.

Проте зйомки зупинили через постійний і часом надмірний контроль керівництва. П. Вершигору знову і знову примушували переробляти літературний сценарій, вносити багато правок. Останній варіант зі змінами автор сценарію мав здати 1 березня 1948 року⁹.

У грудні 1947 року Львівський театр юного глядача імені М. Горького, де працювала драматична студія, у якій займалися педагогічною діяльністю заслужений діяч мистецтва УРСР В. Скляренко, заслужений артист УРСР В. Харченко, лауреат Державної (Сталінської) премії Б. Косарєв, режисер М. Єрецький, педагоги Р. Балабанова, Ю. Заховай, М. Коган, В. Воробйов та ін., поставив п'єсу «Люди з чистою совістю», написану П. Вершигору за мотивами свого однойменного літературного твору: «З рідкісною виразністю вдалося акторові Ю. Заховаю показати образ Сидора Артемовича Ковпака. Комісара Руднева грає П. Шаповалов... Темпераментний і правдивий в складній ролі командира роти Карпенка артист О. Давиденко... Особливу увагу привертає сценічний образ Кольки у виконанні О. Янчукова... Образ Верховенка, кінорежисера за мирних часів, який у війні знайшов себе як розвідник, розсудливого і спостережливого воїна, створює О. Шур.

Про великий діапазон артистки А. Бурштейн, яка весь час перебувала в театрі на амплуа трагедії, свідчить поданий нею образ мужньої і сміливої жінки-патріотки Мотрі. Ця роль – безперечний успіх артистки... Велика заслуга режисера І. Гріншпуна в тому, що він добився глибокого розкриття поданих в п'єсі образів. Цікаве художнє оформлення Ф. Нірода і вдала музика І. Вінера сприяли успішній виставі»¹⁰.

В останніх числах 1947 року представник Міністерства кінематографії УРСР повідо-

мив редактору газети «Радянське мистецтво» про плани на 1948 рік: «3 фільмів про Велику Вітчизняну війну будуть зроблені... картина про партизанську боротьбу на Україні за повістю героя Радянського Союзу П. Вершигори «Люди з чистою совістю»»¹¹.

Водночас автора книжки «Люди з чистою совістю», який отримав Державну (Сталінську) премію, генерал-майора, Героя Радянського Союзу П. Вершигору було відсторонено від написання сценарію. Напевно, що київське керівництво не могло самостійно прийняти таке відповідальне і якоюсь мірою дуже небезпечне рішення. Остаточний наказ про відсторонення Вершигори міг прийняти лише хтось із найвищого кінематографічного керівництва в Москві і то лише після погодження з найвищим військовим керівництвом Міністерства оборони СРСР.

10 січня 1948 року директор Київської кіностудії О. Горський уклав договір на 50 тисяч крб. на написання сценарію «Люди з чистою совістю» за повістю П. Вершигори з Георгієм Давидовичем Мдівані (1905–1981), який був відомий за фільмами «Моя бабуся» (1929), «Американка» (1930), «Справа честі» («Зустрічний», «Ударник», 1931), «Шакір» («Роте-Фане», 1932), «Рядовий Олександр Матросов» (1947). Новий сценарій мав бути написаний упродовж 1948 року¹².

За іншим документом сценарій потрібно було здати терміново, десь через місяць – 15 лютого 1948 року¹³.

Водночас головний редактор Міністерства кінематографії УРСР П. Есельсон повідомив 4 лютого 1948 року: «Лише підходять письменники-кінодраматурги і до великої теми Вітчизняної війни. Петро Вершигора написав сценарій «Люди з чистою совістю» про партизанів України, за яким Київська студія знімає тепер фільм»¹⁴.

9 лютого 1948 року заступник міністра кінематографії СРСР М. Хрипунов затвердив виділення на зйомки фільму «Люди з чистою совістю» в четвертому кварталі поточного року значну суму – 5 646 000 крб.¹⁵

У перших числах березня 1948 року колегія Міністерства кінематографії УРСР на черговому засіданні розглянула питання про виконання кіностудіями виробничих

планів на 1948 рік. Доповіді зробили директори студій: художніх фільмів – О. Горський, кінохроніки – М. Ротлейдер та навчальних фільмів – Г. Смирнов.

У газеті «Радянське мистецтво» докладно висвітлено проблеми і перспективи Київської кіностудії художніх фільмів, зокрема стан підготовки фільму «Люди з чистою совістю»: «Члени колегії М. Рибачек, М. Рац, С. Карасьов, головний редактор міністерства П. Есельсон та міністр кінематографії УРСР О. Кузнецов піддали гострій критиці недоліки в роботі студій, які заважають набрати належних темпів з самого початку року.

Виступаючи відмітили, що студія художніх фільмів повинна найближчим часом вийти з прориву у підготовці сценаріїв зокрема відновити виробництво фільмів «Тарас Шевченко» та «Люди з чистою совістю», сценарії яких переробляються.

Колегія зобов'язала директора студії художніх фільмів О. Горського подати на затвердження Міністерства кінематографії УРСР режисерський сценарій «Тарас Шевченко» не пізніше 20 березня, сценарій «Люди з чистою совістю» не пізніше 10 березня»¹⁶.

17 березня 1948 року вийшла явно санкціонована стаття з красномовною назвою «Репетиція, що коштувала мільйон», у якій Ф. Пугач розповідав, що: «Більшість кіномитців на засіданні художньої Ради відмічали, що образи головних героїв, керівника партизанського руху Ковалю, Рудова, а також бійців Корнієнка, Мотрі схематичні і бліді. Сценарій не мав драматургічного сюжету, діалоги не гострі, примітивні, рясніють плоскими висловами і «суржиком». В сценарії не висвітлено організуючої ролі партії і зв'язку партизанів з народними масами...

Художня рада студії і Міністерства кінематографії УРСР, переглянувши знятий матеріал... припинила виробництво картини. Кіноплівка підтвердила застереження членів художньої ради студії, зроблені ще в листопаді 1946 року, про незрілість, недоробленість сценарію. Образ головного героя – Ковалю у виконанні самого художнього керівника А. Бучми був нереальний, сірий,

аморфний. Ще гіршим вийшов комісар Рудов. Деякі пробіски в другорядних персонажах, зокрема молодих партизанів, не могли зрівноважити і компенсувати провалу головних героїв, а значить і всього фільму.

Все це обійшлося державі мільйон карбованців, який поклали на полицю сейфу у вигляді тисяч метрів зіпсованої кіноплівки.

Міністерство кінематографії УРСР вирішило припинити фільмування картини «Люди з чистою совістю». Мільйон карбованців витрачено марно, а фільму про славні діла партизанів Великої Вітчизняної війни, який ще з 1946 року обіцяли народові! – не створено!

Щоб виправити становище, директор Київської кіностудії О. Горський, у січні 1948 року, після більше ніж дворічної марної і невдалої роботи з автором забракованого сценарію, кінець кінцем, уклав договір з Г. Мдівані на створення нового сценарію на матеріалі повісті «Люди з чистою совістю»¹⁷.

Мдівані працював точно за графіком, а тому менше ніж за три місяці написав сценарій, який був скоріш за мотивами роману Вершигори, аніж екранізацією цього твору. 29 березня 1948 року сценарій відділ Київської кіностудії прийняв «Рейд на Карпати». Як зазначалося в постанові сценарного відділу: «Сценарій «Рейд на Карпати» Г. Мдівані є по суті самостійним твором, в якому використані багатий матеріал і мотиви повісті П. Вершигори «Люди з чистою совістю».

У сценарії враховані зауваження і вимоги, що перед'являли автору Міністерство кінематографії СРСР»¹⁸.

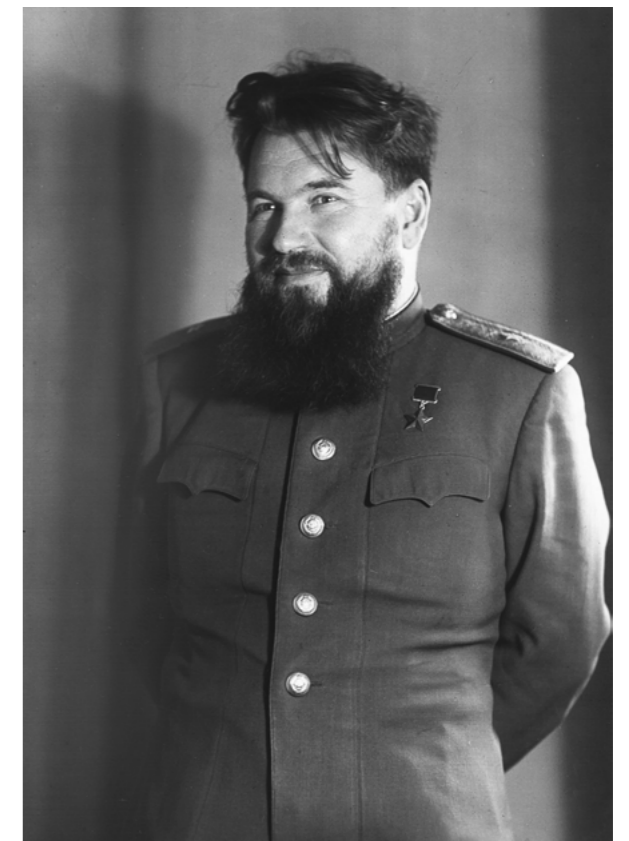
Остання фраза є ключовою в розумінні зміни сценариста – ще з студентських часів Вершигора мав складний характер правдошукача, який, незважаючи на авторитети, завжди відстоював власні погляди. Роки партизанського життя лише посилили цю рису характеру, а статус Героя Радянського Союзу та генеральське звання надало П. Вершигорі внутрішню впевненість і вагомий соціальний статус у радянському суспільстві. Вищевикладені аргументи пояснюють позицію Вершигори, який не погоджувався кардинально змінювати сценарій за своїм твором, що встиг полюбитися не

лише пересічному читачу, але й найвищому керівництву країни – за що й отримав Сталінську премію.

Розуміючи це, кінематографічні чиновники шукали замість Вершигори стороннього сценариста, який би міг відсторонено працювати з матеріалом, як це вважало за потрібне найвище керівництво.

Не хотів вносити зміни й режисер-постановник Б. Дмоховський, тому міністр кінематографії СРСР І. Большаков особисто затвердив сценарій Г. Мдівані «Рейд на Карпати» та змінив режисера-постановника на російського режисера, заслуженого актора РСФСР (1935), заслуженого діяча мистецтв УРСР (1951) Бориса Васильовича Барнета (1902–1965), який тоді працював у Києві.

Випускник майстерні Л. Кулешова в Московському державному технікумі кінематографії Барнет прославився сатиричною комедією «Дім на Трубній» (1928), «Околиця» (1933), «Подвиг розвідника» (1947), за яку 1948 року отримав Державну (Сталінську) премію.



Петро Вершигора

Слід зазначити, що затвердження фільму «Рейд на Карпати», згідно архівних документів, відбулося 8 травня 1948 року, напередодні Дня Перемоги, який тоді ще не святкували офіційно. Можливо, на честь свята було дозволено збільшити загальний метраж картини до 2500 метрів.

Водночас газета «Радянське мистецтво» вже 28 квітня повідомила, що «на Київській студії художніх фільмів поновлено знімання кінокартини “Рейд на Карпати” – сценарій Г. Мдівані за повістю П. Вершигори “Люди з чистою совістю”. Режисер – Лауреат Сталінської премії Б. Барнет»¹⁹.

Проте наприкінці травня 1948 року фільм про подвиг партизанського з'єднання С. Ковпака, який у редакції Мдівані вже називався «Рейд на Карпати», було остаточно зупинено.

Утім, незважаючи на всі перипетії, пов'язані зі зйомками фільму, що мав стати навчальним полігоном для Школи кіноакторів, Дмоховський продовжував виховувати учнів.

У грудні 1948 року на перший випуск Школи кіноакторів, який відбувся у Київському будинку кіно, було запрошено директора Київської кіностудії Олександра Валентиновича Горського, який обіймав цю керівну посаду з 1943 по 1951 роки; випускника режисерського факультету КДІК М. Шаблівського, відомого оператора Д. Демущького, який уславився своєю роботою з О. Довженком; режисерів В. Брауна, І. Анненського, С. Навроцького.

Дипломною виставою Школи кіноакторів при студії художніх фільмів було обрано виставу «Мещане» М. Горського, хоча нею мав би стати фільм «Люди з чистою совістю».

У газеті «Радянське мистецтво» було опубліковано статтю Л. Новосельцької «Майбутні кіноактори», у якій докладно описано ці іспити. Найперше авторка схвалювала вибір твору для випускного спектаклю, оскільки, за її словами, «драматургія основоположника соціалістичного реалізму – Горського багата глибокими думками, ідейно-наснажена, сильна соціальною правдою і художньою довершеністю, дає надзвичайно вдячний матеріал для творчості актора»²⁰.

При цьому замовчувався той факт, що попередній вибір керівника Школи був не менш вдалий – це був твір Героя Радянського Союзу Петра Вершигори. Водночас акторська школа (студія) при Львівському театрі ім. М. Горького навчалася на п'єсі «Люди з чистою совістю». О. Полторацький схвально відгукувався про цю виставу під час їхніх гастролей у Києві наприкінці серпня – початку вересня 1948 року: «“Люди з чистою совістю” – є зразком глибокого і талановитого творчого піднесеного і психологічно поглибленого показу героїв нашого народу, образів безстрашних народних месників – партизанів Великої Вітчизняної війни»²¹.

Л. Новосельцька відзначила, що художній керівник школи режисер Дмоховський поставив п'єсу Горького серйозно і вдумливо, і спектакль, і всі ролі, які виконує молодь, сприймаються, незважаючи на недосвідченість студентів, як зрілий мистецький твір. Особливо відзначалися такі студійці: «Ткаченко, яка створила привабливий, щирий образ Полі, Левченко, що просто, з м'яким гумором грає Перчихіна, темпераментний, вдумливий Хотяков, який створив глибокий і переконливий образ Тетерева; Прокшиць у ролі Тетяни виявила неабиякі сценічні дані; зовсім ще молода, але здібна Хіхлушко точно передала характер Акуліни Іванівни; Гусаков – Ніл, який уміло підкреслив основне в провідному позитивному героєві п'єси – бадьорість, життєрадісність і впевненість в перемозі свого класу. Й інші ролі – Петра, Безсеменова, Шишкіна, Цвєтаєвої, Степаниди – знайшли у спектаклі правильне втілення. Лише зовсім не вдалася випускниці Кац яскрава роль Олени»²².

Було відзначено, що майже всіх виконавців об'єднує щирість, почуття сценічної правди, уміння проникнути в авторський задум і створити переконливий образ. Авторка вважала, що ці властивості залежать не тільки від обдарованості – вони виховані в молодому акторові системою навчання в школі, яка готувала з них не лише кіноакторів, а й акторів драматичного театру. У цьому, на думку рецензента, була велика заслуга художнього керівника Школи

кіноакторів при Київській кіностудії художніх фільмів Б. Дмоховського.

Наприкінці статті авторка дійшла висновку, що більшість випускників Київської школи кіноакторів – здібні, обдаровані молоді актори, про подальшу мистецьку долю яких має подбати Міністерство кінематографії і Комітет у справах мистецтв УРСР. Випускні іспити пройшли чудово, студенти були талановиті й гарно підготовлені провідними фахівцями Київської кіностудії, але самостійне творче життя студійців припало на зниження кіновиробництва, більш відомого як «малюкариння», розпочалося його скорочення, тому частина молодих випускників стали асистентами режисерів, лише деякі змогли реалізувати себе як актори, багато з них взагалі залишили роботу в кінематографі.

Отже, нам удалося ретельно дослідити знімальний період фільму «Люди з чистою совістю», який був одним з етапів виховання Борисом Дмоховським молодих кінематографістів у Школі кіноакторів на Київській кіностудії художніх фільмів; розглянути фактори, що впливали на формування цього педагогічного феномену. Проте є перспективи досліджень у цьому напрямі, адже потрібно з'ясувати навчальні програми цієї кіношколи, повний список педагогів і студентів, їхні подальші творчі долі.

¹ Радянське мистецтво. – 1947. – 18 червня. – С. 3.

² Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України). – Т. 1. – Ф. 670, оп. 1, спр. 232, арк. 45.

³ Березовський В. Люди з чистою совістю / В. Березовський // Молодь України. – 1947. – 26 серпня.

⁴ Музей національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка. – Фонд Г. Ліпшиця. – Стенограма художньо-творчого активу Київської кіностудії художніх фільмів 1947 р. – Арк. 9.

⁵ За відродження української радянської кінематографії: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1947. – 17 червня.

⁶ Там само.

⁷ Там само.

⁸ Кузнецов О. Українська кінематографія до 30-річчя Жовтня / О. Кузнецов // Радянське мистецтво. – 1947. – 5 листопада.

⁹ ЦДАМЛМ України. – Т. 1. – Ф. 670, оп. 1, спр. 170, арк. 3.

¹⁰ Гайдаренко В. Спектакль про партизанську правду / В. Гайдаренко // Радянське мистецтво. – 1947. – 17 грудня.

¹¹ В Міністерстві кінематографії УРСР: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1947. – 31 грудня.

¹² ЦДАМЛМ України. – Т. 1. – Ф. 670, оп. 1, спр. 257, арк. 1.

¹³ ЦДАМЛМ України. – Т. 1. – Ф. 670, оп. 1, спр. 170, арк. 94.

¹⁴ Есельсон П. Розвивати українську радянську кінематографію / П. Есельсон // Радянське мистецтво. – 1948. – 4 лютого.

¹⁵ ЦДАМЛМ України. – Т. 1. – Ф. 670, оп. 1, спр. 249, арк. 1.

¹⁶ В Міністерстві кінематографії УРСР: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1948. – 3 березня.

¹⁷ Пугач Ф. Репетиція, що коштувала мільйон / Ф. Пугач // Радянське мистецтво. – 1948. – 17 березня.

¹⁸ ЦДАМЛМ України. – Т. 1. – Ф. 670, оп. 1, спр. 257, арк. 3.

¹⁹ Нові кінофільми у виробництві: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. – 1948. – 28 квітня.

²⁰ Новосельцька Л. Майбутні кіноактори / Л. Новосельцька // Радянське мистецтво. – 1948. – 22 грудня.

²¹ Полторацький О. Творче зростання / О. Полторацький // Радянське мистецтво. – 1948. – 1 вересня.

²² Новосельцька Л. Майбутні кіноактори / Л. Новосельцька // Радянське мистецтво. – 1948. – 22 грудня.

На основани дослідження архівних документів і професійної преси тих лет реконструирована малоизвестная страница украинского кинематографа и национального кинообразования: съемочный период фильма Петра Вершигоры «Люди с чистой совестью». Создание этого фильма было одним из этапов воспитания Борисом Дмоховским молодых кинематографистов в Школе киноактеров на Киевской киностудии художественных фильмов.

Ключевые слова: студия, школа, становление кинообразования в Украине, Киевская киностудия художественных фильмов, Александр Довженко, Петр Вершигора, Борис Дмоховский, режиссер кино, киноактер, «Люди с чистой совестью».

(Продовження.)

Початок див.: Студії мистецтвознавчі. – 2011. – Чис. 3. – С. 60–66.)

УДК 792.73:640.46

КЛУБНІ ФОРМИ СТАНОВЛЕННЯ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Олена Гончарук

У статті висвітлено культурологічні аспекти становлення клубних форм естрадного мистецтва; визначено пріоритети синтезу мистецтв у клубах як певні чинники культуротворення.

Ключові слова: клуб, естрадне мистецтво.

The culturological aspects of becoming of club forms of vaudeville art are reflected in the article; ascending priorities of synthesis of arts are determined in clubs as certain factors of kulturocreation.

Keywords: club, vaudeville art.

Наприкінці XIX ст. поряд з музичними та хореографічними дедалі більше актуалізувалося мистецтво розмовного жанру, яке потребувало своїх форм інституалізації. Такою інституцією став клуб. Можна посперечатися, якою мірою клуб має відношення до салону, і де завершується салон, а де починається клуб. Клуби вже брали гроші за те, що здійснювали певну діяльність як спільність мистецтва відкритих підмостків. Натомість салони були абсолютно безкорисливими культурними структурами або субструктурами, куди люди приходили без запрошення, приходили після балу та решти розваг і де проводили час без алкоголю, із чаєм та печивом.

Можна стверджувати, що салони стали поштовхом для створення клубів. Салони – це безкорислива форма, як форма антитези, яка виникла за певних політичних обставин. Так, відомо, що у Франції існував салон маркизи де Рамбульє (друга половина XVII ст.), де збиралися представники різних соціальних прошарків – і знатні та відомі чоловіки, і прості художники. Більше того, переступаючи поріг дому, гості представлялися іншими іменами, відбувався певний обряд ініціації, аналогічний до того, який існував у старовинних культурах. Це були імена міфічних та літературних героїв: Альцест, Валер, Зарфея, Маналінда. Господинею салону була жінка¹. Вона ставала епіцентром сценічного простору, а фактично – актором розмовного жанру, яка концентрувала, організовувала групи, проводила виступи, спів, гру на фортепіано. Інколи це перетворювалося на імпровізовані дивертисменти, але найголовніше, що в салонах усе відбувалося без спеціально

заданої режисури. Усе залежало від того, хто прийде і який утвориться колектив, або хто братиме участь у спілкуванні.

Відомий салон сім'ї Карамзіних. Навіть коли Карамзін помер, то Софія Миколаївна проводила ці салони. Вона була настільки популярною особистістю, що до неї інколи приходило до 60 гостей за ніч. Обстановка була бідною, але люди приходили отримувати задоволення не від середовища, а від спілкування. Тут збиралися найулюбленіші і найвідоміші поети, письменники й художники тих часів. Скажімо, частим гостем цього салону був М. Лермонтов.

Ще одним достатньо цікавим домом, де приймали людей мистецтва, був салон Кароліни Павлової. Дружина відомого письменника Філіпа Павлова зберігала традиції осередку блискучого інтелекту й гумору: в альбомних записках залишилися відомості про те, як змагалися в дотепності різні майстри поетичного пера. Так чи інакше, але кожен дворянський дім був своєрідним імпровізованим салоном. В Україні такими закладами були дім Рігельмана, дім Галагана та багатьох інших, як, зрештою, і дім княгині Волконської, яка мала будинки і в Росії, і в Україні. Салони завжди були осередками домашнього вогнища.

Клуб мав окремий будинок, і був спеціально створений для того, аби люди приходили грати в більярд, вести бесіди. Популярним у той час був розмовний жанр. Якщо виявлялося, що в товаристві є актор, то він проводив драматургічну тканину вечора. Інколи вечори присвячували певним темам (тематичні вечори). Але сам по собі салон – це вже локалізація естрадного простору, простору відкритих підмостків,

локалізація подвійна, яка реалізується в інтер'єрі (дім ніколи не був величезним), а також локалізація культурна – тут збиралися люди за інтересами. Це найчастіше була або знать, або, навпаки, низи.

Така поляризація та амбівалентність салонної форми естрадного мистецтва, з одного боку, свідчить про синкретизм, тобто ми маємо розподіл рольових ознак, жанрових ознак на підставі дихотомії, бінарності, амбівалентності, що характеризує карнавальні форми, а з другого, відбувається диференціація. Ця диференціація проявилася в чіткому розподілі на вокал, хореографію та розмовний жанр. Фактично ці структури стали згодом надзвичайно яскравими персоналізованими інституціями в естраді XX ст.

Важливо показати еволюцію цих субструктур, які привели до появи естради імен, естради постатей, естради зірок. Наголосимо, що клуби зародилися наприкінці XVII ст. у Франції та Англії і зародилися як паліатив салонів, як їх інституалізація, локалізація на підставі певних інтересів. Але епіцентрами естрадного мистецтва клуби стали лише в XIX ст. Розміщалися клуби в спеціальних будинках або в гарних апартаментах і мали представницький характер, інколи вони навіть мали свою емблему. Зазвичай там царював порядок: відвідувачі таких закладів одягалися відповідно до клубного реєстру або клубного уставу.

Атмосфері клубних установ був притаманний демократизм. Вони, як і салони, були антитезою політичному тиску й нормування. Хоча клуби мали більш корпоративний, замкнений і специфічніший характер. Проте так було лише на ранній стадії розвитку клубної діяльності естради. Коли клуби заживали слави і починали працювати на загаль, вони не відчиняли своїх дверей і не запрошували всіх охочих, бо не витримали б конкуренції з іншими інституціями. Отже, клуби були неконкурентоздатними, із чого випливає перша ознака клубної діяльності – локалізація, герметизація. Згодом відбулася широка універсалізація клубної діяльності й виникнення нового жанру.

Це мистецтво розмовного жанру, де кабар'єр ставав персоніфікатором клуб-

ної максими, клубного простору, клубних інтересів, а також був господарем цього клубу. Інколи він мав субститута, замісника (їх могло бути багато), але суть полягала в тому, що кабар'єр як артист розмовного жанру поєднував у своєму виступі ексцентрику, вокал і балаганне дійство, що робило його безперечним авторитетом зібрання.

Тобто клуб певною мірою був зібранням за професійними інтересами: тут можна було побачити різні верстви професійно-орієнтованих споживачів. Атмосфера кабаре, клубна атмосфера, звичайно, сприяли тісному єднанню й камерному демократизму, якого явно не вистачало в індустріальному просторі XIX ст. Відомо, що величезні заклади – вар'єте, ресторани-вар'єте на 1–1,5 тис. осіб – працювали як ресторани-концерти або як театри, у яких гастрономічна складова була редукованою. Тому, якщо відвідувачі прагнули спілкування, то це зумовлювало усунення танцювальних, а інколи навіть вокальних елементів, натомість відбувалися суто професійні обговорення.

Якщо театри відкритих підмостків та заклади тяжіли до більш народного, видовищного жанру, як-от «Мулен Руж» (тут збиралася різноманітна публіка, охоча до еротики, непристойностей, відвертих і сумнівних жартів), то в клубах все це було редукованим і така атмосфера вважалася неможливою. Тут царювали зовсім інші норми, які обстоювали інтелігентніше, витонченіше спілкування. Відомо, що кабаре було проміжним жанром між кафе-шантаном і клубом. Кабаре – це кабачок, у якому люди щільно один біля одного сиділи (інколи навіть не було де поставити кухля пива), але атмосфера тут панувала витончена й артистична. Цей артистизм естетичного самозадоволення за пластикою й музикою уже втрачав площадні форми, буфонади і персонажі буфо залишалися сумним спомином. Так, ми згодом будемо згадувати про П'єро (білого і чорного), образ якого втілював О. Вертинський, Арлекіна, який інколи виходив на підмостки, стаючи маскою, і блазня, і трагічного героя. Варто зауважити, що відома естрадна артистка Алла Пугачова теж починала з Арлекіна, одноіменна пісня зробила її популярною, а це і

є той зв'язок у дусі кабаре, де кабачок або витончений клуб співрозмовників ставав своєрідним салоном (хоча салоном на підставах маркетингово-бізнесових відносин).

Цікаво, що інколи кабаре називають «розумним вар'єте», що не є науково-термінологічним висловом. На наш погляд, кабаре – це вже більш камерне, інтелектуалізоване й герметичніше видовище. Доречно зробити кілька замальовок паризьких, англійських клубів, кабаре XIX ст., які відтворюють образ тих часів.

Найвідомішими були такі клуби: «Гідропати» (ті, хто бояться води), «Ша Нуар» (чорний кіт) і «Мірлітон» (сопілка). Цей тріумвірат фактично і завершує XIX ст., знаменне саме мистецтвом кабаре. Кабаре у Франції – це вже не кафе-шантани, не кафе, де співають, а згодом кафе, де танцюють, і це не кафе-концерти, кафе-реву, ресторани, присвячені вар'єте. Це більш камерне видовище, до того ж професійніше та інтелектуалізованіше. Вважають, що «Гідропати» – це певною мірою іронічна назва, своєрідна «водна патологія». Тут збиралися люди, які потерпали від води: постійно жадають «хильнути» культури або просто випити. Це певний акватичний код, де члени клуба зберігали свої настанови зустрічі, діяльності під кодом заданого шифру. Акватичність у широкому розумінні, вода як архетип спілкування, вода як мінливість, як текучість, як те, що поєднує і водночас роз'єднує, ставали своєрідним шармом інтелектуальних витончених бесід і глибинною інтуїцією цієї клубної діяльності.

Упродовж трьох років – з 1878 по 1881 – клуб «Гідропати» існував достатньо герметично, поки на естрадному горизонті не з'явилася фігура актора розмовного жанру Родольфо Салі, хоча сам він спочатку і не думав, що стане епіцентром клубної діяльності.

У 1881 році Салі відкрив новий артистичний клуб-кабаре під назвою «Ша Нуар» – «Чорний кіт». Перша архітектурна забудова цієї установи мала риси кремезної еклектики – дві колони на другому поверсі, подібні до пальми, низький цоколь, проріз входу, увінчаний звичайним двосхилим дахом, величезна фігура кота, що займала

майже весь третій поверх. Така дилетантського типу споруда відображала безглузде поєднання різних форм, що, звичайно, викликало своєрідну іронію, але водночас приваблювало.

Чорний кіт – істота своєрідна, найдавніший мешканець пагорбу, єзуїт, який веде свій родовід від диявола і від Бога, несе в собі мудрість і хитрість, волю і вічну потребу в грі. Таким чином, міфо-легенда, навіяна оповіданням «Чорний кіт» Едгара По, стала поштовхом для створення клубу. Як і «Гідропати», це теж код, який несе в собі образ чорного кота, що певною мірою символізує долю, символізує мудрість – диявольську, інфернальну, яка знов-таки існує не в підземеллі, а на пагорбах Монмартру, яка існує вже в символізованому підземеллі, у клубі. Проте це підземелля має ознаки не справжнього натуралізованого занурення в землю, а символічного. Тобто ми бачимо тонку гру стилів, інверсій, де брутальний кремезний архітектурний хід дає можливість вказати на амбівалентність, на вразливість еклектики, яка характеризує кінець XIX ст.

Стиль модерн прийшов уже з Віктором Ортою в Базелі, з'явившись у Віденській сецесії й актуалізувавши свої формотворчі потенції у Франції, у тих самих вітринах кафе-шантанів, у готелях. Так, Х. Шелкопф обладнав один з раритетних особняків, який став репрезентантом стилю модерн. Особняк Івет Жільбер – це поєднання барокових інтуїцій, неоренесансних мотивів і водночас бурхливого романтичного злету форм, який у модерні набув експресивного й надмірного виявлення².

У подібному стилі оформлено багато інтер'єрів. Так, оздобленню ресторану Молавра в Парижі (архітектор Е. Ньєрман) притаманна надлишковість ренесансного типу палацо. Стеля або кесонована, або прозора, усередині – колони, на стінах – мозаїка.

Ресторан «Максим» у Парижі (архітектор Л. Марнез, 1899) презентує перехід від еклектики до модерну. Поділ величезного приміщення на бокси, дерев'яні конструкції стелі (балка, що уособлює годинники) теж свідчать про те, що цей імпульс формо-

творення походить від ренесансу. Отже, еклектика і така надмірність в оздобленні є загальною рисою тих часів. Тому «Ша Нуар» є одним з епізодичних подій подібної еклектичної гігантоманії.

С. Клітін пише: «Спочатку “Ша Нуар” знайшов собі місце в майстерні Салі, у нижньому поверсі дому на бульварі Рошешуар, біля пагорбу Монмартр. До того там був телеграф. Саме приміщення було витримано в стилі Людовіка XVIII, з кольоровими вітражами, горіховими панелями, масивними дерев'яними столами і лавами».

Замислимося, чому інтер'єри всіх клубів кабаре були оздоблені своєрідно? На стіни, здавалося, вішалось все, що траплялося під рукою. Поруч зі старомодною річчю, яка вийшла з ужитку, могли висіти якісь уламки, як-от зламана лялька, нічний горщик, велосипедне колесо без спиці, антикварні годинники без механізмів тощо. Чи можна побачити в цьому якийсь сенс? Або тут господарювала випадковість?

Очевидно, подібний художній безлад був зумовлений самим способом життя богемного люду, а також був співзвучним з естетичними пошуками другої половини XIX ст. «Модерн і примітивізм, натуралізм і імпресіонізм перепліталися в украй неочікуваних комбінаціях. У перших художніх кабаре за одним столиком зустрічалися представники найрізноманітніших шкіл і вподобань»³.

Такий гарний пасаж свідчить про те, що асамбляжі, картини з речей, як мізансцени на стінах, були певним паліативом, що заміщував асамбляжі із живих тіл, картини, які існували у вар'єте. Така інтроверсія набувала поширення, і досі кабачки прикрашаються такими дивними мізансценуваннями, коли речі зберігають колорит, пам'ять часу, історії, сусідять з низовою культурою, смітниковими знахідками: ляльки розфарбовуються, гримуються і стають ледве не персонажами навколишнього світу, з одного боку, богемного, а з другого, артистичного оздобленого простору.

Якщо уявити себе в музеї і пригадати асамбляжі Пабло Пікасо, який теж поєднував частини велосипеда, а композиція в нього нагадувала роги бика, то можемо сказати, що така асоціативність, неустале-

ність, артистичність була характерна для пізнього періоду еклектики і першого етапу стилю модерн. Але стиль модерн привніс сюди більшу структурність, більшу конструктивність, що виникає на підставі віталізму, гнучкості, орнаменталізму й усіх тих модерних конфігурацій, які характеризуються як розгорнута орнаментальність⁴.

Можна стверджувати, що орнаментальність кабаре – це своєрідна реальність. Ця орнаментальність утілена в оздобленні інтер'єрів, у безкінечності розмов, у паліативі заміни пластики монументальних скульптур, живих картин вар'єте і навіть реву, і це орнаментальність, яка свідчить про безперервність, майже «бездомність» існування. Орнамент – це така структура, у якій немає замкнених, закритих просторових зон – тут усе напіввідчинене або напівзачинене. Усі об'єкти в архітектурі, а також у сценічному просторі вказували на те, що клуб є домом «бездомних», будинком на колесах, на пагорбі, домом, який будь-якої миті може зникнути. Тимчасовість і хиткість цього дому цілком відповідали переломним настроям межі XIX–XX ст.

Виникає своєрідний стиль так званого театру кабаре, тобто театру кабачків. Усі вокальні виступи театралізовані екзерсиси, розмовний жанр, реву не були самодостатніми, не ставали епіцентром дійства. Воно розгорталося у вигляді діалогу, у формі спілкування «бездомних» людей. Цікаво, що салон був домівкою, домом, фортецею, бастионом, у якому збиралися люди і який був фактично оплотом політичного устрою, натомість клуб був місцем єднання людей, яких гнала недоля, які не переймалися тим, що співають і що подають, але для яких важила розмова, а головною метою було позбутися самотності. Це симптом кінця XIX ст., саме він породив розмовний жанр, естраду цього жанру, яка відверто говорила про самотність, про людські цінності, любов, смерть.

Усе це раптом стало актуальним. Цікаво, що клуби «самотніх» були елітними. Самотність теж може бути елітною, вона потребує форм своєї культивування, форм свого піднесення. Дендизм – це теж прояв самотньої людини, ранньої старості і

заперечення всього світу. Проте дендизм «Чорного кота» і дендизм «Мірлітон» – зовсім різні речі. Так, Рудольф Салі («Ша Нуар») і Арістид Брюан («Мірлітон»), лідер сусіднього з «Чорним котом» кабаре, сперичалися, маючи протилежні стилі спілкування. Так, в «Ша Нуар» офіціанти носили академічні костюми, вирізнялися підкресленою манірністю, Салі вражав усіх вишуканістю, ввічливістю. Для кафе «Мірлітон», навпаки, був притаманний богемний характер.

Отже, елітарний і водночас ідеалізований, піднесений, назвемо його маскарадним у стилі ар-нуво, світ, який характеризував людей, що прагнули до ідеального стилізованого і водночас піднесеного світу естрадної реальності, сусідив з контр-світом богемі. Здається, що «академізм» належав еклектиці. Еклектиці як широкій течії, що існувала в архітектурі і в культурі тих часів. Розмаїття стилів, стилізація як така, візуальна тектоніка, тобто візуальні інтроверсії, візуальні пасажі, візуальні поклони, візуальні звернення і візуальні асамбляжі – усе це створювало ту загальну мізансцену театральності типу, яка мала назву «театральне кабаре».

С. Клітін описує інтер'єр «Ша Нуар» так: «Нове приміщення нагадувало фешенебельний особняк, мешканців зустрічала оголена Венера, статую охороняв швейцарський гвардієць. Він же ударом алебарди по сходах оголошував про прибуття чергового гостя. Зал, присвячений творчості Війона, був прикрашений величезним панно. Біля каміна на візантійських колонах були скульптурні зображення двох котів з людськими обличчями. Тут же можна було прочитати девіз «Ша Нуар»: «Монмартр – гора, що грає». Поблизу лежали кам'яні молитовники, на яких теж знайшли собі місце рельєфи котів, що розважалися».

За Війонівським залом розміщувалися інші приміщення, що вражали своєрідністю назв, які відображали їхнє призначення: Зал порад (він же конвент), Молільня, Ковчег. На другий поверх вели Сходи Честі. Там приймали гостей у Залі Свят, де через три роки з часу переїзду в нову забудову був відкритий ще й театр тіней.

Але центром художньої думки «шануаристів» були збори, які відбувалися в Інституті – маленькому приміщенні з мініатюрним сценічним майданчиком. Тут розгравалися карнавальні процесії»⁵.

Варто згадати, що перехід у новий особняк теж мав вигляд процесії і нагадував свято Людовіка XIII. Несли стяги, на одному з них був зображений кіт на золотому тлі, на іншому, подібному до ікони, при ретельнішому розгляді можна було побачити картину із зображенням швейцара з алебардою, Салі був одягнутий у костюм префекта, потім ішли офіціанти-академіки, факельники, завідники кабаре. Такий костюмований бал-маскарад і перетворення життя на театр маскарадного типу, на своєрідну феєрію розваг, але не за рахунок акторів, які здійснювали ревію, а за допомогою самих членів клубу, що майстерно проникали в театралізоване дійство кабаре, звичайно, перетворювало елітарність на своєрідне свято обраних, на свято маскарадного типу або на карнавал клубного типу.

Розкіш костюмованих екзерсисів, маскаради, природно, потребували грошей. Клуб уже вийшов за межі кабаре, кабак, який існував у псевдоінфернальному підвалі, а став палацом, у якому є Сходи Честі, що буквально уособлювали сходи особняка модерного типу. Загальновідомо, що особняки стилю модерн обов'язково мали сходи, угорі був розміщений вітраж, а внизу ввечері горів ліхтар, який символізував інфернальне царство (ліхтар робили у вигляді жабки, риби). Навіть у домі В. Городецького ми можемо побачити таку саму драматургію.

Містерія підйому вгору, в едем, і сходження вниз, у пекло, ставала однією з головних знахідок стилю модерн. Це потребувало величезних грошей і, «Чорний кіт», «перейшовши» в палац, – вийшов за рамки камерного видовища, рамки суто клубних відносин і мав стати театром кабаре. Звичайно, кафе не з власної волі відкривало двері всім охочим. Побачити екстравагантне життя мешканців клубу було надзвичайно цікаво, а роль самого кабар'єра, актора провідного жанру, який фактично був ведучим, уже втрачалася – він перетво-

рювався на режисера. І Салі, будучи драматургом, організатором костюмованих балів, ревію, містерій, подій, змінив профіль.

Якщо звернутися до ХХ ст., то в схожому амплу працював Михайло Шемякін, який у власному маєтку в Америці, де він у старій фабриці облаштував свій дім, збирав надзвичайно багато гостей. Там проводили семінари, велися суто клубні бесіди на теми, що їх висував автор (одна з тем, наприклад, – «Палець в історії культури»). Видавали збірники статей кількома мовами, проводили конференції, а потім відбувалися своєрідні костюмовані, якщо не бали, то карнавали.

Те, що створювалося в рамках кафе-кабаре, або кабаре-театру, згодом перетворюється на більш театралізовану форму презентації і втрачає свою клубну настанову. Тобто, те що характеризує клуби-кабаре як камерні, близькі суспільству інституції, куди люди приходять не задля містеріальних видовищ, а заради професійних бесід, інституціалізується і набуває режисури.

Клуби припинили своє існування зі смертю їхнього засновника. Це відбулося і у Франції. Отже, інституція клубів-кабаре (кабаре-театрів) трималася на ентузіазмі однієї особи, яка знаходила кошти на утримання, генерувала ідеї, своїм творчим хистом підживлювала інтерес публіки до стилізованого творчого буття.

Загальною рисою видовищ ХІХ ст., які відбувалися в естрадному просторі, є їх секуляризований містеріальний характер. Так, за своєю формою існування – це містерії, що проходили на площах, у храмах, палацах, кабаках, тавернах тощо. Одним із просторів розважання були пароплави. «Титанік» теж був своєрідним клубом-салонном для еліти. У ті часи морські круїзи зберігали форму елітного камерного дійства і були містеріально-костюмованими видовищами, влаштованими для заможних людей.

Заможна частина суспільства теж віддавала перевагу клубному або, інакше кажучи, театральному-клубному дозвіллю: кабаре-ресторан на пароплаві перетворювався на певний паліатив вогнища, домівки для «бездомних». Це той простір, який розкри-

вав обрії для експансивного росту індустрії технологій ХІХ ст., що проявлялася у величезних палацах, виставках, різноманітних видовищах.

Індустрія розваг, нові інституції естради були формами відображення тих соціальних процесів, які відбувалися в контексті глобальних соціальних змін ХІХ ст. Якщо шукати антитезу тому світові, який створив Салі у «Ша Нуар», то, звичайно, «Мірлітон» був зовсім іншим типом кабаре. Його називали «сирим підвальчиком» з їдким запахом суміші тютюнового диму й перекислого пива. У цьому задимленому просторі, глибоко захованому під землею, було шумно – тут зустрічалися люди з «низів», артистична богема, повії, усі, хто шукав притулку ввечері під дахом, зовсім не зіставлюваним з ар-нуво і артистизмом костюмованих маскарадів та «світських містерій».

Харизматичним лідером цього підвальчику був Арістид Брюан. Він грав на межі експансивної шокуючої поведінки та народного площадкового гумору. Але не це було головним, головне, що він мав своєрідні харизматичні ознаки свого естрадного портрета: густе чорне волосся, відкинута назад, гострий погляд, неодмінна усмішка, струнка статура. Тулуз-Лотрек вважав, що це справжній лідер декласованих елементів інтелігенції. Можна провести паралелі з кініками у Давній Греції, які теж були декласованою інтелігенцією в античності, але тут відбувалися зовсім інші зібрання – не філософські, а на зразок кабаре.

Це абсолютно протилежний світ, світ не ідеалізованої піднесеної стилізації, а нарочитої вульгаризації і грубоців, які ведуть до комедії дель-арте. До речі, коли кабаре зажило слави, то публіка вже зовсім іншого ґатунку хотіла зіткнутися зі світом культивованого «низу», зі світом театру-кабаре, що його культивували маргінали. Люди відчували той дух анархії і ту могутню атмосферу, яка формувалася як заперечення устрою буржуазної культури.

А. Брюан був у Росії, спілкувався з анархістами, співав на сцені в Москві, але згодом повернувся в Париж і відкрив власну справу. Помер він у 1925 році. У цей

ІСТОРИЯ

час фактично і закінчилася епоха кабаре-театрів. Його смерть була «своєчасною». Можна сказати, що клуби-кабаре були своєрідною антитезою пишної сценографії, але інколи вони запозичували всі театралізовані костюмовані форми театралізованих свят, як це було в «Ша Нуар». Проте передусім тут домінував розмовний жанр, жарти, сміх, сатира, пародії і навіть певна персоналізація політичних діячів. Це образ надзвичайно гострий, естрадний, образ на перетині всіх можливостей, який давав синтез театру, кабаре і водночас всього того свята, яке то піднімалося вгору, то спускалося вниз по сходах модерного особняка.

Модерний особняк був моделлю світу. Інколи кафе або клуби-кабаре спеціально будували в стилі модерн. Відомо немало

таких зразків. Інколи їх зводили зовсім інакше, але сам розподіл на верх і низ, антитетичність, навіть амбівалентність протиставлення світів, коли два великі монстри естради конкурують між собою, коли один осягає низ, інший – верх, характеризують драматургію і схематику творення образу в естраді подібно до клубу, на підставі вільного спілкування і мистецтва кабаре.

¹ Марченко Н. Быт и нравы пушкинского времени / Н. Марченко. – С.Пб. : Азбука-Классика, 2005. – 432 с.

² Нащокина М. Московский модерн / М. Нащокина. – М. : Жираф, 2001. – 560 с.

³ Клитин С. История искусства эстрады / С. Клитин. – С.Пб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – С. 138.

⁴ Нащокина М. Московский модерн.

⁵ Клитин С. История искусства эстрады. – С. 140–141.

В статье освещены культурологические аспекты становления клубных форм эстрадного искусства; названы приоритеты синтеза искусств в клубах как определённые факторы культурообразования.

Ключевые слова: клуб, эстрадное искусство.

Сучасність Modernity

УДК 78.083.2:78.071.1(477)

ДО ПРОБЛЕМИ ТРАКТУВАННЯ ВАРІАЦІЙНОГО ЦИКЛУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ («Українські писанки» Лесі Дичко)

Марина Рудик

У статті розглянуто формотворчі і стилістичні особливості варіаційного циклу «Українські писанки» визначної сучасної композиторки Лесі Дичко. Простежено принципи відтворення у музичному тексті прийомів українського декоративно-ужиткового мистецтва, що відтворює концепцію синкретичної цілісності національного мистецтва.

Ключові слова: цикл, варіації, формотворення, писанки, семантика.

In the article are examined shape-generating and stylistic features of the variation cycle «Ukrainian painted Easter egg» of the prominent modern composer Lesia Dychko. Principles of recreation of Ukrainian arts and crafts devices in musical compositions are retraced what reproduces conception of syncretic integrity of national art.

Key words: cycle, variations, shape-generating, painted Easter eggs, semantics.

Серед фортепіанних циклів українських композиторів початку 1970-х років помітне місце належить «Українським писанкам» Лесі Дичко. Створені 1972-го року, вони своєрідно продовжують творчі пошуки авторки засобів і можливостей перенесення принципів образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва в музичну сферу. У семи поліфонічних варіаціях, як зауважив М. Гордійчук, «проявилось тяжіння до барвистості, до тлумачення деяких мистецьких засобів як свого роду гама кольорів»¹.

При аналізі варіаційної форми в «Українських писанках» насамперед привертає увагу сама назва твору. Використана форма множини промовисто засвідчує, що цей цикл необхідно сприймати не як звичайну тему і варіації, а як множинність прояву однієї теми. Уже в цьому криється семантика концепції, що визначає принципи розгортання твору на образно-змістовному і стилістичному рівнях. Відтак свобода образних «перевтілень» і відхилень від структури теми має бути настільки значною, щоб рельєфно показати різні техніки виконання «писанок», утілити графічні візерунки і прийоми адекватними музично-стилістичними

засобами. Семантикою писанок як мистецьких творів зі своєрідними прийомами розвитку зумовлено, що варіації дуже відхиляються від теми і її внутрішньої структури, натомість образно-стилістичні зміни виявляють істотну спорідненість. Отже, варіюються засоби, але не семантика, а всі частини, незалежно від ступеня прояву структурної та мовно-виразової свободи, виявляють приналежність до єдиної образно-жанрової сфери.

Відтворення графічного рельєфу писанок отримує значення загальної тенденції розвитку, що набуває нових нюансів залежно від конкретного «орнаменту». Тому навіть експозиційний виклад і структурування теми виявляє істотні відхилення від типових моделей тем варіаційних форм.

Перший десятихвилинний період двадцятидвохвилинного теми циклу (*Andante improvisazione*) розгортається в амбітусі квінти. Тільки в останньому такті відбулося секундове розширення цього амбітуса за рахунок нижнього h^1 . Рух у такому обмеженому «просторі» природно опертий на оспівування різних опорних тонів (d^2 , fis^2 , e^2) із періодичним нерегулярним повер-

ненням до основного звука – пріми ладу – cis^2 , який подекуди заміщується звуком d^2 . Мелодичне відштовхування від нього на ширші чи вужчі інтервали асоціюється з різноспрямованими штрихами, а опорні cis^2/d^2 – із центральною точкою, вершиною «писанки». Інтонаційна примхливість чи, доцільніше, – квазіімпровізаційність і водночас обмеженість ступеня віддалення від цієї вершини звуком g^2 , ефект руху в рамках чітко визначеного діапазону (до того ж за умови одноголосся) формують майже візуальне враження графіки верхньої частини «писанки».

У наступному одинадцятитактовому періоді теми композиторка застосовує двоголосий виклад. При цьому другий голос і інтонаційно, і формотворчими прийомами є похідною від початкової теми. Проте за винятком збільшеної септими в останньому такті (аналогічний крок з розширення діапазону було застосовано в останньому такті першого періоду) у ньому відсутні ходи на широкі інтервали. Контрапунктична «взаємодія» двох фактурних площин напрочуд активна, хоча домінування належить верхньому голосу. Особлива плинність і пластичність пощаблевих оспівувань (також переважно звука cis^1) у нижньому голосі виказує вторинність цієї лінії та посилює ступінь вияву імпровізаційності; з точки зору застосування принципів орнаменту в музичній тканині – супровідної лінії в одному спектрі з основною лінією.

Загалом, оригінальні фактурні, ритмічні прийоми слугують яскравохарактерним матеріалом для інтонаційного втілення різних видів орнаменту писанок. Цю властивість творчого стилю композиторки неодноразово зауважували мистецтвознавці. Так, Н. Степаненко, досліджуючи семантику образності кантати «У Києві зорі» та ораторії «І нарекоша ім'я Київ» і особливо звернувши увагу на соло флейти, дійшла висновку про важливість перенесення принципів орнаменту в цей музичний текст. Такий висновок дослідниця мотивує аналогіями в закономірностях стилістики: «Орнаменту властиві: лаконічність, виразність, неперевантажненість деталями в композиції (вони не заважають одне одному, лінії часто не

перетинаються, утворюється ілюзія простору повітря)... характерною рисою було контрастне розфарбування. Наприклад, на м'якому жовтому та світлочервоному фоні різко виділявся глибокий чорний колір. Він надавав... рельєфність та стереоскопічність сприйняття. Часто світлі тони обрамлялись контрастним контуром, що надавало особливу чіткість і рельєфність. Така ж графічність, рельєфність, чіткість абрису, лаконічність, економія в виборі засобів, неперетинання мелодичних ліній, варіативність – характерна й для флейтової теми, що символізує, з точки зору самого композитора, орнамент»². Н. Степаненко виявила й інші риси музичного тексту, що споріднюють музичну стилістику із принципами декоративного орнаменту. До них належать однолінійність мелодичного малюнку, секвенційність, ескізність як аналогії цього типу розпису. І хоча «Українські писанки» створені двадцятьма роками раніше згаданих творів, у них повноцінно реалізовані такі самі принципи.

Повернувшись до мотивування ступеня оригінальності теми, важливо вказати, що її однотемна варіаційна двочастинність загалом типова для тем варіаційних циклів. Натомість невідокремленість від першої варіації, що розгортається як органічне продовження другого періоду теми, а також ефект репрізності [унаслідок фактурного «розрідження», уповільнення інтенсивності інтонаційного плину, перенесення менш рухливого голосу у верхній пласт, зміни колориту (тональний центр у цьому фрагменті – «ре» поза ладовою визначеністю)] у заключному періоді першого розділу, породжує питання про межі композиційних структур. Незвична – і візуально відчутна – лінійність теми та першої варіації спричинює посилення ролі поліпластовості, яка у наступних варіаціях набуде значення одного з основних стилістичних і композиційних прийомів.

Індивідуалізація варіаційних принципів, які використовує композиторка, ґрунтуються не на звичному принципі віддалення від теми за збереження певних зв'язків із нею, хоча, безумовно, йому належить значна роль у формотворчих процесах

«Українських писанок». У творі, відповідно до основ вільного варіювання, простежуються зміни внутрішньої структури, інтонаційної форми, гармонії і фактури, темпу і метру. При цьому використання прийому *attacca* на межах частин виявляє також показову для цього жанрового різновиду варіацій тенденцію до подолання розчленованості та забезпечення неперервності звукового плину. По суті доцільно говорити не про віддалення від цілісності теми, а про розгортання й розвиток її основних інтонаційних та фактурних моделей у межах самої теми та кожній з наступних частин. Закономірності такого типу також запозичені зі сфери українського орнаментально-розпису. Аналогії виявляються, на думку Н. Степаненко, у застосуванні таких стилістичних засобів, як мелодична та регістрова діалогічність, порушення симетрії, переакцентування тощо: «...досить в орнаменті, не порушуючи основного контуру й техніки виконання, змістити площиною окремі деталі, змінити гаму кольорів чи їх розташування, внести якийсь певний елемент, як одержуємо новий варіант мистецького втілення даного типу», – зазначає дослідниця, посилаючись на «Поетику української народної пісні» О. Дея³.

Композиторка вдається до максимального ступеня віддалення: для розбудови форми всіх частин виявляється достатньо двох початкових (однотактового і двотактового) мотивів. Така інтенсивна робота свідчить про модуляцію у принципах розвитку від варіантно-варіаційних до розробкових, причому з явними ознаками притаманних сонатно-симфонічним творам структурної фрагментарності та ладогармонічної незамкненості. Стиль розвитку цих мотивів натомість виявляє різні джерела: споріднення з принципами проростання і продовженого розвитку (тема, четвертий і шостий розділи), властивих старовинним варіаціям; упорядковані секвенційні та ладотонально оновлені проведення мотивів і фраз (другий і п'ятий розділи), характерні для варіацій епохи романтизму тощо. Іноді нове розгортання одного з мотивів породжує істотне оновлення образності, як у четвертому розділі, де провідну роль

відіграє ритмічно стиснений і октавно подвоєний другий мотив. До цього часу прихована в ньому моторика апелює до стилістики токати, жанрові асоціації з якою посилені чіткою акцентністю і «ударами» ускладнених неакордовими звуками співзвуч. Цілком новий синтез інтонаційних елементів теми виникає і в п'ятому розділі. Композиторка спочатку застосувала одночасне різноспрямоване розмежування початкової кварто-квінтової поспівки, акордово укрупненої, у двох фактурних площинах. Наступним структурно визначальним елементом цієї варіації є (впритул до останніх тактів) низхідні арпеджовані пасажи, змодельовані на основі поспівки *gis-d-cis* у другій фразі теми. Зіставлення цих фактурно-інтонаційних елементів породжує новий синтез: в основі третього елемента цього оновленого образу – застосований у першому елементі тризвук без квінтового тону, який визначає фактурну структуру обох площин; до того ж оспівування основних акордів (у цьому випадку – *до-дієз* і *ля-бемоль* мінорних тризвуків) також належить до провідних стилістичних засобів, які наділено чіткою семантикою у традиціях декоративних «писанок».

Ступінь свободи у цьому варіаційному циклі яскраво виявляється уже в другій варіації (*Moderato grazioso*). У її основу покладено визхідну квартову інтонацію, викладену синхронно у двох голосах. Штрих *marcato* за максимально мінімального рівня динамічної шкали сприяє виникненню асоціації з делікатністю початкових штрихів, здійснених до того ж у спектрі різних барв (*gis i G*). Техніка виконання цієї мініатюрної «писанки» (період охоплює тільки вісім тактів), можна сказати, напрочуд філігранна. Переважно стрімкі й дуже чіткі «штрихи» (мотиви і фрази, що в напрочуд стислих часових межах півтактів сягають діапазону фактично двох октав, а в обсязі всієї фактури – майже трьох, а в останньому такті – більше чотирьох) природно модулюють оспівування, що можна розглядати як своєрідні зони інтонаційної стабілізації або певних графічних фігур на межі орнаментальних ліній. У музичному тексті їх випереджає затримання останнього звука арпеджо-

ваного пасажу, яке на останній долі такту укрупнюється переважно дев'ятизвучним акордом з ферматою. Такий виклад переносить семантичний акцент на цю заключну метричну долю і зосереджує увагу саме на ній. Наступні дві «хвилі» розгортання буквально відтворюють таку форму викладу, після чого композиторка дещо звужує експресивність «злетів», навіть вдаючись до низхідного пасажу. Характерний для варіації діапазон «штрихів» повертається (із розширенням) у заключній фазі розгортання – останньому півтакті, водночас інтонаційно та фактурно довершуючи другу «писанку».

Потрібно окремо зауважити про вражаючу ладотональну свободу цього розділу циклу. Полілінеарність фактури теми і першої варіації стала тут основою політональних зіставлень, причому такого рівня напруження, за якого на перший план виступає не стільки тональна модальність із першорядністю споріднення чи віддалення тональностей, скільки формування багатого поліхромного колориту⁴. Цей прийом буде використано також у п'ятій варіації, створивши виразну семантичну арку в загальній композиції.

Аналогічний принцип структурування музичного тексту використано в **третій** варіації (*Animato, eroico*). У її основі – варіантно-варіаційні проведення кількох елементів. Вже перший мотив, будучи варіантом тематичних елементів попереднього розділу, переінтонує їх у своєрідному синтезі. Початковий квартовий стрибок, набувши різного спрямування у двох площинах фактури, продовжується ще більш стрімким і графічно рельєфним октавним ходом у верхньому голосі та майже двооктавним – у другому; при цьому досягнення вершини підкреслено застосуванням акордової вертикалі. У другому такті вгадуються модифіковані обриси мотиву-«оспівування»: його укрупнено за рахунок застосування восьмих тривалостей (як у темі) та «розширення» метричної основи ($\frac{8}{8}$ замість $\frac{6}{16}$), унаслідок чого фраза набуває ширшого дихання (проте не надто наближуючись до модальної інтонаційності теми й першої варіації унаслідок чіткого артикулювання).

Загальний контур фактурних ліній цього другого елемента викликає нові візуальні аналогії: відштовхуючись від октави *fis-Fis*, голоси рухаються у протилежних напрямках у межах квінти (щоправда, у верхньому голосі вершина пом'якшена внаслідок її введення форшлагом), накреслюючи лінії, що нагадують дещо несиметричний ромб.

Наступні два елементи також максимально контрастні. Один з них – короткий тризвучний і ритмічно синхронний мотив-оспівування (кожен з голосів – у межах зменшеної терції). Другим елементом є вперше у творі односпрямовані синхронні лінії, кластерний виклад яких сприймається як максимальне «потовщення» графічного елемента (у музичному тексті для цього використано ще й акцентування кожного співзвуччя).

Така багатоелементність і контрастність, розширюючи семантичні аналогії тематизму розділу з візуальними чинниками, не спричинює ускладнення у формотворенні. Чітко диференційовані тематично-структурні елементи на макрорівні виявляються організованими в однотемну тричастинну форму (AA_1A_2) з кульмінацією в останній частині. Ця тричастинність мозаїчної конструкції водночас створює максимально вільний варіант композиційних засад першого розділу твору в дусі оригінальної рапсодичної імпровізації.

Центральна в циклі, четверта варіація (*Vivace*) захоплює динамічністю стрімкого розгортання фактурних ліній. Її зв'язки і з темою, і з попередніми розділами свідчать про радикальне віддалення від попередніх тематичних моделей. Проте ці зв'язки все ж існують. У тріольних мотивах початкового тематичного утворення вони майже не вгадуються, хоча привертає увагу несиметричне акцентування окремих звуків, певна спорідненість у типах формул оспівування та висхідних хореїчних стрибках. Наступна фаза (з чотирнадцятого такту) розгортання дещо чіткіше асоціюється з провідними тематичними елементами «Писанок». Матеріал її вихідної формули – це ритмічно стиснений варіант другого мотиву теми (*cis¹-gis¹-dis¹-cis¹-gis¹*), опорні акцентовані звуки якого посилюються

нетерцевими співзвуччями в нижній фактурній площині. Його розвиток приводить до першої у варіації кульмінації (октавне укрупнення верхнього голосу) та наступної тривалої і не менш динамічної хвилі згасання.

У подальшому розгортанні музичної тканини насичення значущими тематичними моделями не зростає. Навпаки, у заключному розділі віддалення від них максимальне: тут панують два типи так званих загальних форм руху. Натомість першорядного значення набуває розімкненість фаз розвитку і, відповідно, розділів загальної композиції цієї варіації, що різко перериваються засобом глісандо. У цьому прийомі, попри загальне віддалення від тематичних

моделей, виявляється важливий семантичний зв'язок з технікою декоративного розпису: перенесення принципів орнаменту, розгортання ланок якого можна перервати в будь-який момент.

Певні аналогії із закономірностями попередніх розділів виявляються й на композиційному макрорівні варіації. Це – тричастинність на основі варіантно-варіаційного принципу розгортання у перших двох структурах (де ближчими виявляються не A і перша варіаційна зміна цього тематизму – A_1 , а натомість A й A_2) та тематичного оновлення у заключній. Схема цієї найбільшої у циклі варіації (91 т.) така:

Про структурні й колористично-настроєві аналоги з третьою варіацією у п'ятій ва-

A			A1			B	
A	A ₁	A ¹	A ₂	A ₁ ¹	A ¹¹	B	C
13 т.	5+5 тт.	8 т.	13 т.	7+6 тт.	8 т.	14 т.	12 т.

ріації (*Maestoso, eroico*) вже йшлося. Тому доцільно звернути увагу на способи оновлення провідних тематичних елементів. Так, ефект початкового квартово-квінтового стрибка в різних площинах посилено октавним подвоєнням і наступним «опорним» політональним акордом у низькому регістрі. Цей уперше застосований низхідний стрибок виявиться визначальним для лінійного спрямування й наступного тематичного елемента (низхідні арпеджовані пасажі), частково компенсуватиметься в акордових «оспівуваннях» третього елемента й буде подоланий у заключній фазі – передікті до шостої варіації. Прихована кантиленність, навіть гімнічність, третього елемента в умовах вільного варіювання збагачує колорит «Писанок» новими експресивними барвами, унаслідок чого образна й конструктивна контрастність між тематичними елементами досягає рівня, коли вони вже не сприймаються як похідні від єдиного «ядра» чи теми.

Повернення до властивостей теми та першої варіації відбувається у двох за-

ключних – шостій і сьомій «Писанках». Першорядну роль у цьому відіграє повернення до контрапунктичної лінеарності розгортання переважно двоголосої фактури. У шостій варіації (*Andante, cis-A*) ідеально втілює принцип проростання: її формою є період вільного розгортання, характерний для модального мислення старовинної музики.

Остання варіація вносить істотні корективи в «свободу» загальної концепції. За стилістичними ознаками і композиційними особливостями (двочастинність типу AA') вона виявляється найбільш наближеною до теми й першої варіації, створюючи фундаментальну арку-обрамлення у загальній композиції циклу і водночас спрямовуючи увагу не до технології виконання «писанок», а до їх поетики, особливої витонченої колоритності. Після аналізу особливостей попередніх варіацій чомусь саме вона викликає асоціацію з підголосковістю пісенного фольклору.

Формотворчі й стилістичні закономірності «Українських писанок» свідчать про риси

СУЧАСНІСТЬ

не тільки варіаційної, а й інших форм. За інтенсивності мотивного розвитку, вільно-го структурування розділів, контрастності й самостійності варіацій цілком обґрунтовано виникає аналогія з сюїтним типом композиції. Використання теми не цілком, а окремих її елементів, як і множинність споріднених рішень (ступінь віддалення від початкової теми настільки значний у більшості з розділів, що можна говорити про різні види тем) у межах єдиної сфери дозволяє виявити риси варіантної форми. Можливість привнесення варіантності ґрунтується в імпровізаційній природі фольклорної музики, зокрема – у пісенному типі розвитку, а також – у сфері писанкарства, адже не існує двох цілком тождних писанок. Проте потрібно зауважити, що використання спільних елементів – кварто-квінтових стрибків, акцентованих співзвуч з неакордовими звуками, інтонаційних контурів за типом оспівування тощо, – безпосередньо вказує на аналогії з візуальним мистецтвом: попри різну техніку розпису, окремі елементи і фігури притаманні різним писанкам. Тому відтворюється не стільки інтонаційна змістовність теми, скільки загаль-

ні закономірності цього виду декоративного мистецтва. Таким чином, композиторська концепція від аналогій між різними видами мистецтва приводить до ідеї синкретичної цілісності національного мистецтва, у якому поєднані як архаїчні, так і найновіші модерні стильові чинники.

¹ Гордійчук М. М. Леся Дичко / М. М. Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1978. – С. 56.

² Степаненко Н. Кольорова семантика в хорівій творчості Лесі Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ») / Н. Степаненко // Науковий вісник НМАУ. – К. : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 19. – Кн. 3 : Леся Дичко: грані творчості. – С. 130.

³ Там само. – С. 130–131.

⁴ Важливо, що самобутньою рисою мистецького обдарування Л. Дичко є кольорове бачення тональностей: *До мажор* – білий; *До-дієз мажор* – червоно-оранжевий (жовтогарячий); *Фа-дієз мажор* – яскравий сонячний колір; *Соль-дієз мажор* – смарагдовий колір з мерехтливим ефектом; *Ля мажор* – глибоко-синій, *сі мінор* – витончено блакитний, *Мі мажор* – яскраво-зелений тощо. Семантикою світла, на переконання композиторки, наділені дієзні тональності. Використання різноманітних ладових варіантів (зокрема, тяжіння до лідійського і дорійського ладів) сприяє збагаченню спектральності в колориті тональностей.

В статті розглядаються формообразующие и стилистические особенности вариационного цикла «Украинские писанки» выдающегося композитора современности Леси Дычко. Выявлены принципы отображения в музыкальном тексте приемов украинского декоративно-прикладного искусства, что связано с концепцией синкретической целостности национального искусства.

Ключевые слова: цикл, вариации, формообразование, писанки, семантика.

УДК 786.2:78.083Скорик

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Катерина Івахова

У статті проаналізовано дидактично-виконавські особливості фольклорних творів для фортепіано Мирослава Скорика.

Ключові слова: фольклорні твори, трансформація фольклору, фортепіанна музика, дидактика, виконавські особливості.

The author analyzes the didactic-performing peculiarities of the Myroslav Skoryk folkloric works for piano.

Keywords: folkloric works, transformation of folklore, piano music, didactics, performing peculiarities.

У сучасних умовах космополітичних впливів на духовно-культурне життя України і в результаті значного деградування його етнонаціональних ознак і витоків, у тому числі в музичній культурі, є потреба в серйозних наукових мистецтвознавчих дослідженнях і узагальненнях, обґрунтованих висновках і рекомендаціях, насамперед щодо удосконалення навчально-виховної, дидактично-виконавської діяльності у сфері освоєння і розвитку національного музичного мистецтва, його фольклорних підвалин в одній з фундаментальних музикознавчих галузей музичної культури – фортепіанній музиці. Яскравим дидактично-виконавським прикладом трансформації фольклоризму в сучасній українській фортепіанній музиці є творчість видатного музиканта, педагога і композитора, Героя України Мирослава Скорика.

Фортепіанна творчість цього видатного українського композитора – це феноменальне українське національне художньо-мистецьке явище, позначене яскравим новаторством і глибоким традиціоналізмом художньо-естетичного мислення, багатоманітністю індивідуальних жанрово-стилістичних, ладо-гармонічних, мелодико-інтонаційних, образно-тематичних ознак.

Саме тому фольклорна фортепіанна музика М. Скорика займає помітне місце у вітчизняній і світовій музичній практиці. Його фортепіанні твори, по-перше, широко виконуються вітчизняними і зарубіжними піаністами, по-друге, використовуються як навчально-педагогічний репертуар у музичних школах, музичних вузах, по-третє, є теоретичною базою, зразком для удоскона-

лення творчої майстерності молодих композиторів і музичних педагогів.

Феноменальність скориківського фольклористичного піанізму актуалізує його у мистецтвознавчій науці, вимагає всебічного музикознавчого, дидактично-виконавського, художньо-естетичного аналізу. Але при наявності окремих статей і публікацій, де висвітлюються певні аспекти фольклоризму його музичної творчості (Л. Кияновська [4], О. Шевчук [9], Є. Дзюніна [1], В. Драганчук [2], Г. Конькова [7], О. Літвінова [8]), узагальнюючих праць, які комплексно розкривали б трансформацію фольклору у фортепіанній творчості М. Скорика – «дуже цікаву і актуальну тему» – поки що немає [3]. Більш узагальнюючою працею, у якій на тлі загальної композиторської діяльності М. Скорика дещо деталізується огляд фольклоризму його фортепіанної музики, є монографія Л. Кияновської «Мирослав Скорик: людина і митець». Творчості М. Скорика в стилі «нової фольклорної хвилі» торкається у своїй статті Ю. Щириця [10].

М. Скорик зробив помітний внесок у розвиток національного характеру української фортепіанної музики. Тому належного узагальнення і наукового аналізу вимагають питання народності, трансформації фольклору у фортепіанній творчості М. Скорика – визначальних факторів, що безпосередньо впливають на її зміст, жанрово-стильові особливості, образно-емоційні основи.

Принцип народності в музиці М. Скорика базується насамперед на українській фольклорно-етнографічній основі, особли-

во на гуцульській пісенно-танцювальній мелодиці його творів.

На основі фольклорних пісенно-танцювальних жанрів (веснянки, хороводи, коломийки) в українській фортепіанній музиці склалися підгрупи відповідних творів як вторинних, а також подвійних жанрів (танець-пісня) професійного мистецтва. Тематичною основою професійної розробки цих видів фортепіанної літератури М. Скорика є фольклорні джерела. Він розвиває авторські фортепіанні трансформації фольклорних пісенно-танцювальних жанрів, започатковані видатними українськими композиторами – М. Лисенком, Й. Витвицьким, Я. Січинським, Я. Степовим, С. Людкевичем, Р. Сімовичем, Філаретом і Миколою Колесами та іншими. Подальший розвиток фортепіанної фольклорно-пісенної музики продовжили О. Дашевський, В. Задерацький, М. Сильванський та ін.

У 1930-х роках у професійній фортепіанній музиці поширюються веснянки М. Вериківського («Коло», «Зелений шум», «Молода», «Ягілочка», «Старовинна гра в царівну»), дитячі «Веснянки для фортепіано» Л. Ревуцького. У 1950–1960 роках «фольклорний» пласт української музики продовжують веснянки і хороводи В. Довженка, М. Дремлюги, А. Коломийця, Ю. Рожавської, І. Шамо. У їхніх творах чітко прослідковується контрастна двожанрова пісенна і танцювальна природа, що окреслює складові частини форми. М. Скорик враховує, що у вітчизняному фортепіанному мистецтві танцювально-пісенні типи творів еволюціонують до віртуозної п'єси вільної форми. Специфіку цих творів визначає різнобічна у своїх смислових нюансах і мелодико-ритмічній контрастиці народна пісенна і танцювальна культура [6, с. 29].

Удосконалюючи фольклоризм піанізму своїх видатних попередників, М. Скорик стає на чолі «нової фольклорної хвилі» композиторів другої половини ХХ ст. на ниві оригінальної музичної творчості в когорті таких відомих українських музикантів, як Леонід Грабовський, Леся Дичко, Євген

Станкович, Левко Колодуб, Іван Карабиць, Олег Кива та інші.

Яскравим зразком індивідуально-творчого розвитку загальних тенденцій сучасного фортепіанного фольклорного музичного мистецтва і професійної композиторської техніки є «Коломийка». Оригінальність інтонаційно-образного ладозвучання, імпровізаційне трактування і своєрідність модернового трактування народномузичних зразків та передавання етнонаціонального характеру – далеко не повний перелік видів і засобів реалізації принципу фольклоризму в «Коломийці».

Фольклорно-етнографічний коломийковий дух та модернізм твору композитор передає його імпровізаційно-фантазійним характером:

– по-перше, традиційною тричастинною репризною структурою з контрастно вираженою середньою частиною;

– по-друге, динамічно-варіаційним розвитком типової коломийкової пісенної мелодики, інтенсивним урізноманітненням основної теми за принципом подвійного повторення двох контрастних елементів «заспів-приспів» за схемою: А-А1-В-В1 [5];

– по-третє, поступовим технічно-інтонаційним, ладово-ритмічним удосконаленням основної теми від її лінійно простого викладення до багатого акордно-кolorистичного розвитку, а також органічним взаємопроникненням джазових і коломийкових ритмів;

– по-четверте, майстерним колористичним імітуванням манери народного музичного виконавства:

а) скрипалів завдяки використанню типових для гуцульської мелодики стрімких форшлагів до опорного звука в басах;

б) цимбалів шляхом (фрагментарного) специфічного структурного конкодансного орнаментально-оздоблювального глісандового лаконізму в темпі Allegretto;

в) сопілок – щебетливим награванням у найвищому регістрі.

У першому проведенні найбільш динамічної та внутрішньо напруженої теми М. Скорик по-новому органічно поєднує принципи діатоніки і хроматизму.

Коломийка

(такти 21–28)

У цьому випадку фольклорно споріднена мелодія з варіантним збагаченням III щабля вдало поєднується з ритмовидовою виразною побудовою супроводу, його гармонічної фігурації звуків великого септакорду (без терції) з трьохлінійним низхідним хроматичним рухом.

Ладова структура «Коломийки» М. Скорика має основні риси і характерні якості коломийок і є жанровим виразником гуцульського фольклору. У «Коломийці» М. Скорика існує ладова близькість різних коломийкових звукорядів. Адже відомо, що думний та гуцульський мінорний лади різняться лише VII щаблем унизу натурального звукоряду, у той час як угорська гама не схожа з ними інтервальними зв'язками між V–VI–VII щаблями. Оскільки мелодія коломийки будується на нижніх трихордах, тетрахордах і пентахорді цих ладів, то діапазони звукорядів I–V щаблів думного, гу-

цульського мінорного та двічі гармонічного (першого виду) ладів ідентичні, що характеризує її в контексті не тільки видової чи національної, але й міжнародної творчості [6, с. 31].

До першої появи іонійського третього щабля двічі звучить еолійський, відбувається інтенсивна ритмічна пульсація мелодії – пунктовані фігури (друга чверть, т. 6 – перша чверть, т. 7) з еолійським кадансовим закінченням. Звукова палітра «Коломийки» побудована на взаємодії діатонічно-ладової ритмізованої мелодії з дисонуючими інтонаціями хроматично рухливого септакордового акомпанементу, що забезпечує посилену драматизацію та емоційну напруженість музичного образу. Для цього композитор після середнього розділу проводить двоголосну септимовану тему, підсилену акордами на сильній долі метра і частковим обривом нижньої лінії у кінці першої фрази.

По вертикалі в мелодиці вибудований дисонуючий гуцульський лад (для верхньої лінії від звука *до*, а для нижньої – від *ре*) з подвійною синкопованою дисонансною ладовою співзвучністю акомпанементу. Взаємопроникнення розширених дев'ятиступневих звукорядів гуцульського ладу від нот *до* і *ре* – (спочатку з варіантними III та VI, а вдруге – II та V шаблями) на основі різних ладоінтонаційних зв'язків по горизонталі і вертикалі, «модерних» фонічних ефектів найповніше розвивають модифікацію центрального музичного образу від контурно окресленого в першому проведенні (*A*) та емоційно напружених у третьому (*A*₂) [6, с. 36–38].

Особливу образно-звукову характерність «Коломийці» М. Скорика надає «приспів», де не тільки вдало використовуються прийоми імітації народного музикування, а насамперед за допомогою ефективних хроматизованих джазо-гармонічних комбінацій супроводу ідентифікується характерна коломиївка мелодика скоромовки.

Середня частина – імпресіоністсько протилежна, девальвуюча щодо коломиївкового характеру основного образу, оскільки наповнена сопілковою пейзажністю і крайньорегістровим розведенням голосів, монотонністю басового гудіння квінт з тривалими паузами між окремими музичними фразами.

Оригінально звучить реприза. Від високої і гучної акордики заспіву, композитор проводить його у зворотному напрямку на *diminuendo*, звуженням фактури і проведенням теми середнього епізоду у високий регістр ледь відчутної грайливої сопілкової мрійності. Поступово все зникає, і лише останній акцентований акорд ефектно завершує твір.

«Коломийка» – надзвичайно цікавий у ритмічному відношенні твір. М. Скорик з великою фантазією трансформує мелодику і ритміку народного пісенно-танцювального жанру коломийки. Своєрідність трактування певних традиційних схем народної танцювальної ритміки вбачаємо на таких прикладах(I, II) [7, с. 32–33]:

Коломийка (такти 78–84)



Коломийка (такти 41–43)



У дидактично-виконавському відношенні «Коломийка» зберігає у трансформованому вигляді всі семантичні риси коло-

мийки: жваву динамічну речитативність, остинатність вихідної ритмо-інтонації, чітку квадратність у вільному ритмічному та ін-

тонаційному, наповненому сучасними засобами колористично-тембрової виразності, скориківському варіанті.

Тут знаходимо відтворення найхарактерніших ознак імітування народного музикування, розмаїтий метро-ритмічний малюнок, поліритмію по вертикалі, поєднання двох полярних ладів – лідійського та фрігійського, які сприяють образно-колористичному втіленню теми.

Отже, «Коломийка» М. Скорика має типові характеристики цього виду фольклорного мистецтва з урахуванням універсальності змістовно-формотворчих особливостей зіставлення і єдності двох жанрових основ – пісенної і танцювальної – у формуванні характеру коломиївких музичних образів цього специфічного інтегруючого музично-фольклорного жанру. Як справедливо зауважує професор Л. Кияновська: «Скорик зумів у цій п'єсі досягнути виняткової яскравості, рельєфності фольклорного образу, а крім того – як і в «Блюзі», а ще більше в «Бурлесці» – узагальнити характерні особливості народнопісенного жанру, надати знайомим і «прикладним» ритмічним та інтонаційним зворотам картинно-випуклого, експресивного, а подекуди навіть іронічно-перебільшеного відтінку» [5].

Характерними для гуцульського фольклору за близькістю інтонаційної сфери, ладовими зворотами, ритмікою, коломиївковими та епічними мотивами (хоча й різноконтрастними між собою за настроями) є фортепіанні п'єси Мирослава Скорика «З дитячого альбому» – «Простенька мелодія», «Народний танець», «Естрадна п'єса», «Лірник» і «Жартівлива пісня». Фольклоризм цих творів переосмислюється композитором модерновими засобами фортепіанної музики: синкоповано-імпровізаційною ритмікою, дисонуючими співзвучаннями, ладо-тональними опорами.

Конкретну епічно-думну програму має п'єса «Лірник», яка своєю імпровізаційністю яскраво передає образ старого кобзаря: його неспішну горду ходу, билинно-роздумливий наростаючий речитативний спів на фоні тужливого голосу ліри, що імітується гудінням басової квінти.

Усі елементи фольклорної стилістики композитор підпорядковує розкриттю глибокого образного змісту твору. У ньому зіставляються оповідне і дійове начала, психологічно-драматична напруженість і поетична емоційність, споглядальна картинність і дитяча безпосередність.

У «Народному танці» композитор передає в ліричному плані ідеально симетричну тричастинну форму гуцульського танцю *аркан*. Синкоповані парні такти квадратного мелодичного структурування передають специфічні особливості рухів гуцульської народної хореографії (бігунець з підстрибуванням, притупуванням), характерні для гуцульського мінору чергування шостого натурального і шостого підвищеного ступеня, хроматичні мелодичні віночки на паралельних пустих басових квінтах акомпанементу з несподіваною зміною ладотональних опор надають творові яскравих фольклористичних інтонаційних і ладогармонічних ознак.

У «Жартівливій п'єсі», як і в «Естрадній п'єсі», композитор теж використовує осучаснені в естрадному плані мелодико-інтонаційні картини гуцульського фольклору, розвиваючи прості музичні фрази і звороти більш складними їх мелодико-гармонічними варіантами.

Основою фольклористичного комплексу фортепіанної музики М. Скорика, зокрема творів «Народний танець» і «Лірник» з «Дитячого альбому», є тетрахорд або пентахорд з тритонову інтонацією усередині, тобто виразним лідійським ступенем у мажорі або IV високим шаблолем у мінорі, що є характерною рисою українського фольклоризму.

Цікаво й оригінально на національному образно-емоційному ґрунті побудована тричастинна музична драматургія «Фортепіанного тріо» М. Скорика. Характерною особливістю першої частини («Речитатив») є гострі психологічні музичні відчуття, побудовані на драматичній експресивності викладу музичної думки. Друга частина («Рондо») – динамічно-контрастна першої, жанрово й образно світла, життєстверджувальна, що отримує оптимістичний національно-стилістичний розвиток початкового речитативу в третій – заключній частині твору.

Але в рондо з «Фортепіанного тріо» лідійський лад отримує інше функціональне значення, стаючи основою тематичного і контрапунктного розвитку [9, с. 96–98].

Характерною дидактичною ознакою фортепіанної музики М. Скорика є речитативні форми, які базуються не тільки на речитативах професійної музики, але і на речитативах національного фольклору [11]. Інструментальний речитатив М. Скорика – трансформований вигляд вокального речитативу, який базується на дидактичних принципах декламації. Мовно-інтонаційні, обрядово-ритуальні елементи у їхньому речитативно-декламаційному варіанті М. Скорик у «Фортепіанному тріо» базує на імпровізаційності народного інструментального виконавства, органічно поєднуючи різні фольклорні речитативні інтонації та етнографічні елементи національної обрядовості.

Цікавою у фортепіанних фольклорних творах М. Скорика є сонористика – специфічні тембро-барвисті звучності, звуковисотні побудови, тембро-артикуляційні та динамічні засоби, що створюють фонічну палітру художньо-тематичного образу твору. Так, у «Пісні бойка» методом сонористики відтворюється яскрава картина карпатських гір, від яких відлунює спів трембіти. Асоціативне враження гірського пейзажу створюється динамічним (на *pp*) тремтливо-мерехтливим рухом у третій октаві 12-ти тридцятидвохчетвертних тріолей на

подальшому утриманні широкого акорду *соль-до-фа* в басовій партії і її продовженням як головної мелодії *до-фа-соль-до* в другому і наступних тактах. Сонорика твору відтворюється варіаційністю обох партій лівої і правої руки, переведенням основної теми в партію лівої руки і її логічним динамічним рухом від *pp* до *mp*, *f* і далі – *pp*, *p*, *ppp*, *p*, *pp*. Тобто, яскраве відчуття образу відбувається за рахунок злиття його ладоінтонаційних асоціацій щодо відтворювальних його тонів.

Сонористична образність також яскраво проявляється в інших фортепіанних творах М. Скорика, зокрема: у фортепіанному циклі «В Карпатах» («У лісі», «Спів у горах», «Пісня бойка»), творах Партити № 5 («Прелюдія», «Хор», «Арія»), творах з «Дитячого альбому» («Лірник», «Народний танець») та ін.

Трансформація фольклору у фортепіанній музиці М. Скорика відбувається на основі сучасного (суто скориківського) ладогармонічного мислення, наповненого не тільки національною колористикою української музики, а насамперед змістовно-емоційним характером усього образного тематизму творів. Наприклад, виразовим засобом емоційного стану в п'єсі «Спів у горах» з фортепіанного циклу «В Карпатах» є характерний для західноукраїнського гуцульського бойківського пісенного фольклору IV високий щабель.

Спів в горах (такт 2)

Мелодичний хід по звуках тонічного септ-акорду і до IV високого щабля типовий для багатьох мелодій фортепіанних п'єс М. Скорика.

А характерні для українського музичного фольклору IV високий – IV нату-

ральний – IV високий – IV натуральний у мінорі використовуються композитором як у горизонтальній, так і у вертикальній побудові, інколи об'єднуються в одному акорді.

У лісі (такти 48–50)

Коломийка (такт 123)

Трансформація фольклору у фортепіанних творах М. Скорика позбавлена голої ілюстративності й етнографізму. Композитор відходить від мелодико-інтонаційного «цитуювання» та «імітації» народної музики, а прагне досягнути внутрішню суть і структуру народної музичної мови, уникнути в глибинні пласти художнього мислення народних мас, у семантику фольклорної образності, у музичну естетику народної творчості [1, с. 82]. Фольклоризм його фортепіанної музики полягає у високоестетичних і емоційно-психологічних узагальненнях народних музично-пісенних витоків, які у його трансформаційних перетвореннях набувають неповторного самобутнього звучання, а інтонаційні прийоми – способом висловлення. При цьому передаються колористичні барви і нюанси народного музичування на різних музичних інструментах,

що формують емоційні почуття, глибокий психологічний і драматичний підтекст.

Використання гуцульської інструментальної народної музики, її глибоко усвідомлене розмаїття образно-виразальних особливостей, відтворення специфічної манери ансамблевого чи сольного народного музичування, своєрідних прийомів імітування гри на народних інструментах є однією з найсуттєвіших фольклорних ознак фортепіанної музики, як інших видів композиторської творчості М. Скорика.

Так, у другому епізоді Рондо з «Фортепіанного тріо» композитор вдало імітує темброво-регістрові та ритмічно-мелодичні імпровізації на скрипці й басолі з характерними для них прийомами глісандуючих квінт, флажолетними та мелізматичними ефектами, з динамічним рухом контрастування *legatto* і *stacato* в темпі *Andantino* від *mp* до *f*.

Andantino

СУЧАСНІСТЬ

Визначальною у формотворенні його музики є народно-ладова система мислення, де яскравий образно-інтонаційний тематизм підпорядковується ладовій структурі мелодизму. При цьому композитор використовує як розлогі мелодичні побудови, так і окремі конкретні лаконічні мотиви – формули, що підкреслюють образність і тематизм твору, характерні для народного мелосу. На відміну від традиційного мажоро-мінору, М. Скорик користується усіма типовими для гуцульського фольклору діатонічними ладами, поєднуючи їх ладову автохтонність і поліладову варіантність звукоряду з рівноправністю діатонічних і недіатонічних інтервалів і висотних варіантів ряду щаблів, як, скажімо, III, IV, VI і VII рівноправні ладовизначальні щаблі. При цьому завдяки місцеположенню і зміні устоїв і неустоїв, звуковисотному переміщенню опор і тяжінь, ритмічному співвідношенню акцентованих і неакцентованих звуків у гармонічно не опосередкованій мелодії утворюється нестабільний звукоряд, який зумовлює ладову багатоманітність або «ладоінтонаційну модуляційність» [9, с. 88].

Фольклорні фортепіанні твори М. Скорика – нове явище в українській фортепіанній музиці. Вони відзначаються принципово новаторським використанням національних пісенно-танцювальних першоджерел, уведенням їх у професійну музичну культуру в оновлених її традиційних формах і жанрах, в удосконаленому розмаїтті музичної мови загалом. Основним джерелом формування фольклоризму фортепіанних творів М. Скорика є стилістика гуцульської пісенно-інструментальної музики, зокрема поєднання елементів її музичних діалектів і характерних типових ознак народного музичування.

Ідейно-тематичною основою фольклорних фортепіанних творів композитора є: по-перше, образно-емоційне втілення реальних сцен народного буття в інтерпретованому, суб'єктивному їх вираженні в узагальненому загальноестетичному руслі сучасної епохи; по-друге, органічне поєднання різноманітних образно-інтонаційних стилістичних елементів гуцульського фольклоризму з його власним авторським

індивідуально-стилістичним почерком, індивідуальною музикальною мовною лексикою.

Таким чином, у фольклорних фортепіанних творах М. Скорик уміло поєднує тембрально-регістрові ефекти звучання фортепіано, що створює звукову цілісність, національний колорит творів. При цьому проявляється його авторська колористична постмодерністська манера на ладогармонічному, ритмічному, динамічному рівнях, де композитор:

– не копіює, а передає дух і характер українського народного, особливо гуцульського фольклору;

– досягає максимальної різноманітності та природно-атмосферної ілюзорності;

– імітує звучання народних інструментів;

– використовує модерністські прийоми в ладогармонічній, ритмічній, динамічній фактурах деталізації фольклорної мелодики.

Фольклоризм став характерною ознакою творчого стилю М. Скорика, якому властиві зріла концепційність, новаторство, глибока осмисленість і відчуття справжності національної музичної культури.

Фольклорні твори М. Скорика для фортепіано є цікавим дидактично-виконавським репертуаром учнів музичних шкіл та студентів музичних училищ. Вивчення і публічне виконання творів фортепіанного циклу «В Карпатах», циклу п'єс для фортепіано «З дитячого альбому», Партита № 5 для фортепіано та інших сприяють удосконаленню технічної вправності юних піаністів, формуванню їхнього національного художньо-естетичного світогляду і водночас розвитку високої загальної музичної культури вітчизняних піаністів.

1. Дзюніна Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича // Українське музикознавство (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник). – К. : Музична Україна, 1982. – Вип. 17. – С. 82–91.

2. Драганчук В. Просторовість та синтезійність у музиці на прикладі Карпатського концерту М. Скорика // Музика Галичини Musika Galiciana. – Л., 2001. – Т. VI. – С. 233–241. (Науковий збірник ЛДМА ім. М. Лисенка. – Вип. 5).

3. Івахова К. П., Слободянюк П. Я. Інтерв'ю з М. Скориком 14.12.2007 р. Львів // Держархів Хмельницької області. – Ф. Р-6243, оп. 1, спр. 335, 337.

КАТЕРИНА ІВАХОВА. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА

4. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. – Л., 2008. – 591 с. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Л. : Вид-во «Сполом», 1998. – 216 с., ілюстр. 14.

5. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Л. : Вид-во «Сполом», 1998. – С. 41–42.

6. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика. (1917–1977). – К. : Наукова думка, 1980. – С. 29–38.

7. Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів (Мирослав Скорик, Леся Дичко, Валентин Бібік) // Народна творчість і етнографія. – 1978. – № 1. – С. 81–88.

8. Литвинова О. Фольклорные традиции в украинской киномузыке // Проблемы музыкальной культуры: сб. статей. – К. : Музична Україна, 1983. – Вип. 2. – С. 76–85.

9. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика // Українське музикознавство (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник). – К. : Музична Україна, 1979. – Вип. 14. – С. 93–103.

10. Щириця Ю. Мирослав Скорик // Творчий портрет українських композиторів. – К. : Музична Україна, 1979. – 56 с.

11. Якуб'як Я. Форма інструментальних речитативів М. Скорика // Українське музикознавство. – К. : Музична Україна. – 1989. – Вип. 24. – С. 54–66.

В статті аналізуються дидактично-виконавські особливості фольклорних фортепіанних творів Мирослава Скорика.

Ключевые слова: фольклорные произведения, трансформация фольклора, фортепианная музыка, дидактика, исполнительские особенности.

УДК [785.11:782]:78.071.1Шамо

ОРКЕСТР У ТЕАТРАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ІГОРЯ ШАМО

Антон Олендарьов

Стаття присвячена вивченню ролі оркестру в творчості видатного українського композитора другої половини ХХ ст. І. Шамо. У центрі уваги – музика до драматичних творів різних авторів та історичних типів, а саме – «Макбет» В. Шекспіра та «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської, музика до яких розглядається послідовно і детально з акцентом на оркестрі, ролі різних груп інструментів у тісному взаємозв'язку з системою музично-виражальних засобів. Аналізом підтверджено високий рівень володіння симфонічним оркестром, що є типовим для кращих зразків української театральної музики.

Ключові слова: оркестр, інструмент, функція, І. Шамо.

This article is devoted to studying the role of the orchestra in works of the famous Ukrainian composer of the second half of the twentieth century. I. Shamo. In the center of attention – representatives of different genres, namely – «Macbeth» Shakespeare and «On Sunday morning potion dug» Kobyljanska, music which is considered consistently and in detail with emphasis on the orchestra, the role of different groups of instruments in close correlation with a system of musical expression. The analysis confirmed a high level of symphony orchestra, which is typical of the best examples of Ukrainian theater music

Keywords: orchestra, instrument, function, I. Shamo.

Серед видатних постатей української композиторської школи ХХ ст. помітне місце посідає Ігор Наумович Шамо. «Музика – його біль та радість. Вона подарувала йому дивовижні хвилини творчих прозрінь та поманила в безодню сумлінь та розчарувань, вона була його найближчим другом та в той же час – суворим суддею» – так влучно охарактеризовано сутність цього митця Невенчаною Т.¹ Цей композитор активно працював у різноманітних жанрах – у симфонічному («Фестивальна сюїта», «Молдавська поема-рапсодія»), кантатно-ораторіальному («Співає Україна» на вірші Д. Луценка; «Ленін» на слова В. Маяковського), камерно-інструментальному (чотири квартети для струнних) і пісенному. Багатьом також запам'яталася його робота в кіно («Як гартувалася сталь», «Матрос Чижик», «Мальва», «Командир корабля» та ін.).

У цій статті ітиметься про участь композитора в музично-драматичних виставах. Зазвичай автори праць, присвячених творчості І. Шамо, лише торкаються цього аспекту, обмежуючись згадкою про написання музики до вистав Чернівецького музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської, Київського драматичного театру ім. І. Франка, Київського театру російської драми ім. Лесі Українки. Серед них виділяються «Кар'єра Бекетова» А. Сафронова, «Безталанна» П. Карпенка-Карого, «Горлиця» та «Голубі

олені» А. Коломійця, «Правда» та «Сторінка щоденника» А. Корнійчука, «Макбет» В. Шекспіра, «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської. Як видно з самих назв, цього композитора приваблювала можливість попрацювати в різних за жанром постановках. Тому зосередимося на двох значно віддалених у цьому відношенні роботах: з одного боку – на музиці до англійської історичної хроніки В. Шекспіра «Макбет», а з другого – на музиці до української народної драми «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської. Метою цієї статті є висвітлення ролі оркестру в музиці до цих вистав у тісному взаємозв'язку з семантикою номерів, використаних І. Шамо, та комплексом мовних засобів.

Спочатку розглянемо музику І. Шамо до вистави «Макбет». Як відомо, драматургія В. Шекспіра займає значне місце в репертуарній палітрі світових театральних колективів. Не є винятком у цьому відношенні й один з флагманів української театральної сцени – Національний драматичний академічний театр ім. І. Франка, на сцені якого протягом століття з'являлися такі п'єси видатного англійського драматурга, як «Буря», «Король Лір», «Макбет». Як зазначає З. Гражданська, ця «Остання з великих трагедій Шекспіра «Макбет» (1606) заснована на старинній шотландській легенді, яка увійшла в «Хроніки Холіншеда»². Дослідниця

чітко формулює основну ідею цього твору «про пагубний вплив одноосібного владарювання та особливо – боротьбу за владу, котра перетворює хороброго Макбета у злодія»³. Загальній глобальності задуму відповідає і масштабність музичного рішення вистави. По-перше, воно обумовило значну кількість власне інструментальних номерів (38), по-друге, визначило справжнє об'ємне їх звучання (композитор звертається до великого симфонічного оркестру парного складу як базового з доданням у разі необхідності органа, фортепіано, гітари). Склад оркестру не залишається незмінним протягом вистави. У деяких номерах, про які йтиметься далі, подається у скороченому вигляді або «нарощується» за рахунок того чи іншого додаткового інструмента, з щойно означених, залежно від завдання, яке вирішується в тому чи іншому випадку. Взірцем максимального використання можливостей традиційного повного складу може вважатися послідовність трьох перших номерів, що з'являються один за одним без перерви («Вступ», «Бій», «Відьми») і утворюють єдину картину боротьби за владу, що мислиться абсолютною метою людського життя. Перший номер («Вступ») невеликого розміру написаний у формі неподільного періоду, що репрезентує тему відверто воєнного характеру (початковий декларативний висхідний пасаж у дерев'яних духових на акордовому тлі струнних разом з міддю змінюється власне активною, атакуючою темою в нижньому регістрі з пунктирним ритмом, поєднаним з тріолями у валторні з подальшим переходом до верхнього регістру і утвердженням в «переможному» C dur). Це своєрідна «заява» основного героя, після якої і розпочинається основна його «дія» («Бій»). Він складається з трьох частин, кожна з яких дає уявлення про певну стадію битви – її початок, кульмінацію та поступове «затухання». У першій частині вагому роль відіграють труби та ударні, у середині на воєннику «владну» (за рахунок тріольності та «крокування») тему накладаються стрімкі висхідні пасажі з подальшими малосекундовими низхідними інтонаціями по хроматичних щаблях у дерев'яних інструментів на тлі тремоло у струнних. Закінчення номера

засновано за принципом поступового «відключення» інструментів із заключним хроматичним ходом у арфі. Номер «Відьми» тотожний попередньому за формою, але за змістом багато в чому контрастний. З. Гражданська зазначає: «З одного боку, перед нами відьми з казок: вони сидять біля вогнища, варять чарівне зілля, творять заклинання... Але вони ж уособлюють дурні пристрасті та егоїстичні прагнення людини»⁴. Фактично композитор демонструє перехід від реального світу до не менш різноманітного містичного, відповідно – від дуже конкретної, тональної за типом організації музики, до зовсім не схожої на неї алеаторики. У крайніх розділах базовими зворотами є фігураційні пасажі, засновані на хроматичному русі в дерев'яних духових, виписані максимально точно в партитурі. Своєрідним логічним етапом подальшого розвитку останніх стають довільні за звуковим складом та діапазоном рухи, зафіксовані типовою для алеаторичної техніки «хвилястою» лінією, що знаменують буяння стихії, буремний вітер.

Ідея мініциклу в умовах багатомірної з погляду музичної драматургії вистави знайде підтвердження неодноразово протягом подальшої дії, причому у вигляді, тотожному початку вистави (ідеться про послідовність з двох номерів – «Вихід Короля» та «Шествіє Макбета»). Певною мірою відтворюється логіка дії, уже знайома глядачеві: спочатку пропонується своєрідна «Поява» володаря перед підданими – той самий неподільний період, тріольний супровід, фанфарні інтонації та традиційне для цієї семантики аранжування: – «декларативні» сигнали в труб на тлі ударних з наступним підкріпленням іншими інструментами групи мідних духових.

«Хід короля» стає наступним драматургічним кроком і знаменує певне ускладнення за всіма параметрами. Форма номера – період повторної будови; для інтонаційної сторони властиве постійне оновлення матеріалу за рахунок поступової відмови від попередньо експонованих тем і підключення їх варіантів. Показовими в цьому відношенні стають метаморфози мелодії у партії труби. У цілому композитор задіяв повний оркестровий склад (аналогічний прийом був використаний

іншим відомим українським композитором, а саме, Г. Майбородою у виставі за п'єсою В. Шекспіра «Король Лір», що свідчить про існування певних традицій оркестровки в музично-драматичних виставах на масштабні історичні теми). Функції груп розподілено так: дерев'яні духові, як і в тотожних епізодах у вищезгаданому творі Г. Майбороди, відповідають за «шумове» тло, розподілене на два типи зворотів – схвильовані фігурації у флейт та низхідні малосекундові інтонації у кларнета з гобоєм. Мідні виконують мелодичний матеріал під акордовий супровід групи струнних інструментів.

Своєрідною антитезою таким оркестровим вирішенням виглядають номери «31» та «31а» згідно нумерації рукопису авторської партитури, яким ми користувалися під час аналізу (на жаль, І. Шамо не подає їх назви, тому досить важко зорієнтуватися, де їх місце в драматургії вистави). Для цих номерів властиве скорочення оркестрового складу. Зокрема, в оркестровці «31а» вжито групу струнних інструментів. Таке вирішення виглядає цілком виправданим, оскільки І. Шамо пропонує слухачеві своєрідний «мікст» – поєднання хоралу (відповідна суто акордова фактура, ритмова тотожність усіх голосів, однойменна ладова змінність) та ліричної пісні (чітка структура, мелодична виразність, мелодична закругленість, плавність руху). Композитор вирішує оркестровку цього номера так: перші скрипки експонують базовий тематичний зворот, другі скрипки та альти «підтримують» його, а віолончелі з контрабасами виконують функцію гармонічного баса. Варіантне повторення мотиву І. Шамо доручає знов-таки першим скрипкам. Водночас партії других скрипок та альтів набувають рис більш автономних підголосків. У наступній побудові роль основної інтонації приймають на себе віолончелі з контрабасами.

Не менш уважно композитор розробляє оркестровку в другому зі згаданих нами номерів. Більш масштабний за розміром, написаний у куплетній формі (кожен з куплетів складається у свою чергу із заспіву та приспіву), він виглядає різноманітнішим і в інших відношеннях, зокрема у фактурному – І. Шамо поєднує досить вдало го-

мофонний та поліфонічний принципи. На початку номера по черзі змінюють один одного всі основні дерев'яні інструменти (флейта, гобой, кларнет). Кожен з них повною мірою переймає на себе роль носія мелодії, а в наступному, гомофонному фрагменті, на зміну дерев'яним приходять мідні духові. У приспіві ситуація спрощується – тему веде кларнет у супроводі струнних з подальшим зростанням оркестрового складу в момент кульмінації номера.

До скороченого варіанта симфонічного оркестру І. Шамо звертається і в інших номерах, зокрема в «22», «23», «24». Але відсутність деяких інструментів він «компенсує» введенням додаткових – органа, гітари та арфи. Останні трактовані як носії відмінної від попередніх номерів інтонаційності. Її характеризує дисонантність, тісно пов'язана з кластерною та алеаторичною техніками, що в поєднанні з новими для оркестрової драматургії тембрами забезпечує різноманіття музичної мови вистави.

Гадаємо, що увесь щойно «озвучений», послідовний і детальний аналіз став наочною ілюстрацією уміння І. Шамо працювати з різними варіантами великого симфонічного оркестру в умовах масштабної історичної вистави.

Не менш яскравим репрезентантом його майстерності, на наш погляд, є і музика до постановки драми О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала» у Київському драматичному театрі ім. І. Франка (1963 рік). В основу її сюжету було покладено історію трагічного кохання з української народної пісні «Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці». Партитура вистави, що включає 22 номери, розрахована також на великий симфонічний оркестр парного складу. Зупинимось на чотирьох, різножанрових за своєю природою, номерах, що досить яскраво, на наш погляд, репрезентують розуміння композитором ролі оркестру в музично-драматичній виставі. Насамперед показовою в цьому відношенні є «Увертюра» (39 тактів). Її написано у так званій «контрастно-складеній формі», що сприяє створенню широкої, образної панорами. Особливістю її вирішення стає привнесення до цієї «картини» певного поступального руху від початкової «ста-

тики» неспішного розпіву, через подальшу динамізацію до заключної танцювальної «стихії». Таким чином, в «Увертюрі» реалізовано принцип «драматургічного крещендо» та обумовлено певну її двозначність. Невеличкий вступ відкривається акордом (оркестрове tutti), підтриманим висхідним пасажем в арфи. Далі з'являється тема-заклик у валторн, заснована на багаторазовому повторенні висхідних квінт у пунктирному ритмі (з ямбічним початком), в оточенні тотожних інтонацій, що з'являються почергово в труб, флейт, гобоїв. Її продовженням стають більш розспівані звороти, покликані «згасити» енергію початкових фанфар у флейт, гобоїв, кларнетів. Наступне скрипкове соло (на тлі «коливань» у партіях струнного квінтету) вдало поєднує розспівність з традицією віртуозного музикування. У подальшому у флейти спостерігається перехід до моторної за своєю природою інтонації, тоді як контрапункт у гобоя та других скрипок зберігає властиве кантілені широкі дихання. Протягом подальшого розвитку починає поступово домінувати моторика. Pizzicato контрабасів та витримані інтервали у віолончелей та альтів виконують супровідну функцію. Мелодія набуває стрімкості за рахунок пасажів у флейт та кларнетів на тлі тремоло у перших та других скрипок. Ритмічна активність тимчасово спадає наприкінці цього розділу (досить типове для цього композитора «затухання»). В останньому розділі «Увертюри» моторика поновлюється, але на новому, більш динамічному рівні (яскраво визначена танцювальність коломийкового типу). І. Шамо звертається тут до прийому взаємообміну функцій: акомпануючу в струнних та мелодичну в дерев'яних духових інструментів.

Одного з головних персонажів драми О. Кобилянської – циганку Мавру – репрезентовано невеличкою за розміром піснею (один куплет зі вступом та закінченням). Це не стільки звичний для фольклору пісенний жанр, скільки його ескіз, «замальовка» портрета героїні. Власне вокальна її частина складається з трьох п'ятитактових фраз, що виникли на базі звичайних чотиритактових шляхом затягування або внутрішнього розширення останніх. Згідно традиції аранжу-

вання ліричної музики автор робить акцент на струнні та дерев'яні духові, додаючи в окремих місцях вступу та початку третьої фрази арфу та валторни. Крім цих інструментів, вжито і литаври, які надають ключовим місцям більш організовану ритмічну пульсацію, а в семантичному плані – драматичного відтінку. Функціонально інструменти розподілено звичним чином: мелодію експонують в унісон кларнети та перші скрипки, контрапункт до якої, інтонаційно близький за своїм звуковим складом та мелосом, – другі скрипки, альти, другий кларнет та фагот. У мелодичних зворотах чітко простежуються квартсектакорди, що зрідка змінюють на сектакорди залежно від вимог гармонічної вертикалі. На наш погляд, І. Шамо досить вдало поєднує гетерофонію у вигляді паралельного руху квартсектакордів з гармонією, часто-густо традиційною з погляду акордики (тризвуки та їх обернення, зменшений септакорд і функціональні зв'язки). Лише інколи композитор урізноманітнює гармонію шляхом ладових видозмін поряд з натуральним мінором (ввідні звуки до окремих акордових тонів, або використання великих мажорних септакордів у третій фразі). Віолончелі й контрабаси утворюють традиційний у такому випадку гармонічний фундамент.

Як видно з аналізу, І. Шамо, демонструючи певні новації в структурному або мелодико-гармонічному плані, в оркестровці діє згідно усталених нормативів жанру.

Дещо інша ситуація складається у сцені «Ой у сім дворі» («9»). Її форма – проста тричастинна репризна. У першій частині зроблено акцент на жіночий хор, у другій, відповідно, – на чоловічий. Заключна частина демонструє об'єднаний, мішаний за своїм складом хоровий колектив.

У двотактовому вступі, що задає темпоритм руху в першій частині на чергуванні I–V ступенів ладу, типовому для народних танців, представлено інструментальний «троїстий» склад інструментарію (струнні, тамбурин, cassa). В основному її розділі зроблено акцент на гетерофонії (мелодія в терцію викладена в сопрано та альтів). В оркестрі її дублюють аналогічним чином кларнети. Своєрідною педаллю на тонічному органному пункті постає партія валторн.

Наприкінці речень ще надаються короткі «репліки» у вигляді підголосків сигнального типу (спочатку в труб, а потім у флейт та гобоїв).

У другій частині спостерігається подальша динамізація руху – за рахунок ритмічного дроблення в партіях кларнета та гобоя, тотожних за звуковисотністю скрипкам та альтам. У віолончелей та контрабасів звуки з'являються не підряд, як було перед цим, а лише на окремих долях, тим самим нібито уповажнюючи загальний рух. Вокальна мелодія продубльована терціями у валторн і «підтримана» вже знайомими по першій частині «репліками», але в інших інструментів – тромбонів. Дещо новим елементом виступає невеличкий контрапункт у перших скрипок на ріано, що є своєрідним предиктом до репризи. В останній задіяно повний оркестровий склад. Мелодичний матеріал хорових партій дублюють скрипки та альти, флейти, гобої, кларнети, максимально посилюючи її виразність. «Педаль», знана за партією валторн по першій частині, продубльована трубами та тромбонами. За метроритмом їй подібний і гармонічний бас (віолончель та контрабас). Цей розклад інструментів збережено і в кодї. Таким чином, у межах цього номера діє принцип поступового нарощування кількості задіяних інструментів і завершення всього розвитку загальним tutti.

Наступний номер – «Коломийки» – має вигляд розгорнутої танцювальної сцени. З погляду форми він виглядає тричі повтореним куплетом, причому приспів подається варіантно. На відміну від інших номерів, автор дотримується чіткої квадратної побудови, тим самим підтверджуючи природу побутового танцю. Інтонаційно він тотожний своїм фольклорним аналогам (ідеться як про мелодику, так і про метроритміку, не кажучи вже про «гуцульський лад»). Але І. Шамо, на відміну від народної генези, постійно урізноманітнює мелодію за рахунок заміни в ній окремих деталей початку або закінчення базових зворотів під час їх повторення. У принципі, це відповідає властивій народному музикуванню традиції варіювання мелодії, але виглядає розвитком останньої шляхом «ювелірної» інкрустації окремих тонів.

Оркестровка номера відповідає загальній установці на постійне варіювання, зміну ситуацій. У вступі надано зразок характерної як для І. Шамо, так і взагалі для української танцювальної музики співвідношення інструментів: мелодію дублюють дерев'яні духові та струнні в одну або дві октави на фоні акомпануючих мідних, фагота, струнних басів, що утворюють гармонічну вертикаль. Уже в першому розділі ситуація дещо змінюється. Тему проводять дерев'яні духові звичним способом в октаву, мідні з фаготом та низькими струнними утворюють традиційну для швидкого танцю рівномірну пульсацію (підкреслюючи окремі акордові тони). Лише зрідка, наприклад у кадансі, вимальовується підголосок, заснований на тематичному ході (немов луна заключного звороту в трубі) поряд зі скрипками та альтами. Останні, у цілому, виконують супровідну функцію, надаючи більш динамічну форму знайомій пульсації. Показовим є використання хроматичного звукоряду в перших скрипок як контрапункту до мелодії. Його використання уявляється важливим чинником з погляду тематичної насиченості вертикалі.

Далі спостерігається посилення «тематичної» мелодії шляхом її дублювання струнними та дерев'яними духовими. Вже відомий контрапункт прийшов до тромбонів, а пульсація вісімками – до валторн: Divizi труб у терцію у висхідному хроматичному русі в останньому такті, готуючи появу більш динамічного приспіву. Його особливістю є своєрідна змінність гармонічних ознак: на передній план виходить субдомінантова базова тональність g-moll, що в перспективі при повторенні куплету перетвориться на центр нової тональності (с moll). Основний голос – у дерев'яних духових, у той час, як всі інші відповідають за супровід, одноманітності якому запобігає метроритмічна варіантність під час розвитку в межах приспіву. Мелодія поступово стає більш лаконічною у звуковисотному відношенні, водночас набуваючи ладової самобутності. Уперше в цьому номері мелодію дублюють гобої з трубами на тлі розкладених акордів у валторн, фігурних кружлянь шістнадцятками у скрипок з альтами та контрастних підголосків у флейт та

кларнетів. У середині «Коломийок» автор нібито повертається до традиційного розподілу інструментів з тематичною функцією дерев'яних і супроводом в інших інструментів, при цьому надаючи цьому співвідношенню індивідуального відтінку (зокрема, через елементи діалогу): мелодію починають кларнети з подальшим переходом до tutti. Крім того, набувають рис мелодичного контрапункту партії віолончелей та контрабасів за рахунок вже знайомого хроматичного звукоряду.

Повторюючи куплет, І. Шамо використовує варіант середнього розділу, у якому посилює «тонікальність» субдомінанти, до того ж змінює оркестровку: мелодію проводять в унісон усі струнні на фоні октав у валторн та литавр. Мелодія у свою чергу переходить повністю до дерев'яних духових, а струнні утворюють акомпанемент. Це вирішення стає базовим при третьому проведенні куплету, символізуючи своєрідну репризність форми. Але композитор не змінює свою звичку робити окремі невеличкі корективи з метою прикрасити вже знайомий розподіл інструментів. У цьому випадку це засвідчує Divizi у флейт та кларнетів, причому частина інструментів грає орнаментальні пасажі, а інші інструменти проводять мелодичний контрапункт до них. Матеріал середніх розділів сприймається як кульмінаційна зона, де на перший план виходить всім відомий хроматичний зворот у різних інструментів. Останнє проведення куплету лише підтверджує авторське оркестрове вирішення, буквально повторюючи попередній куплет.

Як показав аналіз партитури музики І. Шамо до вистави «У неділю рано зілля копала», абсолютна більшість номерів є традиційними за своєю жанровою природою (або пісенними, або танцювальними, відповідно – вокально-інструментальними

чи суто інструментальними). Зазвичай вони невеличкого розміру (окрім увертюри). В їх аранжуванні спостерігається намагання композитора наслідувати існуючу традицію залежно від згаданої жанрово-стильової природи. Тим самим полегшується глядацьке сприйняття у процесі осмислення характеру дії, образів, подій на підставі накопиченого протягом десятиліть відповідного досвіду. Водночас І. Шамо вдалося зробити й певні «новації», оновлюючи ці традиції і надаючи їм, безсумнівно, рис оригінальності.

Гадаємо, що розгляд цих зразків музичної драматургії І. Шамо засвідчив високий рівень його професійної майстерності. Особливо важливим видається нам той факт, що композитор звертається до повного складу симфонічного оркестру, виділяючи залежно від жанрово-стильової ситуації окремі групи інструментів як провідні. Як продемонстрував різноманітний аналітичний матеріал, обраний нами, досить частими є зміни їх функцій, що обумовлює гнучкість авторського аранжування і водночас певну близькість до творчого досвіду інших відомих композиторів України, що працювали в музично-драматичному жанрі (Г. Майборода, В. Рождественський, М. Скорик). У цьому автор пересвідчився під час вивчення театральної музики згаданих композиторів. Надзвичайно цінним він видається у світлі масштабних історичних та фольклорних драм, поширених в українському професійному театрі протягом ХХ ст.

¹ Невенчаная Т. С. Игорь Шамо (творческие портреты украинских композиторов) / Т. С. Невенчаная. – К. : Музична Україна, 1982. – С. 5.

² Гражданская З. Т. Английские писатели XVI–XX вв. / З. Т. Гражданская. – М. : Просвещение, 1982. – С. 30.

³ Там само. – С. 30.

⁴ Там само. – С. 30–31.

Статья посвящена изучению роли оркестра в творчестве знаменитого украинского композитора второй половины XX ст. И. Шамо. В центре внимания – музыка к драматическим произведениям разных авторов и исторических типов, а именно – «Макбет» В. Шекспира и «У неділю рано зілля копала» О. Кобылянской, музыка к которым последовательно и детально рассматривается с акцентом на оркестре, роли разных групп инструментов в тесной взаимосвязи с системой музыкально-выразительных средств. Анализом подтверждается высокий уровень владения симфоническим оркестром, что является характерным для лучших образцов украинской театральной музыки.

Ключевые слова: оркестр, инструмент, функция, И. Шамо.

Постаті

Figures

УДК 792.8:7.07.2Лифар

СЕРЖ ЛИФАР: ВІД КИЇВСЬКОЇ ЦЕНТРОСТУДІЇ ДО ПАРИЗЬКОЇ ОПЕРИ

Марина Курінна

У статті, присвяченій французькому танцівнику українського походження – Сержу Лифарю, розглянуто київський період життя артиста. Встановлено невідомі факти щодо його хореографічної підготовки, з'ясовано імена відомих діячів культури та мистецтва Києва першої чверті ХХ ст., які безпосередньо вплинули на професійний розвиток Сержа Лифаря.

Ключові слова: Серж Лифар, хореографія, Центростудія, балетне мистецтво.

In the article about French dancer of Ukrainian origin – Serge Lifar, examined Kieven period of life of the actor. Presents new unknown facts about his choreographic training. Established the names of famous cultural workers in Kiev (of the first quarter of the twentieth century), that have a direct impact on the professional development of Serge Lifar.

Keywords: Serge Lifar, choreography, Central studio, ballet.

У квітні 2004 року Київській муніципальній українській академії танцю було присвоєно ім'я видатного французького балетмейстера, у минулому киянина, – Сержа Лифаря (1905–1986). У хореографічних класах цього навчального закладу десятки молодих танцівників навчаються мистецтву Терпсихори, мріючи про таку саму блискучу сценічну кар'єру, яку зробив їхній прославлений земляк.

А що ми, власне, знаємо про хореографічну освіту Сергія Лифаря? Відомо, що під час роботи в «Російському балеті» він відвідував клас удосконалення у М. Легата та П. Владимірова, відшліфував грані своєї майстерності в Італії під керівництвом Е. Чекетті. Інформацію про початкову хореографічну підготовку з віддаленішого київського минулого черпаємо насамперед з автобіографічної літератури («Тяжкі роки: моя юність в Росії», «Мемуари Ікара», «Ma vie»). Водночас зазначимо, що С. Лифар є досить непростим у спогадах і часто називає місцем свого навчання різні творчі майстерні (студія Б. Ніжинської, Центростудія, Перша державна балетна школа при Оперному театрі).

З метою встановлення істини ми звернулися до міських та обласних архівних фондів української столиці (ДАКО, КМДА, Музей національної історії України). Знайдені нами, невідомі раніше документальні свідчення про київський період життя С. Лифаря, дозволили скласти повну картину щодо його професійної підготовки.

Знайомство С. Лифаря з класичним танцем відбулося за цілком прозаїчних обставин: «Цілими днями – без діла, без мети – бродив я по Києву разом з одним зі своїх гімназійних товаришів-приятелів... І от якось приятель запропонував мені: “Давай підемо, Сергію, в балетну студію Броніслави Ніжинської. Там, кажуть, є багато гарненьких дівчаток”. Мені було все одно, що робити, і тому я пішов, хоча мене мало цікавила балетна студія...»¹.

У «Школі руху» Броніслави Ніжинської – випускниці Санкт-Петербурзького театрального училища, артистки «Російських сезонів» у Парижі (1909–1910) і трупи «Російського балету» С. Дягілева був згуртований найталановитіший молодий артистичний потенціал Києва. У своїх спогадах С. Лифар згадує, що вперше з'явився в студії Б. Ніжинської у 1921 році², але до скла-

МАРИНА КУРІННА. СЕРЖ ЛИФАР: ВІД КИЇВСЬКОЇ ЦЕНТРОСТУДІЇ ДО ПАРИЗЬКОЇ ОПЕРИ

ду «Школи руху» не потрапив. Б. Ніжинська відмовила йому у вступі. «Причина? Вона не пояснила причини – відмова її була сухою і лаконічною. Можливо, її налякав мій бойовий краскомівський вигляд? Можливо, – так мені говорили, – її учні рішуче противилися і відмовляли її приймати мене в студію. Ця відмова була для мене великим ударом, – я вже вважав себе її учнем...»³.

Безумовно, для професійного навчання балету С. Лифар був занадто дорослим. До моменту, коли в нього виникло серйозне бажання навчатися класичному танцю, йому виповнилося 16 років. Як відомо, підготувати тіло в такому «зрілому» віці до виконання віртуозної академічної техніки вже досить складно. Водночас не можна не відзначити, що С. Лифар мав яскраві природні задатки, необхідні для формування гарного танцівника: пропорційна статура, артистична зовнішність, розвинута координація рухів, музикальність та ритмічність. Як засвідчують його спогади, він чудово знав салонні танці, які досить успішно виконував на різних благодійних гімназійних та сімейних вечорах.

Можливо, після відмови Б. Ніжинської життєвий шлях Сергія Лифаря склався б інакше, і бажання стати танцівником так і залишилося б для нього мрією. Допоміг щасливий збіг обставин. У жовтні 1920 року в Києві організували новий навчальний заклад театральної спрямованості – Центростудію, що відкрилася за сприяння Губнаросвіти (вул. Володимирська, 47, будівля збереглася до наших днів).

Завданням нового навчального центру була підготовка молодих фахівців до різнобічної сценічної практики у сфері пролетарської культури. Для роботи в музичному, драматичному і хореографічному відділах Центростудії були запрошені кращі артистичні та педагогічні сили міста: В. Сладкопєвцев, Л. Лунд, М. Вериківський, Г. Гаєвський, О. Смирнов, П. Кузьмін, А. Петрицький, у тому числі й Б. Ніжинська. Хореографічну секцію очолив А. Буцької⁴.

Не потрапивши до «Школи руху», С. Лифар спробував стати учнем Б. Ніжинської у Центростудії. Однак педагог вдріге забракувала його кандидатуру, угледів-

ши в ньому зайву сутулість. Зарахувати С. Лифаря до числа вступників допомогла протекція з боку диригента і директора міської опери Л. Штеймана – активного пропагандиста радянської ідеології, прихильника розвитку нової пролетарської культури.

С. Лифар став учнем хореографічної секції, але задоволений не був. «Храм мистецтва» – Центростудія, – згадував він, – справив на мене приблизно таке саме враження, як і “храм науки” – Університет-Вуз: те саме запобігання влади перед масами, те саме бажання догодити масам і “культування” їх в ударному порядку і з повним ігноруванням їхніх індивідуальностей, і такі самі сірі маси, яким немає жодного діла ні до науки, ні до мистецтва...»⁵.

Клас Б. Ніжинської С. Лифар відвідував не довго: так і не сприйняв нової ідеології, артистка навесні 1921 року таємно залишила Київ. З її від'їздом заняття балетом у Центростудії припинилися. Але втеча Б. Ніжинської не змогла змінити внутрішні орієнтири С. Лифаря і примусити його відмовитися від бажання опанувати техніку академічного танцю. Він вирішив самостійно вивчити балетні ази. «Я виклопотав вільну велику студію з величезним дзеркалом майже на всю стіну і з беккерівським роялем, – згадував хореограф через роки про власну самопідготовку. – [...] У дзеркалі то з'являється, то зникає моя примара – я, не відриваючись від дзеркала, перевіряю свої рухи... Я – трудівник-чорнороб, він переможець-щасливчик, якому дається все так божественно легко: і стрибки, і піруети, і гармонія ритму, і пластика, і повітряні ковзання... На п'ятнадцятий місяць я працював з великим піднесенням і з меншою напругою... Припинилися й мої діалоги з примарним двійником. Я йому більше не заздрив, бо не було чому заздрити: я став ним, ми злилися в одне...»⁶.

Щоб зрозуміти, яким чином в голодний, нестабільний час С. Лифарю вдалося «виклопотати» спеціально обладнаний хореографічний зал і сплачувати при цьому багатогодинну роботу акомпаніатора, укотре звернемося до його спогадів. «Про мою самостійну роботу ніхто не знав, крім Нюсі

Воробйової ... і артиста Давидова, – писав він у «Тяжких роках». – Давидов у цей час мав у Києві свою драматичну студію. Я час-то бував у його студії... Мої спроби самостійного вивчення танцю викликали в нього цілковите схвалення...»⁷.

Безсумнівно, ідеться про Юрія Львовича Давидова (1876–1965) – музично-театрального діяча, племінника П. І. Чайковського. Упродовж 1904–1925 років (з перервами) він жив і працював у Києві, брав активну участь у керівництві Миської Опери при антрепризі С. Бикіна, був членом дирекції Київського відділення Російського музичного товариства і одним з головних натхненників проекту створення Київської консерваторії. За його підтримки було організовано чимало симфонічних концертів, які дали можливість киянам познайомитися з такими музикантами та диригентами, як С. Рахманінов, О. Глазунов, А. Зілотті, В. Сафонов, Р. Глієр⁸.

У вересні 1918 року з ініціативи Ю. Давидова в Києві виникло товариство «Художній екран» з метою розвитку місцевого кінематографа. 1 жовтня 1918 року за сприяння товариства відбулося відкриття «Студії екранного мистецтва», орієнтованої на підготовку акторських і режисерських кадрів. Заняття з пластики, міміки та художньої виразності відбувалися у приміщенні, обладнаному відповідно до технічних вимог хореографічного класу (дзеркала, станок, наявність роялю). Для педагогічної роботи в студію планували запросити московського прем'єра М. Мордкіна⁹. Інформацію про долю студії знаходимо у спогадах акторки О. Смирнової-Іскандер: «Водночас з початком роботи над першою кінокартиною об'єднання «Художній екран» організувало кінематографічну студію... Відкриття студії викликало великий інтерес, і число слухачів її зростало з кожним днем... Політична обстановка, в якій минало мистецьке життя Києва взимку 1918 року, була надміру тривожною й важкою. У середині грудня гетьмана Скоропадського змінила петлюрівська Директорія. За її владарювання об'єднання «Художній екран» розформувалося... Кінематографічна студія сьак-так працювала до середини січня, а

тоді закрилася...»¹⁰. Вірогідно, у вільному приміщенні «Студії екранного мистецтва» зі згоди Ю. Давидова і займався власною підготовкою С. Лифар.

«Смію стверджувати, що я сам себе створив, працюючи перед дзеркалом з нещадною завзятістю, до повної знемоги, розучуючи все нові й нові важкі екзерсиси...», – писав він у «Мемуарах Ікара»¹¹. Як ми знаємо, класичний танець – це передусім сувора система правил. Чи міг насправді оволодіти нею С. Лифар самостійно, не маючи не лише педагогічної підтримки, а й елементарної друкованої методики? Нагадаємо, що першу теоретичну розробку з техніки виконання російської балетної школи здійснила А. Ваганова в 1934 році («Основи класичного танцю»). Більш ранній методичний посібник (з італійської школи) було опубліковано в 1922 році С. Іззіковським та С.-У. Бомонтом («Підручник з теорії та практики класичного театрального танцю за методом Е. Чекетті»).

Щоб відповісти на поставлене питання, звернемося знову до мемуарів балетмейстера. У «Тяжких роках» читаємо: «Ще більше я був зобов'язаний Нюсі Воробйовій: вона зі справжнім ентузіазмом і піднесенням поставилася до моєї роботи, обіцяючи мені велике майбутнє, про яке я мало замислювався, всіляко підбадьорювала і надихала мене, коли мій запал часом міг згаснути...»¹².

Ганна Воробйова була однією з кращих учениць «Школи руху» Б. Ніжинської. Про її долю та творчу діяльність у вітчизняній мистецтвознавчій літературі, на жаль, майже нічого не написано. Інформація про танцівницю обмежується короткою статтею в радянській енциклопедії «Балет»: «з 1924 року за кордоном, солістка Римської опери, артистка трупи І. Рубінштейн, Російської опери Парижа; в кінці 20-х років ХХ ст. оселилася в Болгарії, де стала однією з основоположниць національної балетної сцени»¹³.

Про київський період життя Г. Воробйової відомо також небагато. Народилася Ганна Митрофанівна Воробйова в Києві. У юнацькі роки отримала музичну освіту в Київській консерваторії. Початкову хореографічну

підготовку пройшла в студії М. Мордкіна, з відкриттям «Школи руху» перейшла до Б. Ніжинської. За словами болгарської дослідниці А. Дертлієвої-Киселиновської, яка неодноразово зустрічалася з Г. Воробйовою у 1983 році, Б. Ніжинська настільки виділяла талант своєї учениці, що запропонувала стати її асистенткою¹⁴. Після від'їзду Б. Ніжинської за кордон, частина учнів студії втратила інтерес до навчання, інші об'єдналися навколо Г. Воробйової і продовжили навчання у «Школі руху» (функціонувала до січня 1923 р.). З відкриттям у Києві експериментальної студії лівого танцю «Мастанц» (1923), Г. Воробйова взяла активну участь у її роботі.

Незважаючи на те що С. Лифар ніколи не підкреслював значення Г. Воробйової у власній професійній долі, насправді завжди залишався їй щиро вдячним. «Коли Лифар був запрошений в Болгарію, щоб поставити «Сюїту в білому», «Ромео і Джульєтту» та «Федру», – згадувала болгарська танцівниця В. Вербева про зустріч С. Лифаря та Г. Воробйової у 1980 році в Софії, – він негайно відвідав Воробйову і побажав привезти її на генеральну репетицію. Вона не могла ходити. Він виклопотав у директора Державного хореографічного училища дозвіл, щоб двоє учнів перенесли Воробйову з квартири на п'ятому поверсі в машину. Потім в Опері її влаштували в режисерській ложі, де Лифар захотів сфотографуватися зі своєю вчителькою...»¹⁵.

Треба сказати, що крім Г. Воробйової, С. Лифар був знайомий ще з кількома учнями «Школи руху». У листі сестри Євгенії до брата в Париж (початок 20-х рр. ХХ ст.) знаходимо такі рядки: «Вчора зустріла Амо і Севу, просто накинулися на мене, щоб я дала їм прочитати твій лист, щоб дізнатися про всіх Вас і про Ніжинську, але звичайно я їм відмовила в цьому, сказавши, що ти нічого не пишеш про те, як йдуть Ваші заняття і про Ніжинську. Вони, здається, хочуть написати Вам листа...»¹⁶.

Що могло породити таку скритність? Можливо, недоброзичливість з боку студійців Б. Ніжинської, які раніше відмовилися прийняти у своє творче співтовариство перспективного учня. Важливим фактором

стала невпевненість С. Лифаря у власних силах і почасти розчарування. Згадаймо його враження від першого знайомства з трупою «Російського балету»: «Технічно, професійно, в тому, що стосувалося ремесла, трупа стояла виключно високо, ... поза ремеслом – вона була зовсім не такою, якою мені малювалося в Києві. У ній царювали якісь кріпосницькі устої, артисти посиляли хлопчиків з кордебалету за цигарками та за пивом – зовсім як ремісники своїх підмайстрів! Уся ця велика комуна варилася у власному соку і поза репетиціями та виставами займалася плітками й найпримітивнішим фліртом...»¹⁷.

Простежимо хронологічну послідовність подій. У 1922 році Б. Ніжинська, яка перебувала за кордоном, викликала С. Лифаря разом з її учнями (С. Унгер, Є. Лапицький і брати Хоєров) до Франції у трупу С. Дягілева. Кожен з танцівників добирався до Парижа власним маршрутом. С. Лифар зробив дві спроби втечі. Цікавим є той факт, що готуючись таємно виїхати з СРСР удруге, він за дорученням братів Василя і Леоніда наприкінці вересня 1922 року забрав з архіву Київської 8-ї гімназії свої та їхні метричні документи¹⁸. Можливо, спочатку брати хотіли залишити радянську Україну разом. Згадаймо у С. Лифаря: «Усе, що можна було ще «реалізувати», домашні реалізували для моєї втечі, і з неймовірними труднощами купили золото, і найрізноманітнішу валюту... Родина легко відпускала мене: якщо мої домашні і не особливо співчували моїм мріям про «недостойний» балет, то всіляко сприяли моєму плану втечі за кордон, подалі від убогості радянського життя...»¹⁹. Як відомо, поодиночі, різними шляхами, після Сергія у Франції з'явилися спочатку старший брат Василь, потім сестра Євгенія і останній – молодший брат Леонід.

З приїздом С. Лифаря у Париж, Б. Ніжинська зустріла молодого танцівника непривільно: «Ну, а ви, Лифар, умієте танцювати? Це питання захопило подих: як, якщо навіть Ніжинська не знає, чи вмію я танцювати і сумнівається в цьому, то чого ж мені чекати від інших, від усіх цих очей, які так допитливо й недоброзичливо дивилися на мене? Куди я потрапив? Навіщо я приїхав!...»²⁰.

Так, він дійсно був слабопідготовлений. І цитовані раніше рядки про «переможця-щасливчика, якому все дається так божевистенно легко: і стрибки, і піруети, і гармонія ритму» імовірно стосуються не Сергія Лифаря – хлопчиська-киянина, який пристрасно бажав оволодіти премудростями академічного танцю, а Сержа Лифаря – танцівника, відточеного педагогічною майстерністю Е. Чекетті, М. Легата та П. Владимірова. Сергій Григор'єв, колишній артист Імператорського Маріїнського театру, права рука С. Дягілева, режисер, репетитор і завідувач його балетної трупи писав у своїх мемуарах: «Незабаром приїхали і кілька заангажованих танцівників, якими належало поповнити трупу. Насамперед п'ятеро молодих людей, колишніх учнів Броніслави Ніжинської, викликаних нею з Росії за пропозицією Дягілева. Піддавши цю п'ятірку випробуванню, ми були вражені тим, що всі вони виявилися вкрай слабкими. Кращим з компанії був Лапицький, гіршим – юнак на ім'я Сергій Лифар...»²¹. Не можна не згадати тут і самого С. Лифаря, який писав, що на попередньому перегляді в трупу «Російського балету» він відмовився від «алегро», тобто від стрибків – невід'ємної складової уроку класичного танцю й обов'язкової частини показової роботи будь-якого танцівника, яка демонструє наявність елевачії, балона, координації та загальної м'язової сили ніг. Про слабку підготовку С. Лифаря на момент його прибуття до С. Дягілева свідчила й балерина М. Кшесинська²².

Чому ж Б. Ніжинська погодилася на приїзд такого слабого учня? Відверту відповідь на це питання дає сам Сергій Михайлович: вона й гадки не мала, хто такий Лифар і наскільки він знається на класичному танці. «Студія відправила Ніжинській телеграму, – писав він через роки, – де назвала п'ять учнів, які зроблять все можливе, щоб пробратися в Париж. Я послав і від себе листа Ніжинській. Прізвище моє не втрималося в її пам'яті і ні про що не нагадало їй, – з ім'ям Лифаря у неї не було пов'язано жодного уявлення...»²³.

І все ж Б. Ніжинська продовжувала тренувати С. Лифаря. Нагадаємо, що і Микола

Сингаєвський – її другий чоловік – почав займатися балетом у дуже пізньому віці і мав фактично рівнозначну з С. Лифарем підготовку. У 1923 році вдячний Михайло Якович Лифар передав у листі до сина адресовану Б. Ніжинській записку: «Вельмишановна Броніславо Фомівно! Вибачте, що не будучи особисто знайомий з Вами, дозволяю собі звернутися до Вас, ... але почуття щирої вдячності змушує мене це зробити. З листів мого сина Сергія з закордону видно, що Ви проявили до нього цілком родинне піклування. Як і до поїздки за кордон у Києві, Ви так само багато зробили для нього. Тому висловлюю Вам щирі душевні подяки за Вашу доброту, підтримку мого сина у важкий час і сподіваюся, що Ви не залишите його у своїй підтримці і на майбутнє...»²⁴.

Перехід С. Лифаря на постійне місце роботи в «Російський балет» С. Дягілева став початком зоряної кар'єри танцівника. Набагато прозаїчніше склалися долі інших учнів «Школи руху», які приїхали разом з ним у Монте-Карло. Брати Хоєров танцювали в «Російському балеті» до кінця його існування. Сергій Унгер, після кордебалету «Російського балету» перейшов слідом за Б. Ніжинською у трупу І. Рубінштейн. Зовсім невтішні згадки про нього знаходимо в листуванні С. Лифаря та С. Дягілева. У 1932–1935 роках він танцював у «Балеті Ніжинської», де проявив себе як виконавець характерних партій. Після від'їзду Б. Ніжинської до Америки перебрався слідом за нею до США і зайнявся педагогічною діяльністю. Помер у 1969 році.

Найкоротший життєвий термін відвела доля найталановитішому з «п'ятірки» – Євгену Лапицькому. Народився він у 1903 році в Києві, мав дворянське походження, навчався в 1-й Олександрівській гімназії²⁵. Його батько – Яків Петрович Лапицький – керував танцювальною школою, тому імовірно, першу хореографічну підготовку Євген отримав саме там. З відкриттям «Школи руху» відвідував заняття Б. Ніжинської. У 1923 році втік до Франції, де вступив до «Російського балету» С. Дягілева. Незважаючи на те що справив враження кращого з учнів київської студії Б. Ніжинської, тривалий час залишався в кордебалеті. У 1928–1929 роках працю-

вав у трупі І. Рубінштейн. Життя його трагічно обірвалося 1929 року: він потонув під час гастролей у Ніцці.

¹ Лифарь С. Странные годы / С. Лифарь. – К., 1994. – С. 100.

² Лифарь С. Мемуары Икара / С. Лифарь. – М., 1995. – С. 19, 322.

³ Лифарь С. Странные годы. – С. 102.

⁴ Державний архів Київської області. – Ф. Р-142, оп. 1, од. зб. 337, арк. 1–7; од. зб. 151, арк. 3–4.

⁵ Лифарь С. Странные годы. – С. 105.

⁶ Там само. – С. 110–111.

⁷ Там само. – С. 110.

⁸ Задонский Н. А. Внук декабриста / Н. А. Задонский. – М., 1963. – С. 44.

⁹ Местная хроника // Театральная жизнь. – 1918. – № 25. – 22 сентября. – С. 19; Местная хроника // Театральная жизнь. – 1918. – 29 сентября. – С. 17.

¹⁰ Випереджуючи час. Театральна Україна двадцятих років / Г. К. Крижацький, О. В. Смірнова-Іскандер – К., 1984. – С. 71.

¹¹ Лифарь С. Мемуары Икара. – С. 27.

¹² Лифарь С. Странные годы. – С. 110–111.

¹³ Балет // Энциклопедия / под ред. Ю. Григоровича. – М., 1981. – С. 129.

¹⁴ Дертлиева-Киселиновская А. Анна Воробьева и болгарский балет / А. Дертлиева-Киселиновская // Русское зарубежье в Болгарии: История и современность. – София, 2009. – С. 79–82.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Архів Музею національної історії України, РД-11908.

¹⁷ Лифарь С. С Дягилевым // С. Лифарь. Странные годы. – С. 162–163.

¹⁸ Київський міський державний архів (далі – КМДА). – Ф. 77, оп. 1, ч. 2, од. зб. 3288, арк. 4; од. зб. 3664, арк. 1; од. зб. 3287, арк. 12.

¹⁹ Лифарь С. Странные годы. – С. 119.

²⁰ Лифарь С. С Дягилевым. – С. 160.

²¹ Григорьев С. Балет Дягилева (1909–1929) / С. Григорьев. – М., 1993. – С. 151.

²² Кшесинская М. Воспоминания / М. Кшесинская. – Смоленск, 1998. – С. 366.

²³ Лифарь С. Странные годы. – С. 118.

²⁴ Архів Музею національної історії України, РД-11904.

²⁵ КМДА. – Ф. 108, оп. 94, од. зб. 739, 4 арк.

В статтю, посвященную французскому танцовщику украинского происхождения – Сержу Лифарю, рассматривается киевский период жизни артиста. Представлены неизвестные факты относительно его хореографической подготовки. Установлены имена известных деятелей культуры и искусства Киева первой четверти XX в., которые оказали непосредственное влияние на профессиональное развитие Сержа Лифаря.

Ключевые слова: Серж Лифарь, хореография, Центростудия, балетное искусство.

УДК 781.7(477+439)

**НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ І ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК
СВІТОВИХ КУЛЬТУР:
ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЗАЄМОЗБАГАЧЕННЯ
КУЛЬТУР УКРАЇНСЬКОГО Й УГОРСЬКОГО НАРОДІВ**

Олександр Щур

У статті подано класифікацію та характеристику українських народних інструментів; висвітлено питання спільного походження, удосконалення та застосування цих інструментів у різних народностей світу, зокрема відзначено спільне використання бойових сигнальних інструментів періоду Київської Русі під час взаємодії руських і угорських військ. Також проаналізовано звук як фізичне явище та його вплив на психічний і емоційний стан живої матерії; розглянуто питання звукоутворення, акустики та секрети професійного контакту артиста зі слухачем.

Ключові слова: українські народні інструменти, взаємозв'язок культур.

In the article are given classification and description of Ukrainian national musical instruments; is illuminated an issue of joint provenance, improving and use of these instruments by different world nationalities, in particular is mentioned joint use of battle signal instruments of the Kievan Rus period during the Rus and Hungarian armies cooperation; are analysed the sound as a physical phenomenon and its influence on psychical and emotional states of live substance; is examined an issue of sound-producing, acoustics and secret of professional contact between musician and listener.

Key words: Ukrainian national musical instruments, cultural interrelation.

Виникнення, походження, виготовлення та удосконалення українських народних інструментів сягає глибокої давнини і є наслідком розвитку всього спектра багатогранної національної культури української спільноти. Упродовж століть відбувалося взаємозбагачення культур багатьох народностей, що проживали на території сучасної України й теренах періоду Київської Русі, а також тих, що влилися в загальну культуру нашого народу пізніше. За своєю конструкцією майже всі інструменти народів світу мають спільне походження, виходячи з тих акустично-конструктивних принципів речей і матеріалів, з якими люди стикаються в побуті. За конструктивними особливостями давні народні інструменти можна умовно поділити на такі групи:

– **ударно-шумові інструменти**. Тут використовуються ті предмети побуту, що спроможні утворювати ритмічні звуки або звуки певної висоти;

– **струнно-щипкові і струнно-смичкові інструменти**, на яких звук видобувають з натягнутої струни щипком пальця руки або смичком. Різна товщина та сила натягу струни дає різну висоту звука. Багатострунні інструменти і використання смичка – це еволюція і наслідок удосконалення техніки гри на таких інструментах;

– **духові інструменти**, на яких звук видобувають за допомогою дихання чи подачі повітря. Різна сила подачі дихання в інструмент забезпечує зміну висоти звука. Розміщення отворів, за допомогою яких виконавець скорочує або подовжує стовбур повітря в інструменті, а також зміна довжини інструмента, що впливає на висоту звука – це еволюція і наслідок удосконалення техніки гри на **духових** інструментах;

– **резонансно-акустичні джерела** видобування звука – вода, вітер, пустоти, відголосок тощо. Штучне чи природне утворення різних за розміром об'ємів-

ОЛЕКСАНДР ЩУР. НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ І ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК СВІТОВИХ КУЛЬТУР...

резонаторів створює різні акустичні забарвлення звука.

З-поміж усіх звуків окремо виділяємо **голос** людей, птахів, тварин. Саме голос є найдосконалішим інструментом у світі. Від комунікаційних функцій звук голосу переходить до висловлення емоційного та психологічного стану живої істоти. Виспівування, щебетання, інтонація, слово, вигук – це техніка засобу комунікації і вияв психологічного стану особи. Розширення меж і розповсюдження засобів прояву психічного стану людської спільноти через культуру, що вбирає в себе поняття народної творчості, релігії, пісні, танцю, слова, образної творчості, землеробства, виробництва, науки, політичного устрою тощо, є найдосконалішою дифузійною у світі. Інакше кажучи, найбільш ефек-



Музиканти і скоморохи.
За прописом В. Прохорова. Початок 1870-х рр.

тивна і гуманна людська комунікація здійснюється безпосередньо через культуру. Різноманітні музичні інструменти, танець, пензель, слово, паша (культура землеробства), деталь, винахід, конституція, закон і т. п. – усе це є засобами прояву культури окремої нації. Зокрема, у конструкції деяких музичних інструментів, їхньому строї і навіть у назвах знаходимо взаємозв'язок і взаємовплив культур різних народів. Наприклад, стародавня антична культура через ритуальні предмети високої мистецької вартості демонструє нам рівень культури і засоби її висловлення того часу. У Державному музеї образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна демонструється саркофаг із зображенням Вакха, Аріадни і Геракла, датований 210 роком, на якому зображений, зокрема, і музикант, що грає на подвійній амбушурній сурмі.

Візуальні відомості про використання в побуті часів Київської Русі різноманітних музичних інструментів знаходимо на розчищених фресках башт Софії Київської, датованих XI ст. На них, за твердженнями науковців, зображено прийом візантійським імператором Константином Багрянородним київської княгині Ольги під час її візиту до Константинополя у середині X ст., зокрема придворний оркестр, що грав на константинопольському іподромі під час прийому¹. Натомість, на думку доктора історичних наук професора Н. Нікітенко², на фресці під назвою «Музиканти» зображений придворний оркестр візантійського імператора Василя II під час заручин і коронації його сестри Анни.

У наукових дослідженнях С. Висоцького та І. Тоцької зазначено: «З 13 фігур, зображених на фресці, дві праворуч – акробати з жердиною – є своєрідною цирковою виставою. Решта 11 постатей – учасники великого музичного ансамблю. Ліву частину композиції займає переносний пневматичний орган: фасадом до глядача зображено типову візантійську шафу з органними трубами. Праворуч від неї – органіст-виконавець. Ліворуч – два помічники, які стоять на міхах і качають повітря в органні труби (зображено так звані «крокуючі міхи»). У верхньому ряду ліворуч – музикант, що грає на поперечній флейті, у центрі – музикант із металевими тарілками, праворуч – двоє музик з **довгими сурмами**. Нижче сурмачів – музикант, що грає на лютні. У нижньому ряду поруч з органістом зображені: музикант, що грає на музичних дзвонах (з нього художник XIX ст. зробив «Танцюриста з хусточкою»), музикант, що грає на маленьких парних барабанчиках (з нього зроблено «Танцюриста навприсядки») і праворуч – музикант, що грає на великій щипковій лірі, яка стоїть на підлозі між його ногами. Усі згадані музиканти грали, сидячи на лавах, танцюристів на фресці не було»³.

Тут особливо слід відзначити таке: на фресці ми чітко спостерігаємо, що інструмент у музиканта, який грає на поперечній флейті, обладнаний спеціальним пристроєм для якісного видобування звука. Цей пристрій і сьогодні має назву «свистковий губки». Праворуч бачимо двох музик з дов-



Хуберт і Ян Ван Ейк. Ангели, що співають.
Близько 1430 р. Дерево, олія

гими сурмами. Зважаючи на те, як близько розташовані їхні руки на інструменті, можна дійти висновку, що це сигнальні безотворні амбушурно-мундштучні інструментальні засоби, яким відводилася роль подачі сигнальних звуків. Найімовірніше, вони подавали вітальні сигнали в той момент, коли в залі урочисто з'являвся Володар зі свитою або коли музична форма виконаного оркестром твору потребувала сигнальних фраз. Мало того, це припущення має під собою аргументацію в тому, що ці двоє сурмачів і «старший», що качає міх (він явно зображений як керівник гурту), за характером головного убору і за візуальним відображенням ролі на фресці були військовими. Безперечно, з давніх літописів відомо, що сурмачі були задіяні переважно у військових справах – «подібні інструменти існували і у військовому оркестрі князя Святослава Всеволодовича»⁴, а хто, як не військовий міг справно керувати тогочас-

ним музичним колективом?! Г. Вернадський стверджує, що «помимо военных оркестров, князья содержали специальные ансамбли для дворцовых пиров и празднеств»⁵. І далі в Києво-Печерському патерику при описі придворного оркестру князя Святослава Ярославича читаємо: «...и яко вниде въ храм, идиже князь сидяй, и се виді многы играюще пред нимъ; овы гусленья гласы испущающим, и иним мусикейскыя писки гласящим, иныя же органныя»⁶.

Один з експонатів Державного музею образотворчих мистецтв імені О. С. Пушкіна містить зображення музикантів із сурмою від XI ст. Цей художній твір, безперечно, високої художньої якості, датується першою половиною XV ст. Зображення органа на фресці в Софії Київській відносять майже на чотириста років раніше. Музичні інструменти, що зображені на фресці з башт Софії Київської, своїм корінням сягають часів Київської Русі і значно



Хуберт і Ян Ван Ейк. Ангели, що музикують.
Близько 1430 р. Дерево, олія

глибше. Деякі з них, наприклад орган, ми не можемо вважати суто українським народним інструментом, хоча б з тієї причини, що орган був запозичений з придворного ритуалу правителів інших держав і був модним у ті часи «при дворах». Очевидно, що взаємозв'язок і культурологічний обмін між державами та народами існував. Безперечно, на фресці з башт Софії Київської зображені не всі інструменти, на яких грали за часів Київської Русі. Тут, власне, показані інструменти, так би мовити, елітарного оркестрового складу. Такий оркестр обслуговував переважно застави правлячого класу і потребував неабиякої професійної підготовки музикантів. До цих інструментів слід також долучити такі суто українські народні інструменти нескладної конструкції, як бубон, різні брязкальця (калатальця, деркач, било, калатало, ложки, рубель з качалкою), «гусла-псалтир», кувички, свистульки, окарину, сопілку і її різновиди (денцівка, флюяра, зубівка, теленка), трембіту, ріг, ріжки, пустотілі раковини, бугай та ін. Усі ці інструменти ввійшли до музичної культури майже всіх слов'янських народів, що проживали в Європі. У Давній Русі в музичній творчості існувало два визначальні поняття – «мусикия» (музикування) і «спів». «Мусикиєю» називалася інструментальна музика, тоді як гра на струнно-смичкових інструментах – «гудінням» (а інструменти відповідно – «гудьбами»), духові інструменти мали назву «сопелі»⁷. До сьогодні у чехів у професійному вжитку для визначення мистецького жанру «музика» збереглася давня назва – «гудьба».

У давні часи, коли простий люд копіював, зображав і наслідував явища природи, плескав у долоні, тупотів ногами, «грав на губах», гримав у господарські речі, у колах тогочасної еліти існували оркестри, до складу яких входили інструменти з досить складною конструкцією – орган, арфа, ліра, волинка, кобза, бас, басоля, козобас, гудок, гудочок, гудило, гудище, торбан, «звончасті» або так звані «шоломоподібні» гусли та ін. Тоді було престижно мати при дворах правителів «людей від мистецтва» – малярів, поетів, архітекторів, співаків, музикантів, блазнів. Безперечно, наші талановиті предки вміли яскраво виявляти свою виконавську май-

стерність, зокрема в музичному мистецтві. Такі музичні інструменти, як гудок-скрипка, цимбали, волинка, трембіта, бугай, козобас були пов'язані переважно з культурою Прикарпаття. На Гуцульщині з давніх часів був популярним малий ансамбль народних музикантів, так звані «троїсті музики». На Сході України мандрували сліпі гусяри з поводириями, які під брязкіт саморобних гусел, співаючи та декламуючи, поширювали серед простого люду новини про події у формі билин та дум. Гусяри були людьми в народі дуже шанованими. Про одного з них – Бояна – згадується у «Слові о полку Ігоревім». Він складав слави, розповіді, пісні, співав, граючи на гуслах. Невідомий автор «Слова о полку Ігоревім» зображає натхнений образ співця – «персти свої він ложив на струни, і струни, ніби живі, під його пальцями самі рокотали славу князям Ярославу і Мстиславу»⁸.

З давніх-давен музичні інструменти, як і вся культура українського народу, мають у своїй біографії драматичні і навіть трагічні сторінки. Так, у Київській Русі велася затавта боротьба з музичними розвагами скоморохів і їхніми інструментами. Це відображено в багатьох літературних пам'ятках, починаючи від XI ст. Наприклад, у «Житті Ісакія» розповідається про спокусу його бісами, які глумились над ним, граючи на різних інструментах – «ударіша в сопелі і в гусли і в бубни». У той час ці музичні інструменти пов'язували з язичництвом, і церква боролася з ними упродовж багатьох сторіч усіма засобами. Доходило навіть до заборони в законодавчому порядку. Так, у XVI ст. Постанова Стоглавого собору 1551 року забороняла всякі ігрища «і в гусли, і в смички, і сопелі, і всіляку іншу гру, видовища і танці, а разом з ними і гру в кості, шахи та каміння»⁹.

Інструментарій Давньої Русі був різноманітним, і, як відзначав Ю. Келдиш, «музичні інструменти різнились не тільки за типом і структурою, але й за тією роллю, яку вони відігравали в побуті і в суспільному житті за їх, так би мовити, «соціальним рангом». Умовно можна виокремити «високі» і «низькі» музичні інструменти часів Київської Русі. До першої категорії належала труба, що клика-

ла воїнів на рать; їй протиставляли сопелі і народні гусли. У стародавньо-руській навчальній літературі труба, «яка скликала воїнів», порівнювалася з молитвою, що збирала ангелів Божих, а сопелі і простонародні гусли вважалися «засобами», що «збирали безстидних бісів»¹⁰. І. Тоцька дає детальніше пояснення: ««сопелі» – це дерев'яні духові інструменти (пізніші народні дудки-сопілки). У літописах згадуються, насамперед, як сигнальні інструменти сурми і роги»¹¹. Таким чином, за визначенням багатьох науковців, сурма – це старовинний український духовий інструмент, який виконував сигнальну функцію у військових діях та сприяв піднесенню бойового духу воїнів. Численні літературні джерела зберегли відомості про побутування у військовій музиці українського козацтва дерев'яної конусоподібної труби – «сурми», або «козацької труби»¹².

За свідченням авторитетних істориків, до складу козацької полкової музики входили «сурмачі», «трубачі», «довбуші» (нижче звернемо більш детальну увагу на цю назву). Козацькі реєстрові документи вказують навіть на заробітну плату для музикантів полкової музики Війська Запорозького¹³. Що стосується будови старовинної козацької сурми, то дослідники припускають, що існувало два різновиди цього інструмента. Перший – з мундштуком, без пальцевих отворів (як на фресці в Софії Київській), другий – з тростиною (пищиком) і пальцевими отворами.

Такий пищик складався з двох тростин (на зразок сучасного гобоя чи фагота, але значно більших за розміром). Він давав різкий, гучний і дуже пронизливий звук, який було чути на значну відстань, чого не можна було досягнути за допомогою мундштучної конструкції.

З виконавського і наукового погляду на звук як фізичне явище потрібно відзначити, що існує таке поняття, як «несучість звука». Це поняття стосується тих професій, що відтворюють музичні чи художньо-літературні твори (співачи, інструменталісти, актори, декламатори тощо). Не завжди чіткість, емоційність і ясність почутого залежить від якості акустики приміщення або простору, у якому відбувається дійство. Виходячи з ба-

гаторічної концертної практики, вважаю, що ефект виступу залежить від досвіду і майстерності артиста. Поняття «несучості звука» залежить переважно не від якості акустики, а від фізичної якості звука, від кількості і розташування обертонів у ньому. Від того, наскільки вправно артист «подає» звук, як він користується обертовою шкалою, залежить художня цінність, ясність сприйняття, емоційність і успіх виступу. Тому сурма, у якій застосовувався пищик з тростини, і майстерність сурмача відтворювати звук з необхідним спектром обертонів забезпечували можливість звукові «нести» на значну відстань.

Пізніше вдосконалення конструкції сурми з пищиком і отворами дозволило відтворювати такі послідовності звуків, що вже утворювали певні сигнали. Передаючи ці сигнали від одного сурмача до іншого, можливо було оперативно розповсюджувати інформацію, або успішно керувати ходом бою на значній території. Під час перепочинку між битвами на інструменті такої конструкції можна було виконувати різноманітні мелодії.

Назву «сурма» запозичено в українській мові від східних народів, які населяли українські етнічні території в період Київської Русі і пізніше. Як відзначав Д. Яворницький, описуючи бойове оснащення представника Ногайської Орди XVI ст., що поряд зі зброєю «біля сідла була прив'язана сопілка для скликання товаришів...»¹⁵. Очевидно, що то була не сопілка в сучасному розумінні, а сигнальний бойовий інструмент. Можливо, що той давній комунікаційний засіб і називався «сурмою», а не сопілкою. Близькими за походженням до сурми інструментами можна вважати: зурну, розповсюджену на Закавказзі, у Середній Азії, Туреччині, Македонії; вірменський дудук; угорські народні інструменти «тороксип» і «тарогато» (toroszkép, tárogató); середньоазіатський «пурнай»; індійський «шенай»; японський «хітирикі» та багато інших¹⁶. Виразність національного колориту цих інструментів сприяла їх використанню в професійній творчості в наступні епохи. Так, угорський композитор Франц Легар для посилення національної характерності звучання часто залучав до свого оркестру народні інструмен-

ти, у тому числі балалайку, мандоліну, цимбали, «тарогато»¹⁷. Натомість в Україні та в інших країнах колишнього «соціалістичного табору» багато самобутніх народних інструментів – «щоб не збуджувати національних почуттів» – були негласно заборонені і вважалися назавжди вибулими з ужитку. Серед них і такі, що рідко використовувалися в професійній музиці, але належали до активного музичного побуту: бугай, ріг, брязкальця, деякі різновиди сопілок, а також предмети побуту (як музичний інструментарій) – рубель, деркач тощо. Зокрема, в Угорщині за часів «соціалізму» поряд з іншими народними інструментами «не бажаним» вважався «тарогато». Навіть сьогодні, через двадцять років після зміни державного устрою в Угорщині, не всі її корінні жителі чули живе звучання цього інструмента. Коли я в своїх концертних виступах поряд з кларнетом, саксофоном і альтовим кларнетом виконую твори на «тарогато», багато хто з слухачів після мого виступу приходять «за куліси» зі сльозами на очах та цікавиться, чи це дійсно я грав на «тарогато», і як виглядає цей легендарний інструмент! Нижче пропоную, як приклад, декілька традиційних угорських творів для «тарогато». Перша пісня називається «Cserebogár, sárga...» (нотний приклад № 1), що в перекладі (Ж. Макаус) означає «Жовтий хрущ, травневий...»¹⁸.

Cserebogár, sárga cserebogár,
Nem kérdem én tőled, mikor lesz nyár?
Azt sem kérdem, sokáig élek-e?
Csak azt mondd meg: rózsámé lesz-e?
Nem kérdem én tőled, te kis bogár,
Dérül-e még életemre több nyár?
Úgyis hév nyár emészti lelkemet,
Amióta rózsám bírja szívemet.

Жовтий хрущ, травневий,
Не питаюся у тебе, коли прийде літо?
Не питаюся, як довго житиму?
Чи ще забагрянить моє життя-літо?
Не питаюся у тебе, маленький хрущик,
Тільки скажи мені, чи ще зустрінусь я з коханою*¹
Все одно, жар пламенить мою душу,
З того часу, як віддав своє серце, моїй милій*²

* Батьківщиною. – О. Щ.

** Батьківщині. – О. Щ.

Доцільно детально проаналізувати музичний виклад цього твору, пов'язавши його витоки з часом застосування «тарогато»-сурми у військових протистояннях. З цього огляду привертають увагу «сигнальні» мотиви у третьому, сьомому, одинадцятому і п'ятнадцятому тактах. У третьому такті відтворюється низхідна кварта e–h; у сьомому – низхідна терція g–e; в одинадцятому – знову низхідна кварта і в кінці – низхідна квінта – e–a. Ритмічні формули цих зворотів – чверть із крапкою, наступні – вісімка до вісімки з крапкою і п'ять шістнадцятих у кінці. Ці стилістичні риси закликають до спокою після битви, до роздумів про втрачених друзів, асоціюються з музикуванням бійців на спочинку після битви. І навпаки – висхідна кварта h–e має закличний характер.

Такі квартові структури, або висхідний чи низхідний мінорний секстакорд (у цьому прикладі – g–h–e), дуже часто трапляються в угорській народній музиці. Особливо це стосується творів, які виникли в так званий період «Ракоці II» і після нього. Це період національно-визвольної боротьби (1703–1711), яку очолював Ференц Ракоці II – нащадок трансильванського князя. Шляхом суспільних реформ він намагався повернути знесиленій країні її колишню боєздатність. Але, незважаючи на низку успіхів, повстанці врешті-решт були розбиті, а Ференц Ракоці II змушений був залишити країну, виїхавши до Туреччини, де він і помер (однаке похований був на території тогочасної Угорщини – у місті Кошіце). Згадка про нього залишилася в народній пам'яті як символ боротьби за волю і гідність нації та жалоби за патріотами, які полягли в цій боротьбі.

Показово, що музичні асоціації щодо періоду «Ракоці II» пов'язані з «клично-жалібним голосом» тарогато. Адже власне тарогато як сигнальний інструмент був основним комунікаційним засобом серед повстанців князя Ракоці II. Його використовували також при оплакуванні полеглих та страчених. Відтак звучання тарогато збережене в пам'яті народу, і, незважаючи на заборону всього істинно угорського, згодом став своєрідним «аудиокодом», символом нації. У народі цей інструмент

так і називається: «Rákoci hangszer» – «Інструмент Ракоці».

Музичними виразниками «генетичного аудіокоду нації» можна назвати такі інструменти: у росіян – балалайку; у вірмен – дудук; у турків – зурну; у гуцулів – сопілку; у шотландців – волинку; в американців – банджо; у французів – акордеон; у грузинів – багатоголосний спів; в українців – багатоголосний спів і бандуру; у молдован – ребро; у тирольців – фальцетний спів; в угорців – тарогато; в індійців – ситар і т. д. За тисячоліття звуки народних інструментів (голоси), мелодії і ритми, що з часом вишикувалися за «національним обертоновим спектром», перетворилися в «коди націй». Для талановитого виконавця, щоб зворушити душу і збудити правдиві національні почуття, не обов'язково належати до тієї чи іншої нації, потрібно відчувати «національний код», що вбирає в себе поняття техніки виконання, стилю, манери, наміру і глибокого відчуття національної культури народу. Звучання національного інструмента, його барва (обертоновий спектр), віртуозність, стиль і манера виконання, а ще обов'язково – наміри виконавця – здебільшого здатні спровокувати неабияке емоційне піднесення у слухачів.

Тут слід детальніше пояснити, що таке поняття «**наміри виконавця**» і як це поняття функціонує. За висловом досить відомого в певних колах лікаря Джонатана Голдмана (Jonathan Goldman), «звук є несучим коливанням наміру». Я думаю, що це дуже точне твердження. У багатьох наукових дослідженнях підтверджено, що звучання музичних інструментів має як психологічний, так і неврологічний вплив, що досить широко використовується у певних практиках лікування. Але не самі інструменти здійснюють зцілення. «Я вважаю, – відзначав Дж. Голдман, – що зцілення здійснюється свідомістю, воно полягає в творчій взаємодії інструмента – яким би він не був, чи то шаманський барабан, чаша, камертон, голос, дзвін – плюс наміри людини, яка його використовує, і людини, яка сприймає». Таким чином, зцілення відбувається шляхом поєднання чотирьох основних елемен-

тів – порядком розташування обертонів, майстерністю, емоційною насиченістю і намірами виконавця. Тому, власне, «національний звуковий і ритмічний код» у патріота збуджує кров, закликає до подвигу і самопожертви.

На підтвердження пропоную вашій увазі ще один знаменитий твір, який в угорців неодмінно асоціюється з тарогато, – «Krasznahorka büszke vára!» (нотний приклад № 2), що в перекладі Ж. Макаус звучить, як «Гордий замок Красногорка! (слова і музика дружини графа Теодора Андраші):

Krasznahorka büszke vára,
Ráborul az éj homálya,
Tornyok ormán az őszi szél,
Elmúlt dicsőségről regél,
Rákóczinak dicső kora,
Nem jó vissza többé soha

Harcosai rég pihennek,
Bujdosó fejedelemnek
A toronyból késő este
Tárogató nem sir messze
Olyan kihalt, olyan árva
Krasznahorka büszke vára!

Гордий замок Красногорка
Обгортає морок ночі.
Осінній вітер на вершинах веж
Оповідає про славетне минуле.
Героїчний час Ракоці
Не вернеться більш ніколи.
Його княжі бійці
Давно вже на спочинку.
Пізньої ночі з високої вежі
Вже не розноситься по долах плач «тарогато».
Спустошений та сиротливий –
Гордий замок Красногорка!

Відомий сучасний дослідник в галузі фізики звука і впливу його на живу матерію Том Кеніон¹⁹ відзначає, що існує галузь науки, яка називається «кіматика» (somatics). Вона була створена Хансом Енні (Hans Jenny), який вивчав вплив звука на різні субстанції – метал, воду, дерево, живі організми тощо. Вода, наприклад, є речовиною, яка надзвичайно чутливо реагує на звук. Якщо стати поруч з людиною і створити звук на музичному інструменті (особливо на духовому, наприклад трубі чи саксофоні), то людина відчує на своєму тілі вібрацію звука цього інструмента. Пояснення таке. Оскільки більшу частину

тіла складає вода, вміст якої коливається від 60 до 70 відсотків, то музичний інструмент, впливаючи на рідину нашого тіла, створює таке сильне звукове поле, що ми відчуваємо вібрацію. На фізичному рівні вода в нашому тілі буквально входить у резонанс зі звуком музичного інструмента, і цей звук створює в міжклітинній рідині дуже складні геометричні фігури та форми, які мають назву «паттерни стоячої хвилі». Міжклітинна рідина вступає в резонанс зі звуком, і це створює відповідний ефект у мозку, нервовій та гормональній системах.

Тому виконавець, долучаючи до звучання інструмента власну майстерність, віртуозність, стиль виконання і обов'язково **наміри**, створює **дуже міцну впливову комбінацію**.

Фізичні аспекти майстерності виконавця можна дослідити завдяки тому, що його інтуїція і вміння дозволяють вибудувати специфічну обертонову шкалу. В основі такої взаємодії обертонів лежить принцип хвилі: два звукові потоки зустрічаються, утворюючи стоячу хвилю, і розчиняються в «океані» звуків. Це дозволяє «засмоктувати» углуб звукового простору свідомість слухача.

Таким чином, майстерність виконавця, його емоційність, наміри, енергетична напруга, а також процес слухання музики подібні до основних принципів медитації. Відомо, що в східній медицині для введення в медитативні стани застосовуються різні звуки – шаманського барабана, брязкалець, гортанного співу і особливо «тібетських чаш», які здавна використовували в таємних церемоніях і ритуалах. Останні утворюють чисті й красиві звуки, багаті гармонічними обертонами. Ці властивості чаш використовуються в тибетській медицині для гармонізації та урівноваження балансу енергій у тілі людини. Вібрації чаш, входячи в резонанс із внутрішніми вібраціями людини, гармонізують її, унаслідок чого розум заспокоюється, і вона занурюється в спокійний стан, а отже, відбувається глибокий відпочинок, поновлення і збалансування енергетичних ресурсів. Слід відзначити, що заглиблення в звукове акустичне середовище можливе не тільки за допомогою тибетських чаш. Це можуть бути звуки

церковних дзвонів, голосу людини, птахів, музичних інструментів або спів церковних хорів. Таким чином, музичні звуки насичені енергетикою і сприяють медитації.

Повертаючись до питання про національний інструментарій та усвідомлення його впливу на представників тієї чи іншої нації, доцільно звернутися до ще одного прикладу. Разом з остаточним знищенням Запорозької Січі було втрачено цілий пласт самобутньої козацької культури. Зокрема, назавжди зникли взірці військових музично-сигнальних інструментів (наприклад, «козацькі труби»). Залишився тільки опис тих інструментів, який повністю збігається з описом угорського національного інструмента «тарогато». У цьому немає нічого дивного, адже угри ще в часи середньовічного розселення на Захід та і в подальшому довгий час проживали на теренах Київської Русі. У першоджерелах читаємо: «ще в 970, коли київський князь Святослав Ігорович вів боротьбу з візантійцями у Болгарії, один з угорських загонів виступав на його боці». З «Повісті временних літ» відомо, що наприкінці IX ст. угорці-кочівники пройшли на захід повз Київ, зробивши зупинку біля нього (звідси назва *Угорське урочище*). Під проводом князя Арпада (близько 890–907) союз угорських племен, подолавши приблизно у 895–896 роках Карпати, розташувався в Середньому Подунав'ї²⁰. Коли угри в IX ст. остаточно відійшли з теренів Київської Русі на Середнє Подунав'я, вони понесли із собою і частину нашої спільної культури, яка сягає сивої давнини. Тому вони, як у побуті, у культурі, так і у військових справах постійно контактували з місцевим населенням. Зокрема, у спільних бойових діях сигнальний інструмент тарогато-сурма для воїнів, як угорців, так і русичів, служив інформаційно-комунікаційним засобом.

Тут слід відзначити важливий лінгвістичний збіг. Посада козацького «полкового музики» під назвою «довбуш» в Угорщині сучасною професійною мовою означає «барабанщик» і пишеться угорською «dobos», що читається українською мовою, як «добош». Тому видається можливим на основі угорського народного інст-

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

румента тарогато відтворити конструкцію козацької труби-сурми і навіть почути голос цього інструмента.

Отже, розвиток багатогранної культури народів, які населяли терени Київської Русі, став тим підґрунтям, на якому розвивалися подальші основи музичної культури не лише українського народу, але й східних слов'ян. Це визначає різноманітність взаємозв'язків і взаємозбагачення культур народів світу.

¹ *Высоцкий С. А.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 164–204.

² *Никитенко Н. М.* О содержании фресковой росписи лестничных башен Софии Киевской: дис. ... д-ра ист. наук. – 2002.

³ *Высоцкий С. А., Тоцкая И. Ф.* Новое о фреске «Скоморохи» в Софии Киевской // Культура и искусство Древней Руси. – Ленинград, 1967. – С. 50–57.

⁴ ПСРЛ. – Т. XV. – Стб. 331.

⁵ *Вернадский Г. В.* Киевская Русь. – М.: Аграф, 1999. – 448 с.

⁶ Києво-Печерський патерик / за ред. Д. Абрамовича. – К., 1931. – С. 68.

⁷ *Владышевская Т. Ф.* Изобразительный канон музыкальных инструментов Древней Руси [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://student.km.ru/ref_show_frame.asp?id=8BA4C48B4B9348C29E3F65792F7A2B61.

⁸ Слово о полку Ігоревім / пер. В. Стеллецького. – Л., 1953. – С. 157.

⁹ Цит. за: История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. Келдыша. – М., 1983. – Т. 1. – С. 66–67.

¹⁰ Там само.

¹¹ *Тоцька І.* Музики на малюваннях Софії Київської // Пам'ятки України: історія та культура. – 1955. – № 1. – С. 45–53.

¹² *Черкаський Л. М.* Українські народні музичні інструменти. – К.: Техніка, 2003. – 264 с.

¹³ Там само.

¹⁴ Könyvtár a «Kodály Z. Magyar kórus Iskola».

¹⁵ *Мицик Ю. А., Плохий С. М., Стороженко І. С.* Як козаки воювали. – Д.: Промінь, 1990 – С. 163.

¹⁶ *Берлиоз Г.* Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. – М., 1972.

¹⁷ [Электронный ресурс]. – Wapedia – Wiki: Історія Угорщини.

¹⁸ Nótaszövegek 1zeneműkiado Z.7878 Válogatta Leszler I. Lavotta.

¹⁹ Том Кеніон (Tom Kenyon) – музикант, дослідник, письменник і цілитель, автор книги «Стани мозку».

²⁰ [Электронный ресурс]. – Wapedia – Wiki: Історія Угорщини.

В статтю подається класифікація і характеристика українських народних інструментів; освітається питання загального походження, удосконалення і застосування цих інструментів різними народностями світу, в тому числі відзначено загальне використання бойових сигнальних інструментів в часи Київської Русі при взаємодії російських і угорських військ. Також йдеться про звук як фізичне явище і його вплив на психічне і емоційне стан живого матеріалу; розглядається питання звукоформування, акустики і секрету професійного контакту артиста і слухача.

Ключевые слова: украинские народные инструменты, взаимодействие культур.

ОЛЕКСАНДР ЦУР. НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ І ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК СВІТОВИХ КУЛЬТУР...

Нотний приклад № 1

"Cserebogár, sárga..."

Szabadon

Taragató

mf

Нотний приклад № 2

Arrangement - AlSchur

"Krasznahorka büszke vára"

Horángozva

Taragató

mf

rit. Moderato

mf

Horángozva rit.

mf

УДК 791.43.04

ДО ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ОБРАЗУ ДИТИНИ У ФІЛЬМАХ ЖАХІВ

Христина Костюк

У статті розглянуто контекст появи і розвитку образу дитини-носія зла у фільмах жахів. Проаналізовано основні картини, що внесли нові нюанси в цю тематику, а також виявлено важливі режисерські знахідки, що вплинули на загальний процес розгортання зазначеного жанрово-тематичного напрямку.

Ключові слова: кінематограф, дитина, фільм жахів, режисер, образ, сюжет.

In the article the context of appearance and development of appearance of child-transmitter of evil is considered in the films of horrors. Basic pictures which brought in new nuances in this subject are analysed, and also found out important producer finds which influenced on the general process of development of the noted genre-thematic direction.

Key words: cinema, child, film of horrors, producer, appearance, subject.

Історія розвитку одного з найбільш характерних для сучасного кіномистецтва жанру – хорору, – поряд з детективом, трилером, мелодрамою, фантастикою та аналіз найвідоміших фільмів жахів (сучасна назва «чілер» від англ. chill – треміти від страху) показує, що цей жанр тісно пов'язаний із соціокультурними подіями у світі. Фільм жахів як жанр чи не найчутливіше реагує на суспільні зміни і трансформується настільки швидко, наскільки виникає потреба в задоволенні інтересів глядачів різних вікових та естетичних категорій. Залежно від суспільних запитів змінюються стилістичні особливості та тематика хорору. Найбільше інтенсифікується розвиток хорору в переломні моменти для суспільства: часто поштовхом до розвитку стає протест проти існуючої системи або реакція на кризові ситуації.

Хорор як жанр із власними чітко регламентованими естетичними й мовними законами, хоча й реалізується у сповненому іномовленні й метафор міфічно-казковому вимірі, спирається на неусвідомлені й відчужені суспільством явища. Матеріалізуючи ці імпульси в конкретних образах, він забезпечує людину джерелом конкретного страху в періоди передчуття загрози та розпливчатої тривоги, адже найстрашніше – це невідоме. Перенесення підсвідомого страху на конкретний об'єкт дає змогу пережити цей страх у житті, побороти його і досягти необхідної психологічної розрядки. Популярність жанру в сучасному світі легко

пояснити: новини ледь не щодня доносять повідомлення про теракти, війни, жорстокі розправи, окрім того, варто взяти до уваги агресію, яку постійно відчувають жителі мегаполісів.

Звичайно, ставлення соціуму до фільмів жахів неоднозначне. Багато років тривають суперечки щодо картин з елементами насильства та жорстокості. Про те, чи породжують насильницькі видовища жорстокість у тих, хто їх споглядає, сперечалися ще Платон та Арістотель. Платон вважав показ кривавих трагедій суспільно небезпечним явищем. Натомість Арістотель убачав у сценах насильства та жахів можливість очищення катарсисом: певна психологічна розрядка досягається у процесі переживання людиною таких картин. А. Хічкок убачав у подібних сценах терапевтичну силу, стверджуючи, що вони «очищають розум людини від темних, нерідко убивчих потягів і підсвідомих гріховних імпульсів та дозволяють насолодитися спостереженням крамольних діянь, на здійснення яких у неї самої ніколи не вистачало духу, хоча, можливо, і дуже хотілося». Умберто Еко зауважує, що за допомогою кінематографа, зокрема фільмів жахів, людина компенсує потяг до кривавих видовищ, що раніше втілювався у спогляданні публічних страт. «... Сучасна екранна культура, з одного боку, набуває значення одного з проявів міфології, зорієнтованої на минуле, але з другого, творить власну нову міфологію. Завдання

нових міфів, породжуваних екраном, – розширення обмеженості людських можливостей, звільнення від страхів перед невідомими і неконтрольованими процесами, що відбуваються у сучасній культурі. Екранна культура пропонує глядачеві нову міфологічну реальність, яка ... звільняє від страху перед завтрашнім днем, пропонує уявний «рай» ілюзій, за яким ховаються більш досконалі технології ... контролю над «мовчазною більшістю», нав'язування зручних для соціуму пріоритетів»¹.

Деякі дослідники трактують кінематограф жахів як сучасний аналог страшної казки, необхідної людині в будь-якому віці, адже саме вона навчає індивідуума боротися зі своїми страхами і виховує певну модель поведінки. Інші відверто висловлюються проти зображення актів жорстокості й насильства на екрані, вважаючи, що це стимулює вияви агресії в реальному житті. Проте спільною позицією є усвідомлення того, що фільми жахів до краю загострюють естетичну опозицію, що провокує гостру «емоційну реакцію, впритул до відторгнення»². Це так звана «шокова реакція», що пов'язана з порушенням усталених у суспільстві естетичних норм і смаків та викликана контрастами, гротеском, монструозністю.

Зважаючи на те, що фільми жахів можна вважати своєрідним феноменом сучасної масової культури і, попри всі суперечності, жанром, у якому долаються межі традиційного художнього простору із особливою роллю у ньому прекрасного³, а також на те, що вони популярні, хорор потребує ретельного дослідження. Актуальність звернення до окремих проблем, пов'язаних із жанром, мотивована й потребою з'ясування факторів розвитку виражальних засобів і смислових значень кінематографа як досить цілісної художньої сфери, між площинами якої сформувалися складні лінії взаємовпливів і запозичень. У цьому численні засоби фільмів жахів близькі до винаходів авангардистських періодів у мистецтві: вони «виникають, як правило, у своїй крайній, екстремальній формі. Пізніше численні відкриття авангарду адаптуються і починають виступати як звичний і зрозумілий всім прийом або виражальний засіб»⁴.

Проблематика фільмів жахів привертає увагу численних зарубіжних дослідників – Д. Скалла, Дж. Марріота, С. Шнайдера, М. Янковіча. У Росії вивченням фільмів жахів займаються такі науковці, як Д. Комм, С. Гладких, А. Артюх. В Україні цікавість до означеної проблематики виявляли Павло Александров, Оксана Мусієнко, Оксана Надюкова.

Проте внаслідок звернення уваги до переважно узагальнених проблем фільмів жахів, існують ще проблеми, не заторкнуті в мистецтвознавстві. Так, значний пласт сучасної хорор-культури складають фільми, де головним носієм зла є дитина. Цей образ, на відміну від більшості популярних іпостасей на зразок вампіра чи перевертня, які постали на екрані вже в ранні періоди розвитку кінематографа, з'явився не на початкових етапах розвитку кіно, а значно пізніше – у 60-х роках ХХ ст.

Передумовою появи на екрані «злої» дитини стала так звана «талідомідова трагедія», що сколихнула світову громадськість. Ця тема актуалізується з початком підліткового бунту 1970-х і з того часу перебуває в безперервному розвитку, який відображає певні тривожні тенденції в сучасному суспільстві.

Центральною метою статті є кінознавчий аналіз головних тенденцій розвитку образу дитини як головного носія зла в сучасному кінематографі в історичному та естетичному аспектах. Об'єктом дослідження є фільми жахів, де вихід за межі нормативної тематики і виражальних засобів відбувається у процесі виокремлення центрального негативного образу дитини. Предметом дослідження є аналіз найбільш популярних хорор-фільмів, що звертаються до цього образу в контексті загальних образних закономірностей жанру.

Виникнення і розвиток нових кінематографічних жанрів і розширення тематичного спектра зумовлюється не тільки ступенем обдарування того чи іншого режисера, сценариста чи актора, а й причинами, що криються у надрах суспільної свідомості. Властиво, кіно багатьма мислиться як вид мистецтва й інструмент, що дозволяє «визволити на світ постійно

цензуrowані суспільні тяжіння, комплекси і неврози»⁵.

Так, у кінці 1960-х на екранах постав новий образ: джерелом страху і справжнім осередком зла у фільмах жахів стає дитина. Звісно, така шокуюча тенденція не могла з'явитися без суттєвих підстав. Адже образи малюків для багатьох поколінь втілювали надію на світле, краще майбутнє, уособлювали ідею добра й невинності.

Підґрунтям для окреслення нової тематики, як не дивно, стали новації в розвитку технологій контрацепції. Можливість штучного контролю народжуваності дала багатьом жінкам можливість змінити свій спосіб життя і стала одним з ключових факторів «сексуальної революції». Проте препарати не пройшли необхідних клінічних випробувань, тому мали небезпечні побічні ефекти (зокрема порушення згортання крові). Так, тільки в 1961 році було виявлено й офіційно підтверджено зв'язок між прийомом «Талідоміду» і стрімким зростанням народження немовлят із фізичними вадами. Згідно з різними оцінками, унаслідок прийому препарату від восьми до десяти тисяч малюків народилося зі значними фізичними вадами. Тільки п'ять тисяч з них не загинуло в ранньому віці, залишившись на все життя інвалідами. На тлі таких жахливих подій закономірно починає розвиватися страх перед вагітністю.

Окрім цього, не вщухав інтерес до окультизму. На відміну від побутового інтересу, мистецьке зацікавлення ним отримало важливе підґрунтя у низці наукових публікацій про езотеричні доктрини і практики, здійснені в попередні десятиліття. Серед них – монографії про Кабалу, гностицизм і містичні системи Г. Схолема, ізотеричні ісламські та перські традиції Г. Колбіна, діяльність таємних масонських товариств Р. де Форестьє, Е. Джолі, А. Февра та ін. Значний вплив на поглиблення інтересу до містичних аспектів мистецтва справив популярний до сьогодні стиль сюрреалізм з характерним для нього протестом проти розуму як недостатнього для пошуків фундаментальних основ буття.

1960-ті – це й кульмінаційний період розвитку контркультури, роки становлен-

ня та розквіту молодіжних субкультур, зокрема руху хіпі. У цей час конфлікт поколінь стає особливо відчутний: «Передусім існує крайнє невдоволення існуючими інституціями – релігійними, етичними, соціальними, політичними. Така залюбленість у минуле екзистенційно суперечлива: з одного боку, вона виражає себе через агресивність і бунт проти всяких норм та догм ... ; з другого боку, заперечення сучасних соціальних структур і моральних цінностей, тобто заперечення цивілізації і, зрештою, історії, має релігійне значення, хоча цей релігійний вимір рідко визнається»⁶. Старшим поколінням це сприймається як аномалія, як вада, яку за будь-яку ціну потрібно виправити. На цьому ґрунті виховується страх перед власною дитиною, яка вмить перестала бути рідною та знайомою.

Ці тенденції не могли не знайти відображення в мистецтві, зокрема – і в кінематографі. Починаючи з 1960-го, діти-монстри не залишають кіноекранів.

Перша стрічка, яка порушує питання таємничої вагітності, з'являється у 1960 році. Це – «Селище проклятих» Вульфа Ріллі як екранізація роману Джона Уіндема «Зозулі Мідвіча», написаного 1957 року. За сюжетом стрічки, усі мешканці селища втрачають свідомість на кілька годин. Згодом з'ясовується, що після цієї дивної події завагітніли всі жінки репродуктивного віку. У такому сюжеті ще явно звучать мотиви страху перед «космічною загрозою». Відповідальність за цю подію чітко покладають на космічні навчання поблизу селища, але насамперед постає питання: що це за діти? Чиї вони? Значну увагу приділено самій вагітності, очікуванню народження малюка, занепокоєнню матері.

На світ з'являються діти, наділені надприродними здібностями, що змалку не проявляють ні жалю, ні жодних інших людських емоцій і вбивають усіх, хто їм не до вподоби. У них однакова зачіска, біляве волосся (очевидне відлуння страху перед нацизмом із його міфом про «білокуру бестію»). Нічим не схожі на своїх батьків, «вони мають подобу людини, але не належать до людського роду», – стверджує один з

героїв рімейку стрічки, знятого в 1995 році Джоном Карпентером.

Рімейк має багато сюжетних розбіжностей з оригінальною стрічкою. Насамперед у стрічці 1960 року діти не вбивають «просто так», для випробування своїх сил чи дріб'язкової помсти, а лише заради самозахисту – чи, принаймні, діють згідно своїх уявлень про нього. Кожен з малюків має пару, вони існують як замкнена система, усі вони слухаються свого лідера – Девіда, що повідомляє дорослих про їхні рішення. Тут немає жодної надії на їхнє співчутливе ставлення до представників людства. Вони поведуться підкреслено виховано.

У стрічці Карпентера Девід стає наче противагою до основної маси «дивних дітей». У нього поступово зароджуються людські емоції, він прагне зрозуміти інших людей. Режисер знаходить пояснення такій «аномалії»: Девід єдиний залишився без пари, бо дочка однієї з мешканок Мідвіча народилася мертвою. Тут діти поведуться не настільки виховано, наскільки зверхньо, відверто позиціонуючи свою вищість. Для них убивство не обов'язково зумовлене крайньою потребою. Окрім того, причина масової вагітності тривалий час сприймається як якась невідома сила, що проявилася і в шепоті на світанку, що розбудив лікаря, і у видіннях жінок під час вагітності. Космічна, позаземна природа цього явища чітко акцентується лише одного разу – коли глядачу показують мертвонароджену дитину, що повністю відповідає уявленням про зовнішність інопланетянина.

У 1963 році під назвою «Діти проклятих» з'являється продовження «Селища проклятих». У стрічці знов діють діти з надздібностями, проте ця стрічка – лише експлуатація образу, що зацікавила глядача, хіба що з новим, політизованим підтекстом.

У 1967 році оприлюднено роман «Дитина Розмарі» Айри Левіна. І вже в 1968 Роман Поланскі ставить доволі точну екранізацію з тією ж назвою. Молода сім'я – Гай і Розмарі Вудхаузи – переїжджає в нову квартиру. Будинок, між іншим, має погану репутацію, проте молодят це не надто хвилює. Вони знайомляться із сусідами – приємною і трохи дивакуватою літньою парою.

Одного разу Розмарі бачить дивний сон – наче вона проти волі стає учасницею сатанського обряду, під час якого її ґвалтує власний чоловік, у обличчі якого проступають дивні, демонічні риси. Невдовзі після цього молода жінка, яка мріє про дитину, розуміє, що вагітна.

Сюжет розгортається навколо вагітності Розмарі Вудхауз. Вона помічає, що замість того, щоб набирати вагу, вона її втрачає, що раптом полюбила вживати сире м'ясо. Розмарі погано себе почуває. Сусідка примушує пити її незрозумілі настоянки – начебто з метою покращити її самопочуття. Увага, яку проявляють до молодої жінки Касаветіси, стає надмірною. Розмарі відчуває себе під постійним наглядом. Жінка охоплена постійною тривогою – вона не розуміє, чи нормальний її стан. Вона починає підозрювати, що занадто люб'язні сусіди – члени секти, і, що найгірше, – її чоловік один із них. Розмарі намагається втекти і знайти притулок у лікаря, проте він зраджує її та повертає додому. Урешті Розмарі народжує у своїй квартирі. Молоду матір тримають на снодійних, але вона зуміла пробратися до сусідньої квартири, де, як вона впевнена, тримають її сина. І тут вона дізнається, що народила дитину Диявола. Розмарі хоче вбити новонародженого, але в останній момент материнський інстинкт бере гору. І вона, гоїдаючи задрапіровану темною тканиною колиску, наспівує колискову своїй дитині.

Окультне підґрунтя сюжету не випадкове. У 1966 році офіційно заснована так звана «Церква Сатани» під керівництвом Антона Шандора Ла Вея. Він сформував і задокументував основні постулати сучасного сатанізму. Це вчення швидко набрало значної популярності. Інтерес до сатанізму не міг не викликати занепокоєння суспільства.

Фільм Р. Поланскі лякає позірною буденністю і звичністю. У стрічці відсутні спецэффекти, театральність; режисер не вдається до ідеалізації прихильників культу як типової риси фільмів жахів. Атмосфера нагнітається синхронно з біологічними змінами в організмі жінки. Унаслідок того, що події стрічки показані виключно через призмю сприйняття самої Розмарі, залишається

простір для двозначності: чи це справді диявольські інтриги, чи глядач спостерігає лише параною, викликану вагітністю героїні.

У стрічці постійно стверджується відчуття беззахисності, безпорадності Розмарі. Вона повністю залежить від оточення, її самопочуття – від незрозумілих настоянок, а можливість порятунку і благополучного розв'язання ситуації – від лікаря. Ці сюжетні ходи доволі точно відображають тривоги, що супроводжували вагітність у ту епоху. Довіра до медиків, які виписували шкідливі препарати, у громадській свідомості ще не відновились. Тож жінки, незважаючи на власні побоювання, змушені були віддавати себе в руки лікаря. У той час непевність щодо продовження роду була характерна для усіх верств суспільства, адже багато хто користувався протизаплідними засобами, мало розуміючи механізми їхньої дії та наслідки, що можуть виникнути в майбутньому.

Фільм Ларі Коена «Воно живе» 1974 року – наслідок тих самих батьківських страхів. Проте в цій стрічці геть відсутнє містичне підґрунтя. Натомість Коен вносить у дію стрічки елементи соціальної сатири. У фільмі порушуються проблеми не тільки шкідливості медикаментів, а й впливу людини на екологію та втручання преси в особисте життя людини.

У 1973 році було здійснено екранізацію роману «Екзорцист» Уільяма Пітера Блетті: на екранах з'являється однойменна стрічка Вільяма Фрідкіна. На відміну від проаналізованих вище стрічок, сюжет розгортається не тільки довкола особистої трагедії героїні фільму, але й небезпек, пов'язаних із провадженням обряду вигнання диявола. При цьому зумовлена ситуацією пасивність героїні компенсується активністю сторонніх для неї людей, які прагнуть відновити її духовну рівновагу і повернути до нормального життя.

У сім'ю відомої актриси приходить нещастя – її дванадцятирічна дочка Ріган не тільки починає дивно поводитися, але й змінюється до невпізнанності. Після численних спроб діагностувати захворювання, медики врешті радять розгубленій матері звернутися до обряду екзорцизму – звісно, як до засобу самонавіювання. Проте з

розвитком сюжету Кріс починає вірити, що її дочка справді одержима дияволом. Вона просить священника, отця Карраса, здійснити ритуал. Звертаючись за дозволом до церкви, молодий священник отримує в напарники старого досвідченого екзорциста, отця Мерріна. Під час проведення обряду, не витримавши психологічного й духовного навантаження, Меррін помирає, тому Каррас змушений сам закінчити розпочате. Спровокувавши диявола вийти з Ріган і вселитися в нього самого, він викидається з вікна.

Таке вирішення образу молодого священника, що втратив віру і повертає її собі, взявши участь в обряді екзорцизму, важливий для подальшого розгортання тематики такого спрямування: цей мотив стане одним з провідних чи не у всіх подальших стрічках, так чи інакше пов'язаних із вигнанням диявола.

У стрічці порушується також питання традиційної релігії як єдиного можливого засобу захисту від сатанізму, від захоплення дияволом душі і тіла. Це – спротив популяризації окультизму, спиритизму та відьомства, показового для 1960–1970-х. Також продовжує звучати мотив лікаря, який призначає медикаменти, точно не знаючи, як діють препарати, або не маючи чіткого уявлення про причини захворювання. У сценах у лікарні камера часто показує крупні плани не самої Ріган, а різноманітного медичного устаткування, рук лікарів, шприців, крові. Наука програє перед жахаючою реальністю. А психіатрії взагалі відмовлено у праві сказати своє слово.

Окрім того, в образі Ріган втілюється й ідея «бунтівного підлітка». Одержима дівчина порушує всі загальноприйняті норми поведінки. Перетворення дитини на підлітка, по суті на іншу особистість з іншими захопленнями й уже не такими невинними іграми, є поступовим і невідворотним процесом. Спочатку в іграх Ріган з'являється дошка для спиритичного сеансу і уявний друг, далі починає тремтіти ліжко. Дівчинка починає дивно поводитися з дорослими і брутально лається. Чи не це так лякає батьків у період статевого дозрівання їхніх надзвичайно чемних ще в недалекому минулому дітей – зне-

вага до будь-якого авторитету, нівелювання стандартних моральних цінностей, відверті та агресивні прояви сексуальності, врешті, брутальне лихослів'я? У 1960–1970-х роках занепокоєння старшого покоління «підлітковим бунтом» було особливо актуальним. Незвична соціальна поведінка і ексцентричний спосіб життя, що у стрічці ототожнюється з одержимістю, проголошені небезпечною хворобою, від якої треба вилікувати за будь-яку ціну.

За сюжетом, для матері новий стан Ріган стає шоком, адже вона не звертала уваги на прояви перших симптомів зміни у свідомості її дитини. Ріган стає незвичною, навіть загрозливою для світу дорослих. Порятунком від таких змін, за сюжетом книги й фільму, лише один – повернення у лоно церкви.

Нові аспекти в образі дитини як носія глобального зла й руйнування постали в «протестантській відповіді на католицького "Екзорциста"»⁷ – так назвав дослідник Джеймс Мерріот стрічку «Омен», зняту 1976 року Річардом Доннером. Адже, на відміну від католицизму, якому більш властивий акцент на розплаті за гріхи, для протестантизму характерне напружене очікування кінця світу.

Перед глядачем розгортається історія про те, як у сім'ї дипломата Роберта Торна зростає антихрист. Він – не рідна дитина подружжя: Торн, прагнучи вберегти дружину від потрясіння, дає згоду на підміну мертворожденої дитини на сироту Демієна. Навколо малюка стаються дивні речі: його няня накладає на себе руки під час дитячого свята, перед церквою в Демієна стається напад, тварини в зоопарку агресивно на нього реагують і т. ін. Дивний священник намагається попередити дипломата, що він виховує дитину диявола. Проте, будучи переконаним атеїстом, Торн не звертає на це належної уваги аж до смерті своєї дружини. Дізнавшись усю правду про походження малюка, Роберт намагається його вбити. Проте поліція перешкоджає йому виконати задумане.

У цій стрічці вже значно менше відчувається страх за благополучне протікання вагітності (хоча він теж присутній – за

сюжетом, Кеті пережила кілька викиднів). Натомість з'являється страх перед нормальною, на перший погляд, дитиною як гіпотетичним джерелом зла.

В «Омені», на відміну від «Екзорциста», мотив «бунтівного підлітка» ослаблений. Ця стрічка апелює насамперед до страху перед пришествям сина Диявола, що, згідно з біблійним пророцтвом, знаменує кінець світу. Проте для більшості присутніх антихрист – принаймні поки що – залишається дитиною. Демієн уособлює продумане зло, його плани втілюються нишком, він має певну мету, до якої йде, ховаючись, адже найбільша перевага – те, що в нього не вірять. Він, котрий маскує лихі наміри та жорстокість за зовнішньою янгольською невинністю, є певним контрастом до Ріган з її раптовим і відкритим бунтом, очевидним для оточення.

У цій стрічці дитина сама виступає головним діючим злом, у той час коли в «Екзорцисті» – це демон, а в «Дитині Розмарі» – сатанинська секта. Якщо Розмарі знаходить у собі сили примиритися зі своїм сином, а священники рятують Ріган, то в «Омені» щаслива розв'язка неможлива. У Демієна, судячи з усього, немає жодних емоцій до своїх прийомних батьків. Його помічники – це лише гвинтики в механізмі, які легко замінити, тому вони не цінуються. Це створює гнітючу атмосферу і враження абсолютної безвиході.

Недарма у фінальному кадрі Демієн стоїть поруч із президентом, котрий, вочевидь, усиновить його. Таким чином, зло проникає у найвищі ешелони влади. Це – цілком адекватне відображення панівних настроїв в американському суспільстві: ще не відійшли в історію Вотергейтський скандал, В'єтнамська війна, відставка президента Ніксона. Влада більше не має абсолютної довіри. Отже, «Омен» можна прочитати як побажання діючим посадовцям бути насторожі.

Подальше розгортання тематики втіленого в дитині зла також тісно пов'язане з суспільними явищами: у 1970-х продовжується розвиток колишніх і становлення нових субкультур. Виникає рух панків, що вже не є виключно ескапістським, а носить

чітко окреслений деструктивний характер. Водночас контркультура стає досить масовим явищем і уже не так лякає. Проте тематика «страшних», неконтрольованих дітей не зникає з екрана. Страх перед вагітністю поступається місцем страху перед вихованням дитини. Дорослий задумується, чи правильно він чинить, керуючись у вихованні свого чада власними моральними принципами, чи йде такий метод на користь малюку?

Наприкінці 1970-х з'являється «Хеллоуїн» Джона Карпентера. Це класична стрічка, що поклала початок цілому відгалуженню у рамках хорору – так званому «слешеру». Багато сюжетних ходів та зображальні вирішення, що були використані Карпентером, урешті стали жанровим кліше. Ця стрічка мала безліч сиквелів, проте все ж перша частина залишається найцікавішою. У ній виразно простежується вплив «Психо» А. Хічкока.

Численні фільми, створені в наступні десятиліття, зокрема – «Зона сутінків» Джона Леді, Стівена Спілберга, Джо Данте і Джорджа Міллера (1983) за оповіданнями Річарда Метісона, «Діти кукурудзи» Фріца Кьорша (1984) за оповіданням Стівена Кінга, «Хороший син» Джозефа Рубіна, «Інтерв'ю з вампіром» Ніла Джордана (1994) за романом Анни Райс, «Таткова дочка» Мартіна Кітросера (1996), «Дзвінок» Хідео Накати (1997), «Темні води» Хідео Накати (2002), «Душа» (в оригіналі – «Vinyl») Фабріса дю Вельца (2008) та ін., – містять у собі певне соціально-виховне підґрунтя. На думку багатьох дослідників, у сучасному суспільстві фільми жахів перебирають на себе ті функції, які раніше були властиві в європейській культурі чарівним, зокрема «страшним», казкам. У таких стрічках є «добрі» та «злі» персонажі, і перемагають зазвичай перші.

Для таких стрічок не є обов'язковими елементи містики і фантастики. Дженінгз Брайант та С'юзан Томпсон говорять про фільми жахів як про «страхітливі історії з глибоким корінням у європейському фольклорі», і про використання «страшних історій» в них з метою допомогти молоді навчитися стримувати свій страх⁸. «Умовно кажучи, культура страху сучасного кіномистецтва живиться із двох джерел, – стверджує

П. Александров. – Перше – це міфологічне тло, так звані „казки біля вогнища“: оповіді про духів, привидів, демонів та інших надприродних істот (сюди належать фільми на тему вампірів, перевертнів, чорної магії і т. п.). Друге – страшні історії з реалістичним підґрунтям, які траплялися або за певних умов могли трапитися насправді (фільми про серійних убивць, маніяків, генетичних мутантів, віруси, лабораторних істот, що вирвалися на волю і т. п.). Сучасним каталізатором першого є художня література і кіно, другого – передовсім, щоденний інформаційний контент тривожного характеру в ЗМІ: теракти, катастрофи, стихійні лиха, вбивства»⁹.

Окрім новин тривожного змісту, у розпорядженні сучасної людини є вільний доступ до Інтернету, де можна знайти відео із зображенням актів реального насильства, часто знятого на камеру мобільного телефона: від побиття школярами однолітка до тортур і страт військовополонених. Тобто людство певною мірою повертається до епохи публічних страт, і в такому середовищі глядач не злякаєш наївними, хоч і страшними, казками.

Творці стрічки, будуючи сюжет згідно з концепцією «реконструкції реальності», намагаються переконати глядача, що випадок з героями на екрані – не унікальний, що таке може трапитися з кожним. Титри часто приводять невішну статистику тих, що пропали безвісти, або стверджують, що стрічка знята на основі реальних подій. Тут акцент робиться на достовірності, реалістичному жасі. Увага глядачів прикована до натуралістично зображеного страждання жертви. Гнітючий і лякаючий ефект справляє безкарність мучителів і безвихідь жертв. Герої поводяться, як звичайні люди, не проявляють героїзму та неочікуваних навиків у володінні зброєю та технікою бою.

«Отже, „реалістичні“ трилери досить жорстко експлуатують страхи сучасної людини, зображаючи безпомічність жертви перед насильством. Вони знищують міфи класичного молодіжного трилеру про невразливість людини зразкової поведінки „праведника“, а також про невідворотність покарання вбивці. Вони немов намагають-

ся довести, що саме жорстокий реалізм має право бути взірцем трилера XXI століття», – стверджує П. Александров¹⁰. Окрім того, зазвичай такі стрічки порушують гострі соціальні проблеми.

Отже, концепції дитячих негативних образів у кінематографі виявляються пов'язаними як із глибинними причинами деформації особистості у сучасному світі, так і загальними тенденціями розширення тематично-жанрового спектра фільмів жахів. Незважаючи на роль містично-окультних мотивів у тематиці й драматургії таких стрічок, тільки в окремих фільмах дитячі образи повнозначно демонізуються, що можна розглядати як данину кінематографічній «моді». Використовуючи характерні для цього жанру прийоми, режисери прагнуть до максимально виразного показу психології дитини та її сприйняття навколишнього світу, відшуковують мотиви руйнування дитячої психіки в діях різних верств соціуму і насамперед найближчих для неї людей.

¹ Огурчиков Павел Константинович. Экранная культура как новая мифология (на примере кино) : автореф. дисс. ... доктора культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры (культурология)». – М., 2008. – С. 1.

² Н. М. Шок эстетический / Н. Маньковская // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 502.

В статье рассматривается контекст появления и развития образа ребенка-носителя зла в фильмах ужасов. Анализируются основные картины, которые внесли новые нюансы в эту тематику, обнаружены важные режиссерские находки, которые повлияли на общий процесс развертывания отмеченного жанрово-тематического направления.

Ключевые слова: кинематограф, ребенок, фильм ужасов, режиссер, образ, сюжет.

³ Тут доцільно навести думку одного з сучасних провідних російських філософів – В. Бичкова щодо загроз, які криються за реаліями «прекрасного» у творчості Сергія Булгакова: «...життя у красі – важка і спокуслива річ для людини, тому що тут, згадуючи Достоєвського, поле битви диявола з Богом. “Земна краса загадкова і зловісна, як посмішка Джоконди... Томління за красою, мука красою є криком всієї світобудови”» (В. Б. Булгаков Сергей Николаевич (1871–1944) / В. Бычков // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 96.

⁴ Виноградов Владимир Вячеславович. Французский киноавангард 20-х гг. и неоавангард «новой волны» как факторы развития выразительных средств кинематографа : автореф. дисс. ... доктора искусствознания : спец. 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства». – М., 2011. – С. 1.

⁵ Аронсон О. Буньюэль (Bunuel) Луис (1900 – 1983) / О. Аронсон // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – С. 100.

⁶ Елиаде М. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання: Есеї з компаративних релігій / Мірча Еліаде // Мірча Еліаде. Мефістофель і анрогін. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 547.

⁷ James Marriot «Horror Films». – Virgin Books Ltd. – P. 139.

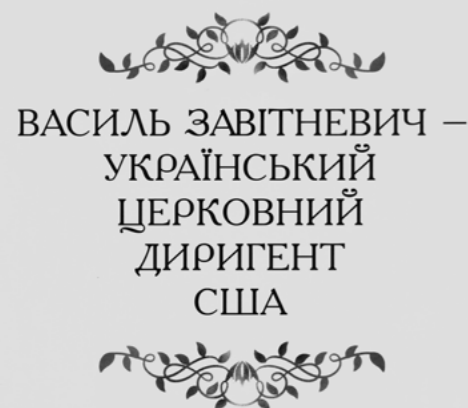
⁸ Брайант Дж., Томпсон С. «Страх и тревога, вызванные медиапродукцией» // Основы воздействия СМИ, Вильямс, 2004.

⁹ Александров П. «Сучасні кіножахи: страшна казка чи жажлива реальність?» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.mediakrytyka.info/zascho-krytykuyut-media/suchasni-kinozhakhy-strashnaka-kazy-zhakhlyva-realnist.html>.

¹⁰ Там само.

ПЕРШЕ МОНОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ЗАВІТНЕВИЧА

Тарас Миронюк



Тарас Миронюк. Василь Завітневич – український церковний диригент США. – К. ; Чернівці, 2011. – 502 с. : ілюстр.

Ім'я диригента, музикознавця, педагога, літературознавця та церковно-громадського діяча Василя Прокоповича Завітневича (1899–1983) маловідоме в Україні, а більше – за її межами, адже його життя пов'язане з Українською автокефальною православною церквою (УАПЦ). Навіть в «Енциклопедії українознавства» знаходимо про нього лише кілька рядків: мовознавець і правник, професор Київського педагогічного інституту, співробітник Комісії звичаєвого права Всеукраїнської академії наук (ВУАН), видавець документів про життя А. Тесленка, автор граматики української мови для середніх шкіл і низки літературознавчих статей, в останні роки жив у США

і був православним церковним діячем та директором Науково-богословського інституту. Нам також відомо, що професор В. Завітневич переклав українською мовою «Постову Тріодь», видану 1976 року Науково-богословським інститутом УПЦ у США (він був членом Комісії видання богослужбових книг при цьому Інституті).

Уже навіть ця коротка інформація засвідчує, наскільки неординарною і багатогранною постаттю в українській культурі був В. Завітневич. Його згадує Олександр Кошиць у своєму «Щоденнику» (1974) та «Спогадах» (1995), Іван Власовський у «Нарисі історії Української Православної Церкви» (1961; 1966. – Т. 4. – Кн. 1, 2), про нього писала ще «Мала українська музична енциклопедія» (Мюнхен), але все це принагідні згадки, і досі ні в Україні, ні у світі не було опубліковано жодної фундаментальної статті про цього видатного вченого, не була доступна нам його наукова й музична спадщина.

Тому з особливою радістю можемо відзначити, що В. Завітневич через багато років забуття нарешті повертається в Україну. Яскраве свідчення – книга вже відомого й талановитого музиканта й музикознавця, багаторічного регента церковного хору Свято-Покровської Подільської церкви в м. Києві Тараса Миронюка. Це перше в Україні і у світі монографічне дослідження, присвячене видатній постаті В. Завітневича, а також і перше перевидання його музикознавчих і літературознавчих праць.

Монографія Т. Миронюка охоплює весь життєвий і творчий шлях ученого, хоча основна увага зосереджена на його церковно-просвітницькій діяльності, на яку В. Завітневич витратив більше 60 років свого життя. Уродженець м. Прилук (тепер – райцентр Чернігівської обл.), де вчителював до 1921 року, він палко привітав постанову УАПЦ, того ж року переїхав до Києва і як фахівець з української мови й літератури брав участь у перекладі текстів літургії та інших богослужінь українською

мовою і тоді ж, під впливом проповідей митрополита Василя (Липківського), вирішив присвятити себе рідній церкві. Приймаючи це рішення, він прийняв і той тяжкий хрест, який випав на долю УАПЦ. Життя вченого – приклад того, як сталінська, а згодом і гітлерівська тоталітарні машини нищили людську особистість, приклад особливої мужності, працелюбності та великої віри в Бога. Лише на еміграції вповні розквітнув його талант як багаторічного диригента Українського кафедрального православного собору Святого Володимира в Нью-Йорку, хор якого був визнаний кращим серед православних хорів США. В останні роки життя В. Завітневич працював в осередку св. Андрія в Саут Бавнд Бруку, керував Науково-богословським інститутом, проводив наукові дослідження з історії церковної музики, упорядкував і видав одинадцять збірників церковних піснеспівів, а саме: «Українські канти і псалми» (1951), «Панахида і похорон» (1959), «Співи з Постової Тріоди» (1960), «Всенощна» (1960. – Ч. 1: Вечірня; 1961. – Ч. 2: Утрення), «Велика Субота і Паска» (1964), «Колядки і щедрівки» (1967), «Співи на похороні священників» (1974), «Співи Постової Тріоди» (1978), «Збірник Літургійних співів» (виданий посмертно в 1988 р.) та ін. Про все це дізнаємося з монографії Т. Миронюка, де в додатку розміщено титули цих видань і ще кілька десятків унікальних фотографій, що висвітлюють хорову діяльність В. Завітневича.

Документальні матеріали про життя В. Завітневича, особливо за період 1920–1940-х років, як запевняє автор, майже не збереглися – вони розгублені в мандрах країнами Західної Європи. Майже нічого не залишилося з доробку вченого в Україні, назавжди втрачені його ранні літературознавчі й педагогічні праці. Тож автору книги довелося здійснити грандіозну пошукову роботу в архівах України, Німеччини, Франції, Канади, Австрії, США, щоб зібрати все по крихті й упорядкувати у своїй книзі. Це листування В. Завітневича з відомими церковними діячами – митрополитом Мстиславом (Скрипником), згодом – першим українським Патріархом (1897–1993),

митрополитом Іларіоном (Огієнком), архієпископом Никанором (Абрамовичем), протоієреєм Петром Маєвським, Тетяною Кошиць, дружиною О. Кошиця, та ін.; спогади про нього колишніх хористів, колег-музикантів, священнослужителів, а також його літературознавчі й музикознавчі праці, полемічні статті, рецензії. Усі ці матеріали зберігаються в архіві в Саут Бавнд Бруку, досі не розібраному й не описаному, і більшість з них уперше оприлюднив Т. Миронюк.

З монографії Т. Миронюка дізнаємося, що В. Завітневич багато літ присвятив популяризації не лише української духовної музики в Україні та світі, але й світських творів українських та західних композиторів, перлин фольклору; музичну й богословську освіту, диригентський фах він здобув шляхом самоосвіти і вже під час навчання в гімназії був регентом церковного хору; мав повну філологічну, юридичну та економічну освіту; певний час був деканом факультету літератури і мистецтва Київського університету культури, ректором («директором») Київського педінституту, в'язнем німецького концтабору; ініціював створення пам'ятника Василеві Липківському в Саут Бавнд Бруці; у травні 1942 року брав участь у таємній хіротонії на єпископство Степана Скрипника, майбутнього Патріарха Мстислава.

Праця Т. Миронюка написана у формі окремих нарисів, дуже натхненною мовою – видно, що автор вельми захоплений предметом свого дослідження, – тому важко не захопитися! Життя В. Завітневича показано на тлі історії УАПЦ та українського мистецтвознавства, висвітлено його музикознавчу, літературознавчу та педагогічну діяльність, взаємини з Остапом Лисенком, Михайлом Гайдаєм, Олександром Кошицем, Нестором Городенком, Мстиславом (Скрипником), іншими видатними сучасниками, проаналізовано науковий доробок ученого. Книга читається легко, і це засвідчує, що Т. Миронюк має ще й неабиякий письменницький талант!

Основну частину книги Т. Миронюка (с. 148–451) займають упорядковані ним праці самого В. Завітневича, розміщені

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

в додатку. Це – републіковані та вперше опубліковані Т. Миронюком провідні літературознавчі й музикознавчі статті, присвячені видатним письменникам, композиторам, корифеям українського театру, а саме: Тарасові Шевченку, Миколі Гоголю, Григорію Квітці-Основ'яненку, Анатолію Свидницькому, Іванові Тобілевичу, Кирилові Стеценку, Юрію Федьковичу, Маркові Кропивницькому, Миколі Лисенку, Іванові Котляревському, Лесі Українці, Миколі Леонтовичу, Михайлові Максимовичу, Несторові Городовенку, Олександрові Кошицю, Максимові Березовському та ін. Оскільки частину з них опубліковано в «Українському православному календарі», статті мають ювілейний характер, як, наприклад, «До 1100-х роковин упокоєння Святого Кирила». Т. Миронюк зазначає, що В. Завітневич «чудово орієнтувався в різних історичних епохах нашої музичної культури, професійно писав про різні види й жанри музики, композиторську виконавську творчість», мав «енциклопедичний обшир знань і велику ерудицію одного із світочів зарубіжного українства ХХ ст.» З листування дізнаємося про те, як високо були оцінені сучасниками В. Завітневича його видання богослужбових книг та церковних піснеспівів, як відбувався збір нотного матеріалу, про роботу над перекладом «Часослова» і про проблеми українського перекладу із церковнослов'янської мови загалом. І в листах, і в полемічних статтях В. Завітневич виступає як неперевершений знавець сучасної української літературної мови та її історії, зокрема

староукраїнських мовних форм, і церковного уставу. Вражає те, що він розумів не лише видиме, але й духовне значення кожного слова, і в цьому допомагало йому ще й знання грецької, старогрецької, латинської та старогерейської мов. Для мене, як для людини, яка трохи перекладала із церковнослов'янської мови, ці сторінки праці В. Завітневича (статті «Видавничі діяльність Української Православної Церкви в США», «А все-таки: хрест – хрестити – хрещення», «Ще раз про “Співи з Постої Тріоди”») мають неабияке пізнавальне й історіографічне значення. Особливо цікава стаття В. Завітневича «Відповідь непомнящим родства», де йдеться про роль українського духовенства і вчених у створенні російського церковного співу, про специфіку перекладу музичних підтекстовок.

Отже, монографія, упорядкована Т. Миронюком, – це цінне джерело до пізнання історії Української автокефальної православної церкви, історії української та російської духовної музики, історії перекладу й видання українських богослужбових книг. Вона актуальна і для філологів – істориків літератури й істориків мови, зокрема для тих, хто досліджує історію української богослужбової мови. Тож хочеться сказати велике спасибі працюючому й талановитому авторові-упоряднику Тарасові Миронюку і за те, що подарував нам цей скарб, і за те, що повернув на українську землю частину спадщини її незабутнього й великого сина – Василя Завітневича.

Людмила Іваннікова

Про авторів

Information About Authors

Барабан Леонід – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу культурології і театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України), член Національної спілки театральних діячів України.

Безручко Олександр – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри кіно-, телемистецтва, заступник директора Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

Гончарук Олена – здобувач Київського національного університету культури і мистецтв.

Журавльова Тетяна – мистецтвознавець першої категорії відділу кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Івахова Катерина – викладач Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Іваннікова Людмила – кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу фольклористики ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Клименко Ірина – кандидат мистецтвознавства, завідувач Проблемної науково-дослідної лабораторії з вивчення і пропаганди народної музичної творчості при Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського (далі – НМАУ ім. П. І. Чайковського), доцент кафедри музичної фольклористики.

Костюк Наталія – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Курінна Марина – кандидат історичних наук, співробітник відділу «Український етнологічний центр» ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Нефедов Сергій – аспірант кафедри теоретичної, прикладної культурології та музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Олендарьов Антон – аспірант кафедри теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Росляк Роман – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Рудик Марина – старший викладач кафедри хорового диригування Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Щур Олександр – викладач Угорської хорової школи, гімназії-консерваторії ім. З. Кодая, дослідник історії культури (Будапешт).

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 1 (37)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Наталія Костюк</i>
Обкладинка:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:	<i>Дмитро Щербак</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Надія Ващенко</i>
	<i>Павло Рафальський</i>
	<i>Альона Рокицька</i>
	<i>Лідія Щириця</i>
Оператори:	<i>Ірина Боса</i>
	<i>Тетяна Миколайчук</i>
	<i>Людмила Настенко</i>
	<i>Ельвіра Пустова</i>

Підписано до друку 29.03.2012. Формат 60 × 84.
Обл. вид. арк. 13,8. Умов. друк. арк. 21,2.

На обкладинці журналу:

Навершя (одне з двох) у вигляді плескатої односторонньої фігурки крилатої жіночої постаті (деталь оформлення поховального візка). Культура скіфів, IV ст. до н. е. Бронза, лиття, приварювання. Висота – 15,7 см, ширина – 8,6 см. Походить з Лугової Могили (Олександропольського кургану), що поблизу с. Олександрополь Дніпропетровської обл. Випадкова знахідка 1851 р. в насипу південної частини кургану, при його основі. Збірка Державного ермітажу (Російська Федерація) (інв. Дн 1851,1/15). Світлина В. Терепеніна.

Висловлюємо вдячність співробітникам Музею історичних коштовностей України, зосібна Л. Ключко, за допомогу в оформленні журналу.

**Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія KB № 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**