



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

---

# RESEARCHES

## of the Fine Arts

Number 3/4 (43/44)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2013

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

---

# СТУДІЇ

## МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 3/4 (43/44)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2013

### 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. 3/4 (43/44) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2013. – 194 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 №13 від 12.11.2013 р.)

# Зміст

## Contents

### ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

#### *Theory and methodology*

- Азарова Антоніна. Жанр думки в музичному мистецтві**  
*Azarova Antonina. The Genre of Dumka in the Musical Art* . . . . . 8
- Костюк Христина. Екранні мистецтва як засіб формування сучасної міфологічної свідомості**  
*Kostiuk Khrystyna. Screen Arts as the Means of the Formation of Modern Mythological Consciousness.* . . . . . 14

### ІСТОРИЯ

#### *History*

- Сиротинська Наталя. Сакральна гімнографія і давня українська література**  
*Syrotynska Natalya. Sacred Hymnography and Ancient Ukrainian Literature.* . . . . . 23
- Паламарчук Катерина. Німецька меса Франца Бюлера «Пісня-проповідь» у католицькій богослужбовій музиці Австрії в другій половині XVIII – на початку XIX століття**  
*Palamarchuk Kateryna. German Mass of Frants Biuller «Song-Sermon» in the Catholic Liturgy Music of Austria in the second half of the XVIIIth – the beginning of the XIXth centuries* . . . . . 31
- Засадна Ольга. Літургія Порфирія Демуцького (1922): стилістика в контексті ідеї загальнонародного співу в церкві**  
*Zasadna Olha. «Liturgy» of Porfyrii Demutsky (1922): the Stylistics in the Context of the Idea of General Singing in the Church* . . . . . 44
- Волошенюк Оксана. Кінохроніка 1940–1945 років: динаміка стилю**  
*Volosheniuk Oksana. The Newsreel of 1940s–1945th: the Dynamics of Style.* . . . . . 51
- Кульчинська Леся. Радянський кінематограф постсталінського періоду як засіб урегулювання соціальних проблем**  
*Kulchynska Lesya. Soviet Cinema of Post-Stalinist Period as the Means of the Settlement of Social Problems* . . . . . 63
- Дмитрик Олена. Світ відчуттів: гаптична візуальність у фільмах «Крила» і «Короткі зустрічі**  
*Dmytryk Olena. The World of Sensations: Haptic Visuality in the «Wings» and «Brief Encounters» films.* . . . . . 68
- Погребняк Галина. Авторські фільми на кіно- й телеекрані. Шлях до глядача**  
*Pohrebnyak Halyna. The Authors' Films on the Film- and Television Screen. The Way to the Audience* . . . . . 75

## СУЧАСНІСТЬ

### Modernity

- Маскович Тетяна. Канонічний жанровий пласт у творчості Ганни Гаврилець: «Херувимська»**  
*Maskovych Tetyana. The Canonical Genre Layer in the Works of Hanna Havrylets: «Cherubim Song»* . . . . . 84
- Друзюк Анастасія. Колискові пісні Східної Волині (за матеріалами експедиційних записів)**  
*Druziuk Anastasiya. The Lullabies of Eastern Volyn (According to the Materials of the Newest Expeditionary Recordings)* . . . . . 91
- Ярмолінська Вероніка. Сценографія Білорусі початку ХХІ століття: феномен особистості художника**  
*Yarmolynska Veronika. The Scenography of Bilorus at the beginning of the XXIst century: the Phenomenon of the Artist's Personality* . . . . . 102

## ПОСТАТІ

### Figures

- Барабан Леонід, Дятчук Валентина. Михайло Стельмах: п'єси, факти, сцена**  
*Baraban Leonid, Dyatchuk Valentyna. Mykhailo Stelmakh: Plays, Facts, Stage* . . . . . 107
- Безручко Олександр. Артур Войтецький: видатний український кінорежисер і педагог екранних мистецтв**  
*Bezruchko Oleksandr. Arthur Voitetskyi: Prominent Ukrainian Film Director and Pedagogue of Screen Arts* . . . . . 120
- Зінич Олена. Серж Лифар – хореограф і хореолог: аспекти взаємодії музики і танцю**  
*Zynych Olena. Serge Lifar as the Choreographer and Choreologist: The Aspects of the Interaction of Music and Dance* . . . . . 127
- Хай Михайло. Микола Будник – музичний майстер та імпровізатор**  
*Khai Mykhailo. Mykola Budnyk – the Musical Master and Improvisator* . . . . . 137

## АРХИВИ

### Archives

- Граб Уляна. Олександр Кошиць в епістолярному дуеті Павла Маценка та Мирослава Антоновича**  
*Hrab Ulyana. Oleksandr Koshyts in the Epistolary Duet of Pavlo Matsenko and Myroslav Antonovych* . . . . . 150
- Гайдай Михайло. Українські народні мелодії в невиданих записах М. Лисенка**  
*Haidai Mykhailo. Ukrainian Folk Melodies in the Unpublished Recordings of M. Lysenko* . . . . . 160
- Гайдай Михайло. Микола Олексійович Грінченко (1888–1942)**  
*Haidai Mykhailo. Mykola Oleksiiovych Hrinchenko (1888–1942)* . . . . . 173

## **РЕЦЕНЗІЇ**

### *Reviews*

- Сиротинська Наталя. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу / Ю. Ясіновський. – Л., 2011. – 468 с.*
- Syrotynska Natalya. Review: Yasinovskyi Yu. The Byzantine Hymnography and Church Monody in Ukrainian Reception of Early Modern Period / Yu. Yasinovskyi. – Lviv, 2011. – 468 pp. . . . . . 178*
- Німилевич Олександра. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості / Софія Грица. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 271 с.*
- Nimylovych Oleksandra. Review: Hrytsa S. Lesya Dychko in Life and Works / Sofiya Hrytsa. – Drohobych, Posvit, 2012. – 271 pp. . . . . . 181*
- Азарова Антоніна. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Вип. 101 : Зі спадщини майстрів. Кн. 2 : До 100-річчя Київ. консерваторії – НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. – К., 2013. – 496 с.*
- Azarova Antonina. Review: The Scientific Herald of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Issue 101: From the Heritage of the Masters. Book 2: On the Occasion of the 100th Anniversary of Kyiv Academy of Music – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music / the editor-compiler K. I. Shamaeva. – Kyiv, 2013. – 496 pp. . . . . . 185*
- Росляк Роман. Відчутти подих високого мистецтва (рецензія на фільм «Віра, любов і надії Віри Любимової»)*
- Roslyak Roman. Review: To Feel the Breath of High Art (The Review to the Film «Faith, Love and Hopes of Vira Liubymova») . . . . . 187*
- ПРО АВТОРІВ**
- Information About Authors . . . . . 192*

# Теорія та методологія Theory and methodology

УДК 78.083.6

## ЖАНР ДУМКИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Антоніна Азарова

*У статті розглянуто малодосліджений музичний жанр «думка» (виникнення, поширення, особливості, різновиди й типи), а також шляхи його розвитку.*

*Ключові слова:* ознаки жанру «думка», різновиди думки, вокальний жанр, інструментальний жанр, хоровий жанр.

*В статье рассматривается малоисследованный музыкальный жанр «думка» (возникновение, распространение, особенности, разновидности и типы), а также пути его развития.*

*Ключевые слова:* признаки жанра «думка», разновидности думки, вокальный жанр, инструментальный жанр, хоровой жанр.

*The article deals with scantily explored musical genre dumka, its origin, dissemination, peculiarities, variety, types and also the ways of its development.*

*Keywords:* the features of dumka genre, the varieties of dumka, vocal genre, instrumental genre, choral genre.

Українську пісню знають і люблять народи багатьох країн світу. Протягом століть вона виступала своєрідним «повпредом» української культури. Відомі численні висловлювання про українську пісню вчених і діячів багатьох європейських народів, особливо – російських і польських літераторів. Ліричну поезію романтичного стилю в українській і польській літературі й музиці XIX ст. якнайкраще представляє жанр думки. У цьому жанрі написано твори західноукраїнського поета А. Метлинського, представників «української школи» в польській поезії А. Бельовського, Ю. Б. Залеського (на його вірші Ф. Шопен створив дві думки), Л. Семенського, В. Сирокомлі, Ю. Словацького та інших, а також Т. Шевченка. «Кобзар» Шевченка містить чотири думки: «Тече вода в синє море», «Вітре буйний!», «Тяжко-важко в світі жити» та, мабуть, найвідоміша, покладена на музику різними авторами, – «Нащо мені чорні брови».

Цей жанр є малодослідженим. Думка розглядалась у зв'язку з думами, піснями-романсами, сольними обробками народних пісень, зверненнями окремих авторів до цього жанру тощо. Різні погляди існують

також щодо самого жанру і його визначення. Так, у тлумачному словнику значення слова «думка» подано як: «1) те саме, що дума; 2) назва української і польської народної ліро-епічної пісні часто журливого характеру; 3) музика до такої пісні, а також музичний твір відповідного настрою» [4, с. 265] (визначення думи як музичного жанру в словнику інше). Український музикознавець Т. Булат у книжці «Український романс» узагалі не виділяє думку в окремий жанр і розглядає її як пісню-романс [1]. Проте слід зазначити, що, за різних формулювань, дослідники одностайні щодо ліричного, елегійного (або журливого) характеру думки. Так, польський композитор, піаніст і музичний лексикограф XIX ст. А. Совінський у «Словнику музикантів давніх і сучасних» визначає думи і думки однаково – як пісні, поширені на «цілій Русі, тобто на Україні, на Волині, в Галичині, а також Малопольщі», позначені «м'яким і сумовитим» настроєм [6, с. 86]. Український етномузиколог В. Гошовський розглядає назву «думка» як зменшувальну від «дума» [2, с. 329], а Дж. Тіррелл тлумачить думу й думку як різновиди одного жанру, що відрізняються епічністю

АНТОНІНА АЗАРОВА. ЖАНР ДУМКИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

або баладністю в чоловічому виконанні (думи) й сумними пісненими або інтонаціями плачу – в жіночому (думки) [7, р. 697]. В «Українській літературній енциклопедії» зазначено: «Думка – народна пісня, лірична в українському фольклорі, ліро-епічна, елегійна – у білоруському (збірник «Думки білоруські» Вл. Вериги, 1885) та польському («Польська епіка народна» С. Черніки, 1958), якій властиві увага до явищ природи, сердечних переживань... Д[умкою] також називають жанр невеликої за обсягом медитативно-елегійної лірики з драматизацією ліричного сюжету, іноді близький до балади та романсу, поширений у творчості українських, польських, білоруських романтиків та представників української школи в польській літературі першої половини ХІХ ст. Термін належить польському романтику Б. Залеському... Якщо у ліриці термін «Д[умка]», зважаючи на його дефінітивну невиразність, не прищепився, то у музиці став жанрово-стильовою основою інструментальної та вокальної творчості...» [5, с. 308].

Можна припустити, що думка виникла на межі ХVІІІ–ХІХ ст. у польському середовищі на українських і польських теренах, коли спочатку означала синонім української ліричної пісні, а згодом – сповнену жалю й туги монологічну пісню елегійно-журливого характеру українського походження або занесену з України (наприклад, козачкового типу думка «Жаль» польського композитора словацького походження останнього двадцятиліття ХVІІІ – першого двадцятиліття ХІХ ст., автора першого польського водевілю М. Каменського). Думка М. Каменського, написана для голосу й фортепіано, є однією з перших нам відомих (дата її написання досі не з'ясована, але композитор помер 1821 р.). Поміж інших – думки з опери Ю. Ельснера (вчителя Ф. Шопена) «Король Локетко», написаної в 1817–1818 роках, комедії-опери К. Курпінського «Лісничий в Козеницькій пущі», опублікованої 1822 року. Взагалі поміж слов'янських народів українська пісня з'явилась і проникла в побут найперше саме в Польщі. З літературних пам'яток відомо, що 1547 року кіфарист Андрій одержав

від тракайського воєводи нагороду за спів українських пісень. У записках Сарницького зазначено, що в ХVІ ст. серед польського народу були популярними українські думи. Також у польських рукописних пісенниках ХVІ ст. значне місце посідають українські пісні, трапляються вони й у тодішніх друкованих виданнях. Особливого поширення думка набула в маєтках польської аристократії та серед польського міщанства з 1820-х років. Популярність цього жанру в Польщі засвідчує той факт, що у Кракові в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. принаймні тричі у двох зошитах було видано 86 народних і авторських думок у фортепіанному викладі зі словами (у тому числі на вірші Ю. Б. і С. Залеських, Ф. Карпінського, Ю. Коженювського, М. Конопницької, А. Міцкевича, В. Сирокомлі, Я. Чечота та інших відомих польських поетів), упорядкованих О. М. Жуковським. Серед авторів музики цих збірок – С. Монюшко, К. Любомирський, Ф. Шопен, М. Завадський та ін.

Таким чином, виникнувши, найвірогідніше, на Правобережній Україні й Галичині, думка невдовзі потрапила на інші терени України і ті регіони Польщі, які після її поділу входили до складу Росії та Австрії (пізніше – Австро-Угорщини). Згодом її побутування поширилося на чеські, словацькі, угорські, литовські (йдеться про землі польської людності), етнічно російські та білоруські землі.

Слід зазначити, що особливої популярності думка набула в побутовому домашньому, салонному музикуванні, творчості композиторів-аматорів, що у свою чергу, як звернення до «народного», було виявом романтичного стилю тогочасної епохи.

Отже, можемо дійти висновку, що думки в музиці – це українські народні або авторські лірико-елегійні пісні (чи пісні-романси) журливо-мрійливого, сентиментально-меланхолійного характеру, для яких характерні монологічність, пісенно-романсова мелодика, ритміка та гармонія, помірно повільний темп, гармонічний мінор, ладовий паралелізм, переважно дво- чи тридольний розмір і зазвичай куплетна форма. Порівняно з піснею-романсом думка має

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

дещо менший діапазон і не таку розвинену мелодичну лінію. Вона може бути не лише вокальною, але й для різних вокально-інструментальних або суто інструментальних складів – для голосу з торбаном або фортепіано, для гітари, для фортепіано, для скрипки або віолончелі з фортепіано, для фортепіанних тріо, квартету, квінтету, секстету, камерного та симфонічного оркестрів, іноді із солюючим інструментом; трапляються й оперні вокальні номери під назвою «думка» тощо.

З-поміж усього розмаїття творів, названих думками, можна виділити два різновиди: побутовий, напівпрофесійний (поряд із шумками, козачками, чабарашками) та концертний, професійний. Побутовий різновид має три типи. Перший – деякі українські народні й авторські лірико-елегійні пісні-романси, переважно такі, що їх нині називають піснями літературного походження: «Віють вітри», «Ой не ходи, Грицю», «Сонце низенько», «Ой зйди, зйди, ти зірньоко вечірняя», «Ох я нещасний, що маю діяти», «Кажуть люди, щом щаслива», «Зібралися всі бурлаки», «Червоная калинонька», «Нащо мені чорні брови» на вірші Т. Г. Шевченка (поет назвав свій вірш думкою), «Карі очі» й «Де шлях чорний» Д. Бонковського, «Їхав козак за Дунай» С. Климовського та ін. До цього типу належать також їх прості гармонізації, вокальні та інструментальні обробки. Другий тип побутової думки становлять польські анонімні й авторські лірико-епічні пісні баладного типу, інтонаційно пов'язані з українським фольклором. До третього належать такі думки, що хоч і не мали значених зв'язків, але їхні тексти написано на сюжети з української козаччини чи сільського життя. Серед них трапляються також пісні козачкового, шумкового чи навіть мазуркового типу, часом у мажорному ладу. У ХІХ ст. збирачі народної творчості Я. Головацький, В. Залеський (Вацлав з Олеська), О. Кольберг та інші називали думками ліричні пісні про нещасне кохання або тяжку селянську долю.

Щодо професійного різновиду думки, то в цьому жанрі писало багато відомих українських і зарубіжних композиторів – українські

композитори М. Лисенко, В. Барвінський, М. Вербицький, С. Воробкевич, Д. Бонковський, В. і С. Заремби, М. Завадський, П. Сениця та ін.; зарубіжні слов'янські митці Ф. Шопен, С. Монюшко, К. Липинський, Ю. Зарембський, Ю. Ельснер, П. Чайковський, М. Балакірев, А. Дворжак, Л. Яначек, В. Амброз, а також неслов'янин Ф. Ліст. Тобто думка була поширена переважно в українській і польській, меншою мірою – чеській, словацькій, російській та угорській професійній музиці.

В українській академічній музиці думка існує як вокальна (наближена до нескладних побутових сентиментальних романсів), так і інструментальна: для фортепіано (одним із перших звернувся М. Завадський), для скрипки й фортепіано (С. Воробкевич, М. Ясинський), а в перші десятиліття ХХ ст. – не лише для скрипки (В. Безкоровайний, О. Москвичів та ін.), а й віолончелі з фортепіано (П. Сениця), фортепіанного секстету (В. Барвінський, п'ята варіація «Варіацій для 2-х скрипок, альту, віолончелі, контрабаса та фортепіано»), струнного (Л. Лісовський) і навіть симфонічного оркестрів (П. Сениця, думка «Татарський полон»). Натомість у польській музиці думка була переважно вокальною (пісня в супроводі фортепіано та оперний номер, хоч нерідко траплялися й фортепіанні; а вступові до увертюри «Мазепа» (ор. 69) А. Сівінського передувала оригінальна думка). У російській та угорській музичних культурах думки писалися зазвичай для фортепіано (П. Чайковський, Ф. Ліст), у чеській – для камерно-інструментальних ансамблів (А. Дворжак), а в словацькій існує думка навіть для симфонічного оркестру (М. Шнайдер-Трнавський). Спершу думка існувала як жанр для хатнього музикування, хоч його нерідко вводили в оперу (Ю. Дамсе, К. Курпінський, С. Монюшко), але в середині ХІХ ст. вона перетворилася на концертний жанр (Ф. Ліст). Інколи в українській і польській музиці думка ставала однією з тем популярі, поєднувалась у двочастинному циклі з такими рухливими танцювальними жанрами: шумкою (В. Зентарський), однією або трьома коломийками (С. Воробкевич), а в

## АНТОНІНА АЗАРОВА. ЖАНР ДУМКИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

чеській музиці – з фуріантом (А. Дворжак). Зрештою думка об'єдналася у єдиному творі з шумкою («Думки-шумки» М. Лисенка, М. Завадського, В. Заремби), однією (окремі вокальні думки в Польщі) або чотирма коломиїками (фортепіанні думки українця С. Воробкевича, поляків К. Піотровського, Ф. Тимольського), що утворило відповідно своєрідні двочастинну й п'ятичастинну безрепризні музичні форми (до подібної двочастинної форми нерідко звертався Ф. Ліст у своїх фортепіанних рапсодіях, а також І. Рачинський у фіналі Другого струнного квартету «Ранкова серенада»). В українській і польській фортепіанній музиці трапляються також думки у формі варіацій (або варіації на тему думки) чи у простій тричастинній репризній формі. Водночас зв'язки з думкою в деяких творах мають не безпосередній, а опосередкований характер, коли композитори не називають твір або його частину думкою. Наприклад, вплив української музики за посередництва думки на творчість Ф. Шопена простежується в деяких його ноктюрнах та Першому фортепіанному концерті, а на творчість А. Дворжака – у повільних частинах його симфоній.

До найвідоміших думок в історії музики належать Друга фортепіанна рапсодія М. Лисенка «Думка-шумка», деякі солоспіви М. Вербицького й М. Лисенка, думка «Ой поїхав Ревуха» Тимка Падурри, варіація з Фортепіанного секстету і дві думки для віолончелі В. Барвінського, дві камерно-вокальні думки Ф. Шопена «Нема чого треба» («Niema czego trzeba») і «Подвійний кінець» («Dwojaki koniec») – обидві на слова Ю. Б. Залеського, думки парубка й Парасі з опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок», думка Йонтека з опери «Галька», Ядвіги з опери «Страшний двір» та понад 15 камерно-вокальних думок С. Монюшка, дві фортепіанні думки (з циклу «Жнива у Воронинцях») на теми українських народних пісень «Ой не ходи, Грицю» та «Віють вітри, віють буйні», думки *es-moll* М. Балакірева й «Російська селянська сцена» П. Чайковського (обидві для фортепіано), фортепіанне тріо «Думка», кілька фортепіанних п'єс та частин інших

камерно-інструментальних ансамблів під назвою «думка» А. Дворжака, думка для скрипки й фортепіано Л. Яначека та ін.

Особливо хотілося б виділити думки на слова Т. Шевченка як невмируще джерело композиторського натхнення. Як зазначалося, сам Шевченко назвав думкою в «Кобзарі» тільки чотири твори, написані 1838 року («Тече вода в синє море», «Вітре буйний!», «Тяжко-важко в світі жити», «Нащо мені чорні брови»), хоча до цього жанру можна віднести й деякі інші його вірші, такі як «Вітер з гаєм розмовляє», «Не женися на багатій», «Дівочії ночі», «Не завидуй багатому» та ін. Серед творів «Музики М. Лисенка до "Кобзаря" Т. Шевченка» є два відомих номери з підзаголовком «думка» – «Чого мені тяжко» для сопрано, тенора в супроводі фортепіано й «Нащо мені чорні брови» для сопрано й фортепіано. Сучасна українська композиторка Л. Дичко 1964 року написала рапсодію «Думка» для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру на одну з найдраматичніших думок Т. Шевченка «Вітре буйний!». У жанрі хорової музики думки Т. Шевченка представлено у творчості українських композиторів М. Ластовецького («Тече вода в синє море») і Б. Фільца («Вітре буйний!») та композиторки російського походження, яка тепер мешкає в Італії, М. Романової (думка на слова «Тече вода в синє море»).

Отже, можна стверджувати, що розквіт думки припав на добу передромантизму та раннього й пізнього романтизму. Утім, і в музичному мистецтві ХХ ст. композитори зверталися до цього жанру (1925 р. – Г. Дяченко «Думка для гобоя і малого симфонічного оркестру»; 1941 р. – М. Мкртчян «Думка для віолончелі й симфонічного оркестру»; 1962 р. – В. Овчаренко «Думка пам'яті Лисенка для струнного оркестру» та ін.).

## Література

1. Булат Т. П. Український романс. – К., 1979.
2. Гошовский В. Дума // Музыкальная энциклопедия. – М., 1974. – Т. 2.
3. Дрімлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). – К., 1958.

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

4. Тлумачний словник сучасної української мови: загальноживана лексика / під заг. ред. проф. С. Калашникова. – Х., 2009.

5. Українська літературна енциклопедія. – К., 2007. – Т. 1.

6. *Sowiński A.* Słownik muzyków polskich i nowocześniejszych. – Paris, 1874.

7. *Tyrrell J.* Dumka // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* – London, 1970. – V. 7.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті розглянуто малодосліджений жанр думки, що якнайкраще представляє ліричну поезію романтичного стилю в українській і польській літературі й музиці XIX ст. На початку статті проаналізовано різні погляди щодо історії виникнення самого жанру й порівнюються варіанти його означення. Робиться висновок про те, що, за різних формулювань дослідники, безперечно, погоджуються щодо ліричного, елегійного (або журливого) характеру думки. Згадано перші, відомі на сьогодні, твори. Підкреслено особливе розповсюдження цього жанру в польській музиці й побутовому музикуванні.

Зроблено висновок, що думки в музиці – це українські народні або авторські лірико-елегійні пісні (чи пісні-романси) журливо-мрійливого, сентиментально-меланхолійного характеру, для яких характерні монологічність, пісенно-романсова мелодика, ритміка й гармонія, помірно повільний темп, гармонічний мінор, ладовий паралелізм, переважно дво- чи тридольний розмір і, зазвичай, куплетна форма. Підкреслено, що в порівнянні з піснею-романсом думка має дещо менший діапазон і не таку розвинену мелодичну лінію. Вона може бути не лише вокальною, а й для різних вокально-інструментальних або суто інструментальних складів – для голосу з торбаном або фортепіано, для гітари, для фортепіано, для скрипки або віолончелі з фортепіано, для фортепіанних тріо, квартету, квінтету, секстету, камерного та симфонічного оркестрів, іноді із солюючим інструментом; трапляються й оперні вокальні номери під назвою думка тощо.

Широкого розповсюдження думка зазнала в побутовому домашньому, салонному музикуванні, творчості композиторів-аматорів, що у свою чергу, як звернення до «народного», було проявом романтичного стилю тогочасної епохи.

Класифіковано різні твори під назвою «думка». Виділено два різновиди: перший – побутовий, напівпрофесійний, другий – концертний, професійний. Побутовий різновид теж поділено у свою чергу на три типи. Подано відомості щодо творів професійних композиторів, які писали в цьому жанрі. Названо найвідоміші. Зроблено висновок, що думка була поширена переважно в українській і польській, меншою мірою чеській, словацькій, російській та угорській професійній музиці. Окремо розглянуто думку у творчості українських композиторів. Виділено думки на слова Т. Шевченка.

Насамкінець зроблено висновок про те, що, хоча розквіт думки припав на добу переромантизму та раннього й пізнього романтизму, композитори зверталися до нього і в музичному мистецтві XX–XXI ст.

*Ключові слова:* ознаки жанру «думка», різновиди думки, вокальний жанр, інструментальний жанр, хоровий жанр.

The unexplored genre of dumka that represents in the best way the lyric poetry of the Romantic style in Ukrainian and Polish literature and music of the XIXth century is considered in the article. At the beginning of the research different views on the history of the genre itself and the variants of its definition are compared. It is concluded that, at different formulations, the researchers agree as for lyrical, elegiac (or wailful) nature of dumka. The first works known today are mentioned. Special extension of this genre in Polish music and home playing is emphasized.

*АНТОНІНА АЗАРОВА. ЖАНР ДУМКИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ*

It is concluded that dumky in music are Ukrainian folk or authors' lyrical and elegiac songs (or romances) of wailful, dreamy, sentimental and melancholic character, which are characterized with monologue, song and romance melody, rhythm and harmony, moderately slow tempo, harmonic minor, mood parallelism, mostly two- or three-time measure and usually couplet form. It is emphasized that in comparison with romance dumka has a slightly smaller range and not so well-developed melodic line. It can be not only vocal, but also for different vocal and instrumental or purely instrumental compositions – for voice with torban or piano, guitar, piano, violin or cello with piano, for piano trio, quartet, quintet, sextet, chamber and symphony orchestras, sometimes with solo instrument; opera vocal items called dumka happen.

Dumka became widespread in everyday home life, salon music, the works of amateur composers used as the address to folk was a manifestation of the romantic style of that time period.

Various works named dumka are classified. Its two types are distinguished: first – everyday home life, semiprofessional, second – a concert, professional. Everyday home life kind is also divided into three types. Information on the works of professional composers who has written in this genre is given and the most famous of them are named. It is concluded that dumka was distributed mainly in Ukrainian and Polish, less in Czech, Slovak, Russian and Hungarian professional music. Dumka in the works of Ukrainian composers is separately considered. Dumky on the words of Taras Shevchenko are distinguished.

Finally it is concluded that though the blossoming of dumka took place in the age of Preromanticism, early and late Romanticism, the composers addressed to it also in musical art of the XXth–XXIst centuries.

*Keywords:* the features of dumka genre, the varieties of dumka, vocal genre, instrumental genre, choral genre.

УДК 791.43

## ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ МІФОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ

Христина Костюк

*В епоху триумфу наукової раціональності зацікавленість міфом майже парадоксально набуває особливої актуальності, оскільки розуміння сутності міфологічного світогляду як фактично першої форми суспільної свідомості дає можливість точніше визначити сенс існування окремої людини та її взаємовідносин із соціумом. І хоча виникнення тих чи інших міфологічних уявлень зумовлене об'єктивними обставинами, усі вони базуються на певних архетипах, які залишаються незмінними.*

*Ключові слова:* міф, міфотворчість, кінематограф, філософія.

*В эпоху триумфа научной рациональности заинтересованность мифом почти парадоксально приобретает особую актуальность, поскольку понимание сущности мифологического мировоззрения как фактически первой формы общественного сознания дает возможность более точно определить смысл существования отдельного человека и его взаимоотношений с социумом. И хотя возникновение тех или иных мифологических представлений обусловлено объективными обстоятельствами, все они базируются на тех архетипах, которые не изменяются.*

*Ключевые слова:* миф, мифотворчество, кинематограф, философия.

*In the era of the triumph of scientific rationality interest to myth is acquiring particular relevance as understanding of the nature of mythological world as actually the first form of social consciousness makes it possible to define the meaning of particular person's existence and the relations with society more precisely. Although the occurrence of certain mythological apprehensions is determined with the objective reasons, they are based on certain archetypes that remain changeless.*

*Keywords:* myth, mythmaking, cinema, philosophy.

Гуманітарна думка ХХ ст. виявляє го- стру зацікавленість міфом, який, щоправ- да, завжди привертав увагу дослідників, особливо філософів і літературознавців. Арістотель називав його «душею траге- дії». В античній Греції з'явилися перші тлу- мачення міфу, хоча й тоді не було єдиної думки про його природу. Евгемер убачав у міфі розповідь про героїв, царів, що ко- лись реально існували (як пізніше Сноурі Стурлуссон, пишучи «Земне Коло», а та- кож упорядники кельтських міфів), багато інших філософів сприймали міф як алего- рію. Зацікавленість міфологією знову зрос- тає в епоху Відродження, хоча серйозні до- слідження починають з'являтися тільки в XVII і XVIII ст., серед них вирізняються пра- ці «Про мудрість давніх» Ф. Бекона (1609), який вважав міфи певними алегоріями, що заслуговують на серйозну увагу, і «Про по- ходження міфів» Б. Фонтенеля (1724).

Б. Фонтенель є засновником антропо- логічного тлумачення міфів – наукового підходу, який у ХХ ст. став основою міфоло- гічного літературознавства. Він розглядав міфи як продукт первісної стадії в розвитку людської свідомості та трактував їх саме

як плоди «незрілого» розуму. Дослідник об- межував стадію міфотворчості досить чіт- кими історичними межами. На цьому важ- ливо наголосити, оскільки в наш час багато фахівців говорять про міф як про транс- історичне явище, тобто вважають, що міф і міфологічна свідомість розвиваються й сьогодні. Якщо Б. Фонтенель, відзначаючи примітивізм змісту міфу, схвально відгук- нувся про його художність як результат без- посередності в сприйнятті світу, то Вольтер не вважав давню міфологію предметом нау- кового вивчення на підставі її нібито «без- глуздо гігантських» образів. Для нього міф не був вартий уваги як за змістом, так і за художньою формою. Однак у XVIII ст. уже визрівав діаметрально протилежний по- гляд, що остаточно сформувався у ХХ ст. (зокрема, у теоріях К. Г. Юнга), який сприй- мав міф як найглибшу мудрість, що пере- дається від покоління до покоління не тіль- ки свідомо, але й «позасвідомо», являючи собою вищий зразок художності завдяки архетипним образам, які власне і форму- ють основу міфу.

Початок такого культу міфу було покла- дено працями Й. Г. Гердера і Т. Блекуела.

*ХРИСТИНА КОСТЮК. ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ  
СУЧАСНОЇ МІФОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ*

Гердер, на противагу Вольтеру, вищим проявом художності вважав не ті твори, що були продиктовані освіченим розумом і створені відповідно до норм класицизму, а ті, що породжувалися вільною фантазією міфотворця. Й. Г. Гердер і Т. Блекуел першими визнали міфи й фольклор носіями вищої художності порівняно із сучасною («мертвою» та «книжною») літературою. Пізніше цю саму думку розвивали композитор Р. Вагнер<sup>1</sup> і філософ Ф. Ніцше, які «худорлявому» й «декадентському» літературному мистецтву протиставляли міф.

У XIX ст. в літературознавстві виникла перша міфологічна школа. Поштовхом до цього стала книга Я. Грімма «Німецька міфологія» (1835), у якій автор звернувся до національної міфології як до носія найважливіших корінних особливостей етнічної культури. Він вважав, що розвиток національної самосвідомості визначається саме нею. Започаткований Я. Гріммом напрям отримав розвиток у дослідженнях багатьох учених різних країн – М. Мюллера, Ф. Буслаєва, О. Афанасьєва, О. Міллера, М. Костомарова та О. Веселовського. Вони також дошукувалися сутності міфу як першооснови національної культури, простежували його відбитки в мові, новітньому фольклорі, поезії та літературі. Розширення спектра досліджень міфу відбулося в працях представників англійської ритуально-міфологічної (так званої кембриджської) школи, у методологічних засадах якої особливу роль відіграло вчення Дж. Фрейзера про міф і ритуал.

Хоча питання про специфіку взаємодії міфу й ритуалу вперше було порушено семіологом Р. Смітом [8, с. 447], Дж. Фрейзер визначив міф як словесний еквівалент ритуалу або ж як обґрунтування останнього [8, с. 447], надавши цим самим ритуалу винятково важливого значення в житті первісного суспільства і, крім того, визначивши вагомість впливу пережитків ритуалу, а отже, й міфу, на сучасну людину.

На розробку теорії міфу у XX ст. також вплинули концепції К. Г. Юнга. Міф постає в його теоріях як акумульований у «колективному несвідомому» трансісторичний носій найважливішого людського досвіду.

За Юнгом, «зовнішня» форма архетипу може модифікуватися відповідно до змін, які несе в собі епоха: ці образи вічні, і їхніми носіями є всі люди, незалежно від раси й національності. До того ж швейцарський психолог говорить про ледь не тотальне заповнення нашого «несвідомого» міфологічним матеріалом: усі основні образи сучасної літератури походять від архетипів, але поступаються останнім силою художнього та психологічного впливу, відтак міра заглиблення сучасного митця в міф є критерієм цінності створених ним творів. На висловленому Юнгом принципі орієнтації на той чи інший міф при критичному аналізі будь-якого твору ґрунтуються всі школи міфологічної критики.

Отже, міфологічний світогляд можна визначити як певну систему бачення та сприйняття світу з достатньою цілісністю й високим рівнем типізації та як один з витоків формування як індивідуальної, так і суспільної свідомості. Вивчення особливостей і структури міфологічних конструкцій (як архаїчних, так і сучасних), їх реальної ролі в мотивації соціально-політичної та морально-естетичної діяльності, шляхів і способів проникнення міфології в різні сфери суспільства, формування на цій основі певних алгоритмів поведінки соціальних груп є актуальним для культурно-філософського аналізу [9, с. 1].

Відновлення розуміння міфу як реальної події, що є зразком для наслідування, мало наслідком його сприйняття як певної моделі дійсності, що поступово змінюється і вдосконалюється [10, с. 447; 9, с. 8]. З появою нових явищ у навколишньому світі зростало й залучення нових понять до власної системи поглядів індивідів з оригінальними доповненнями та перебудовою міфологічної картини світу. Показовим прикладом є існування в деяких чукотських племен міфологічного образу «Матері пароплава». Він виник унаслідок того, що їхня нормальна життєдіяльність залежала від приходу корабля на узбережжя, а відтак цілком мотивованим стало звернення до «Матері пароплава» з проханням пришвидшити його прибуття [1, с. 371]. Цей факт ви-

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

разно засвідчує, що міф виявляє себе і як світогляд, і як особистісна емоційна дійсність, що виражена символічною (архетипною в юнгівському розумінні) мовою та базується на «одвічно повторюваній сакральній історії першотворчості, яка породжує парадигмальні зразки» [12, с. 7].

Структура міфу є самодостатньою замкненою системою, що реалізує основні функції культури й соціуму: створює стандарти поведінки, забезпечує емоційне переживання, описує світ і є настановою для дій. Міфологічне мислення – один з дієвих засобів освоєння масовою свідомістю явищ навколишнього світу за умови, що структура міфу є досить простою для того, аби бути доступною кожному [9, с. 11, 15]. Звідси походять різноманітні установки на використання елементів тих чи інших теорій міфу в продукуванні стандартів масової культури. Так, часто зміна змісту міфів відбувається у зв'язку з потребами відновлення давніх або створення нових ритуалів<sup>2</sup>. Можливість підтвердження існування ідеї, яка вважалась абстрактною, ідеологічні основи міфів щодо розрізнення героїв та ворогів, створення нових есхатологічних картин про кінець історії постають на ґрунті функціональної теорії. Із цією самою метою відбувається маніпулювання свідомістю на основі тлумачень того чи іншого явища крізь призму опозиційних архетипів (за принципом *свій / чужий*, де *чужий* автоматично означає *ворожий*), що ґрунтуються на лінгвістичній теорії міфу. Усі ці чинники, а також характерне для «людини масової»<sup>3</sup> бажання отримати знання в простій для розуміння формі, зумовлюють дієвість впливу міфу на свідомість: у буденному житті людина не завжди мислить логічними загальними категоріями, досить часто покладаючись на безпідставні емоції. Відтак у сучасному суспільстві роль «головного міфологізатора» виконують засоби масової інформації (далі – ЗМІ), можливості яких за останні десятиріччя зросли в декілька разів. Витоки цього явища виявляються вже в другій половині ХХ ст., коли інформаційний вплив відкрив небачені раніше можливості управління поведінкою людей, змінами в їхньому духовному житті.

Однією з найхарактерніших рис сучасного телеконтенту є його мозаїчність, яка проявляється як у структурі окремого каналу, так і загалом у системі перегляду телепрограм. Глядач потрапляє в ситуацію надзвичайно стислою в часі об'єднання різних блоків інформації, зазвичай без концептуального і змістового цілісного стержня, при чому його свідомість орієнтована не на споглядання й аналіз, а на пришвидшене поглинання інформації. Мозаїчність у цьому контексті – аналог так званої кліпової свідомості, адже ЗМІ здебільшого не відображають реальності, натомість, комбінуючи певні її елементи, створюють «псевдоральність» закритого, міфологізованого типу. Особливо це стосується телебачення, яке по суті й формує міфологію нового типу (як це чудово розкриває В. Пелевін у своєму романі «Generation П»).

Однією з форм сучасної міфотворчості є реклама у ЗМІ. У її рамках явища, предмети й образи існують у вигляді випадкової мозаїки, межі між світом людей та світом речей стають примарними: у рекламному повідомленні споживач присутній як співучасник умовно створеної віртуальної рекламної реальності [3, с. 1]. Сучасна реклама породжує міфи соціальної престижності, які допомагають споживачу створити міф про самого себе.

Варто враховувати, що причиною реміфологізації є надлишок інформації, через який людина отримує поверхові й часто хибні відомості про світ. Сучасні міфологічні концепції якраз і покликані заповнити ці прогалини, відповідаючи двом основним вимогам: постійне демонстрування членам суспільства певних стандартів у зрозумілій формі та задоволення потреби в єдиній міфологічній концепції, яка відповідатиме всім розрізненно індивідуальним запитам [10].

Як уже було зазначено, така концепція мусить бути «компактною», оскільки масове суспільство реагує саме на доступні, зрозумілі теорії, що, подібно до міфологічного епосу, містять у собі все й одразу: уявлення про світ, чітку перспективу розвитку та певний етичний імператив. Тому «існування в міфі» є напрочуд привабливим та відповідає потребам свідомості в сучасно-

*ХРИСТИНА КОСТЮК. ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ МІФОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ*

му світі, який стрімко змінюється і в якому практично не існує нічого постійного чи довготривалого.

Міфології сучасного суспільства є проекцією світу реалізації потреб людини на сферу її стосунків із зовнішнім середовищем. Міфологічні уявлення відтак поділяються за формами суспільної свідомості на політичні, правові, наукові, філософські та релігійні. Особливу роль у суспільній свідомості відіграють політичні міфи, що реалізуються через ЗМІ, а тому мусять бути зовсім «компактними» й водночас достатньо переконливими. Політичний міф включає в себе низку інших міфів, у яких містяться окремі аспекти проблеми. Його головним завданням є створення та підтримка певних суспільних ілюзій, для цього застосовуються різні види переконань: покликання на науку або ж відмова від них, звернення до авторитетів, апеляція до законів, традицій тощо. Головною метою такого міфу є затвердження в суспільній свідомості певної ідеї як безсумнівної істини [10, с. 9].

Поведінку масової людини можна витлумачити не просто як абстрактне «нижче», нерозвинене, малокультурне, але і як відродження або збереження архаїчних тенденцій та структур масової свідомості. Сама ж масовість інтерпретується вже не в термінах прориву ірраціонального, а як особливість соціальної організації, що характеризується зрівнюванням життя, формуванням однакових стандартів поведінки чи споживання [9, с. 9, 14]. Масовість визначається існуючим порядком, мало того, порядком, що не має альтернатив і посягає на експансивну тотальність однієї структури за відсутності інших перспектив. Унаслідок цього ЗМІ продукують таку стратегію масової поведінки, як поведінка міфологічна, що полягає не в спрямованості до змістових цінностей, а в дії щодо постійної перевірки їх ефективності. Навпаки, в архаїчному суспільстві найбільше задоволення спричиняло не одержання оригінальної інформації (або не тільки це), а насамперед, так би мовити, «пізнання раніше відомого», нове підтвердження старих, і через це особливо цінних, істин [9, с. 8]. Якщо стабільність поруше-

но, то зміст цінності йде в небуття. Тому характеризувати таку поведінку як поведінку обивателя або прояв низької культури недоцільно. Натомість мовиться про гнучку мас-культурну стратегію, яка дозволяє цінностям функціонувати й забезпечує механізм їхньої зміни без руйнівних для соціуму наслідків [10, с. 10].

Традиційний міф функціонально має «добрі наміри» – захистити, заспокоїти, пообіцяти життя після смерті, подарувати надію. І хоча сучасні міфи часто на цьому паразитують, з іншого боку, вони реалізують також певну позитивну функцію, підтримуючи почуття безпеки й піклування. Такі міфи часто набувають статусу ідеологічних.

Виникнувши як певна ідея, сучасний міф набуває позитивного або негативного змісту: встановлення необхідного полюса залежить від бажання системи, що пропонує саму появу міфологічного конструкта. Далі відбувається атака актуалізацією архетипів колективного несвідомого. На цьому етапі на повну силу починає діяти соціальне сприйняття, яке й створює нові образи, що постають в асоціативному ряду з усталеними стереотипами й установками, створюють відчуття безпеки та власної гідності. Таким чином, сучасна міфотворчість успішно прогресує, застосовуючи матеріал, який уже існує в колективному несвідомому [12, с. 9, 11].

Міф може створюватися кожною людиною і, відповідно, панувати над кожною людиною, адже переживання є тим, що доступне завжди й кожному. Що буде в цій ситуації сакральним, у даному випадку несуттєво. Дослідження механізму формування міфологічних структур у сучасній масовій свідомості демонструє можливість штучного створення та розповсюдження міфологічних структур, а також перенесення таких структур у масову свідомість [10, с. 11, 15]. Атака міфотворчості спрямована передусім на складові соціальної перцепції – стереотипи, атрибуції, установки. Актуалізація певних образів, які вже існують у підсвідомих шарах психіки, готує свідомість до створення пристосованого до особливостей певного соціуму нового міфу [12, с. 7].

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Свого часу Ю. Лотман підкреслив, що кінематограф має свою мову і знакову систему. Коректно сприймати цей «шифр» і розуміти, що хотіли сказати творці стрічки, може та людина, котра опанувала таку мову. Людина сучасної цивілізації рідко задумується про існування специфічної кіномови; здатність розуміти її видається настільки природною, що стає непомітною. Однак те, що пересічний індивід опановує знакову систему кіно несвідомо, зовсім не свідчить про те, що це природний та очевидний код комунікації. Варто згадати загальновідомий факт із першою демонстрацією фільму братів Люм'єр «Прибуття поїзда до вокзалу Ла-Сьота». Характерним прикладом є реакція дівчини із Сибіру на побачену (у 1930-х рр.) нею комедію: вона була обурена показом «усіляких жаків» – розмовляючих голів, відрубаних рук та ніг [6]. Саме цей приклад наглядно ілюструє реакцію «природної людини», незнайомої з умовами екрана. При всій своїй непомітності для сучасного глядача мова кіно надзвичайно складна. Усе тут має особливе значення – освітлення обличчя і фігур, порядок монтажу, поєднання музики та зображення. Саме зображення предмета перетворюється на знак, набуваючи додаткового смислу.

Ця символічність складає основну спорідненість кіно й міфу. За О. Лосєвим, однією з характерних особливостей міфу є пронизаність особистими ситуаціями та символами. Міф – це насамперед особистісна історія, за допомогою якої здійснюється зустріч людини і світу; через міф людина відкривається світу, а світ у свою чергу розказує про себе [4]; також це характерний для обох явищ «особистісний» погляд на речі. Слід згадати про описаний Ю. Лотманом феномен перетворення відомих кіноакторів у міфологічні фігури [5], який свідчить про міфологічність кіномови. Неважко помітити, що практично кожен актор має своє амплуа, тобто ототожнюється з певним архетипом, який походить від конкретного персонажа міфології: Воїн, Спокусник, Володар і т. д. Урешті, масова свідомість починає сприймати їх швидше як язичницьких богів зі своїми характерами

та взаємостосунками з іншими богами. Пересічний глядач відмовляється бачити в акторі таку саму людину, якою є він сам, для нього актор – це майже трансцендентна істота іншого світу.

Сучасна екранна культура є сукупністю образів, що створюються та співіснують згідно із законами побудови міфу. Кіно, як і міф, апелює швидше до почуттів, аніж до розуму, орієнтується на наслідування взірців, маніпулює цінностями та створює ілюзію реальності. Таким чином, сучасна екранна культура стає спадкоємцем міфології минулого і водночас творить свою власну. Так, у сюжетах стрічок масового кінематографа ті чи інші архаїчні мотиви набувають незвичних аспектів, залежно від жанру й режисури. До того ж для їх розгляду з цієї точки зору більший інтерес викликають не стрічки видатних режисерів (де ці архетипи також, безсумнівно, наявні, проте значною мірою перетворені творчою індивідуальністю авторів), а саме комерційне, масове кіно. Уже поверховий аналіз таких сюжетів наглядно демонструє, що в усіх його жанрах активно експлуатуються різні міфологічні сюжети, пов'язані з ініціацією і внутрішнім переродженням людини, яка має досвід спілкування з іншою, позалюдською реальністю і, відповідно, нові здібності. Наприклад, кульмінаційним моментом чи не кожного бойовика стає гнів головного героя, що надає йому надлюдської сили. Традиційній культурі також відомий такий феномен. Саме на ньому будується ініціація берсерків: ідеться про північноєвропейські регіони, де вибрана когорта воїнів доводила себе до особливого стану, у якому кожен з них зводив нанівець інстинкт самозбереження та йшов у бій оголеним або прикрившись лише шкурою вбитого звіра. При цьому воїни не відчували болю та не мали звичайних людських почуттів на кшталт жалю чи співчуття. Вони вважали, що в цей момент у них вселяється божество війни. Після такого бою берсерк був уже посвяченим, людиною з надзвичайними здібностями, що виходять за рамки профанного досвіду.

Несамовита лють головних героїв бойовиків, наприклад славнозвісного Рембо, базується на архетипі індивідуальної

ХРИСТИНА КОСТЮК. ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ МІФОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ

воїнської ініціації. Тому глядачеві не здається неможливим, що персонаж С. Сталоне вбиває ворогів майже без усяких видимих зусиль: він сприймається вже не як пересічна людина, хай і висококласний найманець, а як утілення ідеального воїна, міфічного персонажа, який убиває хтонічне чудовисько й цим відновлює світовий порядок. Інколи цей типовий сюжет містить варіації на тему воскресіння головного героя вченими з метою перетворення на досконале зброя вбивства. У цьому випадку можна простежити точніше відтворення логіки процесу ініціації, бо для виходу за межі профанного досвіду та злиття з міфологічними персонажами із сакрального часу неофіт має спочатку символічно померти (недарма після обряду ініціації посвячений отримував і нове ім'я).

Мелодрами, на відміну від бойовиків, будуються навколо взаємин кількох людей: у них обов'язково наявні мотиви кохання, яке долає всі перепони, або ж втрати дитини та її віднайдення. Це – утілення сюжетів суто жіночих посвячень, що спрямовані на розкриття саме жіночого духовного досвіду й тісно пов'язані з культом родючості та природними циклами. Однією з головних особливостей таких ініціацій є те, що вони не включають у себе міфів про надприродних істот та «початок часів»; усе дійство побудоване на осягненні сакральності, сконцентрованої власне в природі [18, с. 203]. У мелодрамі беруться до уваги лише міжособистісні зв'язки, а політичний, культурний та інші контексти відсікаються або наявні у вигляді тла для головної сюжетної лінії.

Фільми жаху вже згідно зі своїм визначенням вводять у поле зору те чи інше хтонічне чудовисько, зображують успішне чи безуспішне намагання мешканців цього світу утримати стабільним існуючий світовий порядок. Так чи інакше, завдяки знищенню монстра або ритуальному жертвопринесенню (смерть протагоністів) мета в цих сюжетах обов'язково досягається. Аналогічні міфомоделі притаманні й хоррору, де чітко обігрується поняття межі між сакральним, освоєним простором і неосвоєним (тобто від хаосу). Області реальності та нормальності відмежовані ідеологічно

визначеними кордонами. Перехід цієї грані здебільшого контролюється небезпекою та табується суспільством. Фільм жахів дає перспективу погляду на межу: вона поділяє світ на Тут (= Ми) і Там (= Інше). Поза цією межею ховається монстр як представник опозиційної системи [18]. Мізансцена працює над кордонами. При цьому потрібно відрізнити два види кордонів: внутрішньокадрові межі як елементи побудови кадру, що репрезентують погляд суб'єкта як реципієнта, і власне краї зображення. Раннім прикладом, де межі кадру ще не утворюють функціональної величини, може слугувати «Празький студент» (С. Піє, 1913 р.). Фігури входять у кадр як на театральну сцену, вони просто вступають в екзистенцію; простір по той бік картини не має значення.

Система функціоналізованих меж продовжує швидко розвиватися. Не пізніше, ніж у «Носферату, симфонія жаху» Мурнау, уже вибудовується стандартний «словник меж» [17]. Невидимі зони тіней, з яких виникає монстр (Носферату), темні декорації, двері, за якими ховається жакливе, і сповнений страхів погляд протагоніста за межі картини від часу виходу фільму на екрани стають основоположними елементами класичної побудови кадру в хоррорі.

Стрічка, що вдосконалила цей простий, але дієвий принцип побудови кадру, – це «Хелловін» (режисер Дж. Карпентер, 1978 р.). Карпентер позиціонує своє чудовисько (маньяка Майка Маєрса) постійно близько до краю зображення або ущільнює внутрішньокадрові бар'єри (наприклад, додає огороження в палісадниках). Він генерує таким чином доволі нестабільну систему кордонів, унаслідок чого репрезентативний світ не може запропонувати герметичного безпечного простору, і загроза з боку монстра стає повсюдною. Очевидні приклади наслідування такого вирішення межі – це і водяна поверхня у «Створінні з Чорної Лагуни» (режисер Дж. Арнольд, 1954 р.) та в «Щелепах» (режисер С. Спілберг, 1975 р.), і тротуар в «Алігаторі» (режисер Л. Тіг, 1980 р.), і пустоти в землі в «Тремтінні землі» (режисер Р. Андервуд, 1990 р.). Урешті, порнострічки

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

відроджують феномен оргіастичних ритуалів, пов'язаних з культом родючості. Окрім того, у цьому жанрі наявні особливості, характерні для карнавалу: зокрема, конструювання позицій та ситуацій, де знімаються всілякі табу, доведене до комічного звеличення статевих органів.

Науково-фантастичний кінематограф також тяжіє до використання міфологічної символіки. Дослідник П. Шельд, аналізуючи міфологічне начало жанру, ставить його в один ряд з коміксами та фільмами жаху. Схильність до постановки глобальних проблем спричинює оперування більш узагальненими образами. Мабуть, не буде перебільшенням сказати, що елементи міфології можна знайти чи не в усіх науково-фантастичних фільмах, однак лише ті, що несуть у собі комплекси міфологічних образів і конструкцій, можуть увійти в соціокультурний контекст епохи.

Так, М. Галіна, порівнюючи науково-фантастичні стрічки А. Тарковського «Солярис» та «Сталкер», стверджує, що останній набагато більше вписується в соціальний контекст епохи не тільки внаслідок Чорнобильської трагедії, після якої термін «зона» з'явився в лексиконі пересічного індивідуума [2]. Об'ємність терміна сприяла його легкій проекції на реальну ситуацію: «Уся справа в самому понятті зони – відчуженої, завідомо ворожої людині сліпої непередбачуваної сили (а в міфологічному контексті природні сили першопочатково протистоять людині, чи то в персоніфікованій, чи в деперсоніфікованій формі). Фольклорні монстри завжди населяли невідомі місця, окраїни світу, що перебувають за межами людського контролю та пізнання й умилостивити які можна було лише за допомогою магічних ритуалів» [2]. Таким ритуалом є розкидування Сталкером гайок. Також Сталкер, як давні шамани, допускає можливість жертвоприношення й відбирає для нього кандидатуру, вирішуючи, хто з його супутників мусить першим пройти крізь «м'ясорубку». Натомість Океан у «Солярисі» виступає швидше як дзеркало, спосіб матеріалізувати своє *альтер еро* (*alter ego*). У ньому споглядач бачить самого себе, а не позадосвідну те-

риторію, котра могла б викликати міфологічні асоціації.

Цікавим прикладом у цьому контексті є відома епопея Дж. Лукаса «Зоряні війни». У цій стрічці вже в титрах глядача відсилають у доісторичний, міфологічний час («Давним-давно, у далекій галактиці...»). Творці чітко дотримуються міфологічних конструкцій. Тут наявна також таємниця народження героя, його відлучення, випробування, поява чудесних помічників і старця-провідника, отримання магічного атрибута (джедайський лазерний меч) та ініціація – випробування, яке, окрім героя, ніхто не може пройти. Не слід забувати і про присутність прекрасної принцеси.

П. Шельд стверджує, що міфологія науково-фантастичного фільму – це міфологія нової, техногенної ери, де наука й техніка ототожнюються з індивідуальною свідомістю в битві із силами природи, будучи аналогом або навіть заміником людини [18]. Проте доречнішим видається погляд, що в цьому контексті наука не є новим чинником, а трансформованим древнім. Це – така сама стихійна, сліпа сила, наслідки якої неможливо передбачити точно й використання якої можна повернути як на добро, так і на зло. Деколи в стрічках жанру наука постає навіть як вороже середовище, якому людина мусить протистояти (як, зокрема, у стрічці «Термінатор» Дж. Кемерона).

Принагідно потрібно звернути увагу на жанр телеігор. Більшість із них базуються на експлуатації архетипів, що коріняться в чарівних казках. Наприклад, телевікторини відверто реконструюють сюжет про скарби, які оберігає чудовисько або чарівник, і героєм може заволодіти ними, лише відгадавши загадки. Самі по собі чарівні казки будуються на експлуатації міфологічних архетипів, що мають за основу більш архаїчний фундамент, у якому неважко розгледіти риси ініціативного культу. Чарівник або чудовисько тут позиціонуються як начало хаосу. Перемога героя над ними означає як народження нового світу, так і переродження самого героя як особистості.

Сучасний комерційний кінематограф обіграє міфологічні сюжети відповідно до реалій сьогодення і в такий спосіб заміщує

*ХРИСТИНА КОСТЮК. ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ  
СУЧАСНОЇ МІФОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ*

традиційну міфологію. Намагання сучасної цивілізації десакралізувати простір свого існування, раціонально перебудувати всі сфери життя призводить лише до того, що міф перестає бути гармонізуючою ланкою між людиною та світом, а стає деструктивною інстанцією, якою виправдовується аморальність та низькі підсвідомі інстинкти. Проте власна ніша для міфу в сучасній масовій культурі, підґрунтя якої створили комікси й детективні романи, усе-таки переважно заповнена позитивними фігурами супермена, непереможного поліцейського, що постають із мрії маленької людини стати особистістю [13, с. 174–175].

### Примітки

<sup>1</sup> У статтях із проблем мистецтва, зокрема в праці «Мистецтво і революція» (1849), Р. Вагнер розглядав міф як утілення вищої свободи, правди й людяності на противагу бездушності пізніших, «державних» форм життя та мистецтва. Зміст давніх міфів, за всієї їхньої стислості, композитор вважав ідейно й художньо невичерпним. Однак уже «державники» римляни, на відміну від греків, не здатні були відчинити двері великого народного театру богам і героям міфу, а це, на думку Вагнера, означало те, що вони не змогли заснувати великого мистецтва. Сам композитор намагався створювати його, широко використовуючи древній германо-скандинавський міф, щоправда, доволі своєрідно витлумачивши його. Таким шляхом пішли багато митців, серед них – видатний літератор Дж. Р. Толкін зі своєю трилогією «Володар перснів».

<sup>2</sup> Вчення ритуалістів дозволяє розглядати міф крізь призму застосування магічного знання. Ритуал і магічна практика є первинними щодо міфу, який слугує потребам ритуалу, змінюючи за необхідністю зміст, тоді як ритуал залишається незмінним [11, с. 6–8].

<sup>3</sup> Саме цей тип є завжди домінуючим [9, с. 10].

### Література

1. *Велимир*. Русское язычество и шаманизм / Велимир. – М. : Институт общегуманитарных исследований, 2006. – 608 с.

2. *Галина М. С.* Мифология и кинофантастика [Электронный ресурс] / М. С. Галина. – Режим доступа : [http://ecsocman.hse.ru/data/657/695/1216/ons5-96\\_-0167-175.pdf](http://ecsocman.hse.ru/data/657/695/1216/ons5-96_-0167-175.pdf).

3. *Герашенко Л. Л.* Реклама как миф : автореф. дис. ... д-ра филос. наук. – М. : Московский государственный университет культуры и искусств, 2006. – 18 с.

4. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 2001. – 558 с.

5. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – М., 1973. – 60 с.

6. *Михельсон О. К.* Интерпретация мифологического сознания современного человека в философии и психологии религии XX века [Электронный ресурс] / О. К. Михельсон. – Режим доступа : <http://ecsocman.hse.ru/data/2010/11/02/1214794586/2008-3-07.pdf>.

7. *Одайник В.* Массовая душа и массовый человек / В. Одайник // Аналитическая психология: прошлое и настоящее. – М. : Мартис, 1995. – С. 250–254.

8. *Старшая Эдда* / [перевод с древнеисландского А. Корсуна] ; вступ. ст. А. Гуревича. – С.Пб. : Азбука-Классика, 2001. – 460 с.

9. *Усов Д. В.* Міфологізація свідомості у сучасному суспільстві : автореф. дис. ... канд. філос. наук. – К. : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, 2002. – 19 с.

10. *Фрэзер Дж. Д.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии / Дж. Д. Фрэзер. – М. : Политиздат, 1986. – 703 с.

11. *Харченко Л. В.* Соціально-гносеологічна природа сучасної міфотворчості : автореф. дис. ... канд. філос. наук. – Л. : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2004. – 18 с.

12. *Щербина М. М.* Міфологічні елементи в культурних формах повсякденності (філософсько-культурний аналіз) : автореф. дис. ... канд. філос. наук. – Х. : Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна, 2006. – 15 с.

13. *Элиаде М.* Аспекты мифа / Мирча Элиаде. – М., 2000. – 256 с.

14. *Элиаде М.* Тайные общества: обряды инициации и посвящения / Мирча Элиаде. – К. ; М., 2002. – 351 с.

15. *Юнг К. Г.* Душа и миф. Шесть архетипов / К. Г. Юнг. – К., 1996. – 320 с.

16. *Юнг К. Г.* Проблема души нашего времени / К. Г. Юнг. – М., 1993. – 258 с.

17. *Pabst E.* Das Monster als die genrekonstruierende Größe im Horrorfilm // Norbert Stresau: Enzyklopädie des phantastischen Films. – 1995. – S. 1–18.

18. *Scheld P.* Androids, humanoids and other science fiction monsters / P. Scheld. – New York, 1993.

### РЕЗЮМЕ / SUMMARY

В епоху тріумфу наукової раціональності зацікавленість міфом майже парадоксально набуває особливої актуальності, оскільки розуміння сутності міфологічного світогляду як

## ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

фактично першої форми суспільної свідомості дає можливість точніше визначити сенс існування окремої людини та її взаємовідносин із соціумом. І хоча виникнення тих чи інших міфологічних уявлень зумовлене об'єктивними обставинами, усі вони базуються на певних архетипах, які залишаються незмінними.

Як у давнину, так і сьогодні міфи є засобом психологічного впливу: вони покликані заспокоїти, подарувати відчуття безпеки та захищеності, пояснити незрозуміле в навколишньому світі, конкретизувати власні уявлення про події чи предмети. Процес реміфологізації в сучасному світі пояснюється намаганням задовольнити прагнення індивіда до створення цілісного погляду на світ, який він не може сформувавати через надлишок інформації. Особливу роль у становленні сучасної міфології відіграє масовий кінематограф, який обігрує міфологічні сюжети відповідно до реалій сьогодення і таким чином заміщує традиційну міфологію.

Намагання сучасної цивілізації десакралізувати простір свого існування, раціонально перебудувати всі сфери життя призводить лише до того, що міф перестає бути гармонізуючою ланкою між людиною та світом, а стає деструктивною інстанцією, якою виправдовується аморальність і низькі підсвідомі інстинкти. Проте власна ніша для міфу в сучасній масовій культурі, підґрунтя якої створили комікси й детективні романи, усе-таки переважно заповнена позитивними образами супермена, непереможного поліцейського, що виростають із мрії маленької людини стати особистістю.

*Ключові слова:* міф, міфотворчість, кінематограф, філософія.

In the era of the triumph of scientific rationality interest to myth is acquiring particular relevance as understanding of the nature of mythological world as actually the first form of social consciousness makes it possible to define the meaning of particular person's existence and the relations with society more precisely. Although the occurrence of certain mythological apprehensions is determined with the objective reasons, they are based on certain archetypes that remain changeless.

Both in ancient times, and nowadays, myths are the means of psychological influence: they are appointed to lay an apprehension, to give a sense of safety and security, to explain the obscurity in the outward, specify their own ideas about events or objects. The process of remythologization in the modern world is explained with the intention to satisfy the desire of the individual to create perfect view on the world that he can not form because of the excess of information. Massive cinema that outplays the mythological plots according to the realities of the present time and replaces traditional mythology in such way is of peculiar importance in the infancy of conventional mythology.

The attempt of modern civilization to depreciate the space of existence, to reform all areas of life efficiently leads only to the fact that myth ceases to be harmonizing link between person and the world, but becomes the destructive instanse which is used to justify immorality and low subconscious instincts. However, proper niche for myth in modern mass culture, the foundation of which was created with comics and detective novels, is nevertheless mainly filled with positive images of Superman, invincible policeman who appear from the dreams of little man to become the personality.

*Keywords:* myth, mythmaking, cinema, philosophy.

# Історія History

УДК 783.6+821.161.2'04

## САКРАЛЬНА ГИМНОГРАФІЯ І ДАВНЯ УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Наталія Сиротинська

*Важливим завданням дослідження сакральної гимнографії є вивчення її специфічних характеристик і зв'язків з українською культурою. У цьому руслі в статті здійснено аналіз культурного комплексу існуючих форм літургійно-співочої традиції. На прикладі цього матеріалу встановлено існування образних зв'язків гимнографії та давньої української літератури.*

*Ключові слова:* гимнографія, сакральна монодія, давня література.

*Важной задачей исследования сакральной гимнографии является изучение специфических характеристик и связей с украинской культурой. В этом ключе в статье осуществлен анализ культурного комплекса существующих форм литургически-певческой традиции. На примере этого материала установлено существование образных связей гимнографии и древнеукраинской литературы.*

*Ключевые слова:* гимнография, сакральная монодия, древняя литература.

*The studying of the specific characteristics and connections of the sacred hymnography with Ukrainian culture is an important task of its investigation. In this way, in the article the analysis of cultural complex of existing forms of liturgical singing tradition is done. On the example of this material the existence of picturesque links of hymnography and ancient Ukrainian literature is established.*

*Keywords:* hymnography, sacred monody, ancient literature.

Величезний корпус греко-візантійської гимнографії став не лише наріжним каменем богослужіння Української церкви та його складових: творення служб руським святым, укладання національних типів літургійних збірників, формування нових типів нотації, але й визначив особливості розвитку красного письменства. Перекладна християнська гимнографія прийняла й адаптувала щедрі струмені художніх образів, порівнянь та епітетів, що їх постійно використовували письменники Київської Русі в різних жанрах. Вплив гимнографічної стилістики відчувається в «Повісті временних літ» [1, с. 15], у «Повчанні» Володимира Мономаха, у «Слові о законі і благодаті» митрополита Іларіона [10], у творах Кирила Туровського [22]. А за перекладними зразками руські гимнографи створювали нові тексти на прославу мучеників Бориса і Гліба, святих Феодосія і Антонія Печерських, Володимира Святославича та ін. [14].

Церковна лірика відіграла неабияку роль у розвитку книжного віршування, її об-

рази використовували українські письменники XVI–XVII ст., переважна більшість яких за своєю професією була пов'язана із церквою, а отже, і досконало знала сакральну гимнографію. Фразеологічні звороти, тропи повторювалися й надалі у значній кількості в кантах, псалмах, молитовних піснях і віршах, що поставали протягом XVI–XVII ст. [4, с. 85]. І це не випадково, оскільки високий поетичний стиль гимнографії вражав яскравою образністю, що проникала в мовно-лексичні форми й залишала виразні відбитки в словесній палітрі барокових жанрів. У цьому процесі тісно переплелися дві світоглядні системи: західно-ренесансна з її виразними античними замілюваннями та візантійська з таємничим блиском містичної символіки. І, мабуть, найвища майстерність українського митця полягала в умінні тонко відчувати й використовувати цей спадок, вибудовуючи новий національний тип літератури, який не прочитується і не осмислюється вповні без знання гимногра-

ІСТОРІЯ

фії. Важливо, що не лише творці літературних жанрів володіли півчим духовним матеріалом, але й слухачі – увесь український народ, який виростав у ясных променах церковної співаної поезії – гимнографії. Однією з причин її доброго знання українцями є відзначене Іваном Франком використання церковних книг у народних школах-дяківках як шкільних підручників аж до кінця XIX ст. Вивчивши абетку, діти переходили до читання Часослова та Псалтиря, а далі навчалися церковного співу за Октоїхом та Ірмологіоном. Про такий курс елементарного навчання на початку XVII ст. писав ще Іван Вишенський, але уклалася така форма навчання ще за княжих часів [20, с. 245]. Тож не випадково І. Франко так різко критикував систему освіти, яка занедбувала давній пласт літератури, що можна вповні співвіднести із сучасністю: «Дійшовши в своїх довголітніх студіях над нашим старим і новим письменством до того переконання, що наше старе письменство являє собою не купу старих паперів, наповнених мертвечиною, але багату скарбницю не тільки нашої народної, але також загальнокультурної традиції, життєвої мудрості та моральної сили, що воно заховало для нас велику силу пам'яток духової творчості визначних одиниць і скромних трудівників, яких імена не дійшли до нас, і що повне та всестороннє відродження нашої національності не є можливе без докладного пізнання та визискання того засобу духової сили, яку маємо в нашій старій письменстві» [24, с. 31].

Глибоке відчуття тяглості традицій, висловлене І. Франком на порозі XX ст., є виразним свідченням усвідомлення початку слов'янської, а далі русько-української літератури [23]. Це переконання дослідник розвиває в окремій праці «Історія руської літератури», а добру обізнаність у матеріалі демонструє в численних статтях і рецензіях. Головною тезою досліджень І. Франка є встановлення єдності й безперервності української літературної традиції від найдавніших часів аж до І. Котляревського і М. Шашкевича, у чому вбачає особливу роль християнізації Русі-України, що принесла із собою цілий пласт грецької й ла-

тинської літератур, започаткувавши історію активного інтелектуального розвитку Русі [20, с. 241].

Візантійська «старовина» стала основою розвитку літератури, стилістики, риторичної науки в Україні. Певним відліком у започаткуванні цього процесу вважається стаття «Об образѣх» Георгія Херобоско у збірнику Святослава 1073 року (первісна назва «Събор от мног отьць: Толкованія о неразумных словесах в евангеліи и в апостоль, и в инѣх книгах вкратцѣ сложено на память и на готов отвѣт») [8, с. 32–33]. Трактат вважається першим підручником-довідником, яким користувалися освічені русичі й на який спиралися українські поети й ритори. У ньому перелічені відомі авторів образи, які трапляються в писемній творчості, і кожному присвячена окрема стаття. Безсумнівно, поради візантійського письменника використовувалися багатьма книжниками Київської землі, формуючи перші творчі спроби, закладаючи міцні підвалини розвитку національної писемної творчості. Як писав Дмитро Чижевський: «самий факт християнізації країни і безпосередній за цим розвиток широкої за змістом і красною формою літератури виявив і внутрішні можливості народу, його здатність засвоїти цінності чужої та вищої культури. І ця духовна підготовка, рання дозрілість, не могла затертися й протягом сторіч» [27, с. 233].

Безумовно, українська література найповніше представлена бароковою добою, проте цей період потребує вивчення з урахуванням літературної спадщини Київської Русі. Зокрема, постійну апеляцію в ранньомодерну добу до давнини Д. Чижевський сприймає крізь призму антитетики – поєднання явища творення цілком нового та відродження старого, що характерно для всієї української культури XVII ст. Це трапляється і в писемній творчості, де по-новому звучать старі теми, наприклад, сміливого новаторства стилю барокової літератури зазнали такі твори, як Києво-Печерський патерик, старі повісті та новели. У цьому відобразилося прагнення людини доби бароко не лише запроваджувати нове, оригінальне, але також шанува-

НАТАЛІЯ СИРОТИНСЬКА. САКРАЛЬНА ГИМНОГРАФІЯ І ДАВНЯ УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

ти й зберігати традиції. Так, Д. Чижевський трактує бароко як синтетичну духовну течію, як спробу синтезу культури середньовіччя та ренесансу [26, с. 69]. У цьому відображенні сформувалася особлива риса українського бароко на тлі європейської літературної традиції XVII–XVIII ст. – власна питома релігійність барокових творів, левову частку яких складала духовна поезія [18, с. 21]. Звідси й тенденція до універсальності, всеохопливості, яка укладалася в межах неподільного панування духовного первня [28, с. 10].

Вплив гімнографії прочитується вже в перших національних літературних творах, зокрема в найвизначнішій пам'ятці руської культури «Слові о полку Ігоревім», на що звертає увагу І. Франко: «Була також дискусія про форму “Слова”, чи воно написано віршами чи прозою; всі критики признавали, що є в нім якийсь ритмічний лад, але якось не наважилися dokonати поділу тексту на вірші. Мені здається, що мелодія, а разом ритміка “Слова” були взоровані на церковних канонах і що їх віршова будова згоджується з синтаксичною так, як у наших народних піснях та в великоруських билинах» [22, с. 197].

Докладно зв'язок «Слова...» з візантійською церковною піснею досліджував Володимир Бирчак, порівнюючи будову строф і пісень, риторичних рим, відповідної кількості силаб, буквально зіставляючи окремі частини, наприклад восьму пісню «Слова...» та початкові строфи пасхального кондака Романа Сладкопівця [1].

Тези, запропоновані В. Бирчаком, продовжила розвивати петербурзька медієвістка Наталія Серьогіна, яка досліджувала «Слово о полку Ігоревім», спираючись на ідею споріднення тексту твору з лексичним і структурно-поетичним світом пам'яток перекладної та руської гімнографії. На думку дослідниці, гімнографічні тексти зберегли мову та образне мислення доби «Слова...», на відміну від пізніших списків літописів та фольклору, записаного в XVIII–XX ст. Вивчення «Слова...» поряд з текстами міней, стихирарів, кондакарів, триодей XII ст. дало можливість Н. Серьогіній дійти висновку не лише про лексичну, але й

структурно-композиційну спільність твору з пам'ятками давньоруської гімнографії, а також виокремити суттєві риси, характерні для гімнографічних півчих циклів. У реконструкції дослідниці «Слово...» складається з віршових строф, структурно відповідних жанру тропарів канону, поєднаних у піснях. Канон уміщує дев'ять пісень, між тропарями яких існують структурна й мелодична подібність завдяки ірмосам. Ірмоси, слугуючи зразком для тропарів пісень канону, різні за протяжністю й кількістю речень, тому всередині пісень тропарі схожі за типом будови, а пісні різні. Так само відрізняються й пісні в «Слові...», немов базовані на різних інтонаційно-ритмічних моделях, тож і не вдається його відміряти «без залишку» однією міркою. Порівняння віршової форми цієї пам'ятки дало можливість виявити ознаки подвійного канону і виокремити 20 таких пісень, кожна з яких складається з 3–4 віршів, що мають структурну подібність, немов створені на основі одного формотворчого прототипу.

Зазначимо, що невичерпний інтерес до «Слова...» та його виразна типологічна подібність до грецького епосу вплинула на унікальний експеримент Петра Ніщинського, який переклав його давньогрецькою мовою, використовуючи гомерівський гекзаметр [7, с. 269].

Важливим свідченням засвоєння характерної для гімнографії практики є також традиційне завершення півчих циклів богородичними піснеспівами. У такий спосіб завершується і «Слово...»:

Дѣвици поють на Дунаи –  
вьются голоси чрезь море до Кієва.  
Игорь ѣдет по Боричеву  
къ святѣи Богородици Пирогощені.

Міцне образне підґрунтя, закладене духовною культурою середньовіччя, у тому числі й гімнографією, стало основою для подальшого розвитку писемної творчості. На це звертає увагу Рікардо Піккіо, впевнений у доцільності вивчення літератури середніх віків та Нового часу як єдиного цілого, оскільки вона характеризується однаковими релігійними традиціями, однією писемною мовою, єдиною літератур-

## ІСТОРИЯ

ною доктриною, наявністю загальних формальних прийомів і семантичних моделей. Дослідник пропонує важливий тематичний засіб для прочитання літературних текстів – використання *тематичного ключа*, який допомагає заповнити семантичну лакуну поміж духовним та історичним рівнями значення [11, с. 46]. Зокрема, «Слово про закон і благодать» митрополита Іларіона він семантично пов'язує з покликанням на Євангеліє від Івана (Ів. 1: 9–7), зміст «Сказання і страждання і похвали мученикам святим Борису і Глібові» із цитатою псалма 111 (112): 2–3, яка трапляється вже в перших рядках твору. Змішану текстову структуру «Слова о житії та преставленні великого князя Димитрія» відзначає двома тематичними ключами – пс. 91 (92) і другим посланням апостола Павла до коринтян (2 Кор. 6: 16). «Житіє преподобного Феодосія Печерського» Нестора семантично підкорене тематичному ключеві, укладеному з покликань на Книгу пророка Ісаї (Іс. 49: 1), Книгу пророка Єремії (Єр. 1: 15–16), Послання св. апостола Павла до галатів (Гал. 1: 15: 16), Євангеліє від Матвія (Мт. 5: 14–16) [11, с. 47].

Подібні приклади наводить архієпископ Ігор Ісіченко, який початок «Моління» Данила Заточника співвідносить із цілою низкою алюзій на псалми [3, с. 89]:

Въструбимъ, яко во златокованная  
трубы, в разумъ ума своего  
и начнемъ бити в сребреная органы  
возвитіе мудрости своея.  
Востани слава моя, востани во псалтыри  
и гуслех.

Ця ж поетична форма прослави постійно присутня в гімнографії, куди, безсумнівно, потрапила з гебрайської практики й надалі стала постійним атрибутом християнської літургійної поезії:

Вострубим духовною цѣвницею  
(стихира литійна, служба Різдва  
Богородиці);

Яко органом духовним ти язиком  
просвѣтив челоуѣки  
(тропар 8 пісні канону, служба ап. Луки);

Краснопѣснивая цѣвница Божественнаго  
Духа:

Славій іщур божественных пѣсней:  
сопѣла церковная  
(стихира на *Господи воззвах*, служба  
Покрови);

Струна благознаменитих духовних словес,  
Поеть яснѣ научая конци немолчными  
пѣснми:

Славословити божества єдину зарю  
(стихира на *Господи воззвах*, служба  
Покрови);

Труба златовидная, свѣтловопіющи  
божїя величїя  
(стихира на стиховне, служба св. Іоанна  
Златоустого);

Труба златогласная показася  
(стихира на стиховне, служба св. Іоанна  
Златоустого)

Благодатняя органи, гусли Духа Святаго:  
богонарочития трубы проповідї  
(стихира на *Господи воззвах*, служба  
Трьох святителів).

Єпископ Антоній, можливо, вікарій Київської єпархії, у короткій подячній молитві до Богородиці вибудовує аналогію між освяченням Успенського храму, яке відбувалося в навечір'я свята Успіння Пресвятої Богородиці та подіями самого празника Успіння: «Пресвята Богородице! Якоже въ своє преставленіє апостоли от конец вселенная събравши въ честь своему погребенію, тако и нинѣ въ освященіє своея церкви събравши въ честь своему погребенію, тако и нынѣ въ освященіє своея церкви тѣхъ намѣсники и наши служебники» [3, с. 115].

У наведеній цитаті виразно звучить образність, запозичена з гімнографії:

Богоначалним мановенієм,  
отвсюду богоноснии апостоли облаки  
височече возимаєми  
(стихира на *Господи воззвах*, служба  
Успіння);

Всечестний лик премудрих апостол  
собрася чудно, погresti славно  
Тѣло твоє пречистое, Богородице  
всепѣтая  
(сідален, служба Успіння);

НАТАЛІЯ СИРОТИНСЬКА. САКРАЛЬНА ГИМНОГРАФІЯ І ДАВНЯ УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Внезапуже сотекшеся апостол множество  
От конец Богородице тебѣ предсташа  
купно

(ірмос 1 пісні канону Дамаскіна, служба  
Успіння);

От конец сотекошася апостолом лучшии,  
богоначальним мановенієм погребсти тя,  
і от земля вземлему тя къ высотѣ зряще  
(стихира на хваліте, служба Успіння).

Пригадаємо, що гімнографія, яка не одне століття творилася кращими представниками греко-візантійської культури і в досконалій мистецькій формі потрапила на українські землі, за короткий час була перекладена церковнослов'янською мовою. Про якість таких текстів Рікардо Піккіо пише: «Побутує думка, що гімнографія у слов'янських перекладах написана невиразною, блідою і риторично бідною прозою і це викликане тим, що традиційний підхід методологічно непідготовлений до сприйняття літератури, дуже далекої від нашого сучасного розуміння “літературності”, саме тому, що в основі цієї літератури лежали специфічні уявлення про словесне мистецтво як засіб втілення релігійних постулатів» [11, с. 5]. Про богословські, естетичні та мовознавчі особливості гімнографічних текстів писали такі відомі дослідники давньої літератури, як Володимир Перетц, Дмитро Ліхачов, Дмитро Чижевський, Михайло Мурьянов, які підкреслювали важливу роль богослужбового середовища у формуванні питомих для нього жанрів. Звідти запозичувалися усталені формальні прийоми, семантичні й лексичні моделі [16, с. 18]. У цьому розмаїтті засвоювалася і нова образна система [8, с. 32], у якій поступово особливого звучання набула богородична тема, що проникла в глибини жанрового багатства української літератури.

Особливе значення богородичної теми для давніх українців, імовірно, пов'язане з кількома факторами. З одного боку, культом руської богині-берегині родинного вогнища, а з другого, – з винятковим ставленням до жінок, про що свідчить такий важливий факт, як їхня освіченість. Григорій Нудьга відзначає, що в Київську добу грамоті навчалися не тільки чоловіки, але й жінки [8, с. 14]. Анна Ярославна, королева Франції, під-

писувала державні папери слов'янськими літерами, отже, письму вона навчалася в Києві. Князівна Кунгута Ростиславна, дружина чеського короля Пшемисла Отокара II, стала першою відомою чеською поетесою, тобто опанувала писемність також ще в Києві. З історичних джерел відомо, що князь Всеволод Ярославич «много в монастири и церкви на училища подаяния подавал», а його донька перетворила 1086 року батьком побудований Андріївський монастир у «женський училищний», де дівчата отримували навички не тільки з рукоділля, але й практикувалися у співах і письмі. Дочка полоцького князя Єфросинія перекладала книги. Збереглися докази, що жінки Київської Русі користувалися письмом у повсякденній буденній праці, про це свідчать численні написи на пряслицях для веретен, а пізніше на «берестяних грамотах».

Третім чинником, була, безумовно, надзвичайна мистецька вартість літургійних богородичних текстів. У них Пресвята Діва поставала в образі не лише Могутньої Владарки, Цариці Небесної, але й милосердної заступниці – Пресвятої Матері, яка, переживши великі душевні муки, стала Матір'ю всього людства. Усе це, мабуть, втілювалося в пошанування й любов українців до Пресвятої Діви від найдавніших часів. Зокрема, Леонід Ушкалов наводить приклади Шевченкових звертань до Діви Марії – *благословенная в женах, великая в женах, всеблагая, всевятая, пренепорочная, преправедная, пречиста, скорбящих радости*, пов'язуючи їх походження з образним ладом богородичних акафістів [19, с. 213].

Пошанування Богородиці, яке віддавна займало визначальне місце в житті українського народу [2, с. 9], відобразилося в найрізноманітніших жанрах українського мистецтва – посвячених Богоматері храмах, іконописі, поезії. І все це багатство постійно підтверджувало пов'язаність із богородичною гімнографією, звідки черпалися теми, запозичувалися образи, засвоювалися виразові засоби. Так формувалося відчуття духовної єдності українців із Пресвятою Дівою, що згодом проявилось в духовній пісні «Пречиста Діво, Мати русько-

## ІСТОРИЯ

го краю» [12]. А найяскравішим свідченням розуміння значення жінки в суспільстві стала творчість Т. Шевченка [21, с. 153–154], що виразно підкреслив І. Франко: «Я не знаю у всесвітній літературі жодного поета, котрий би так витривало, так гаряче виступав оборонцем жіночих прав, захисником права жінки на повне, чисто людське життя. Жертвування власної людської індивідуальності на справу милосердя, нехтування власними стражданнями, забуття власного безправ'я і посвята всіх сил на службу єдиній високій і благородній ідеї, добра загалу і всієї людськості – ось ідеал жінки, який залишив нам Шевченко як свою найдорожчу спадщину. Тож не диво, що й найвищий дотеперішній здобуток людськості на полі моралі, велику ідею любові до ближнього, цю основну ідею християнства, Шевченко вважав головним чином справою жінки – Марії, матері Ісусової» [25, с. 254].

Середньовіччя заклало міцне підґрунтя для подальшого розвитку української літературної творчості, що не могло не проявитися і в літературній творчості ранньомодерної України. У дослідників барокової культури натрапляємо на окремі вказівки на гімнографічні джерела як джерела літературної творчості. Так, Лідія Корній привертає увагу до практики використання цитат з гімнографії у шкільній драмі, пов'язуючи це явище зі спільністю біблійних сюжетів, орієнтацією митців на канон середньовічної монодії та тісними зв'язками із церковними богослужіннями [6, с. 198]. Спостерігається текстова подібність вірша «Возбранной воєводѣ, смерть во вѣки побѣдившой» з драми-мораліте «Комедія на Успеніє Богородиці» Дмитра Туптала і кондака Богородиці «Возбранной воєводѣ», який на богослужіннях виконується переважно на болгарський наспів [5]. Ця спорідненість базувалася на використанні початкових слів гімнографічного тексту як основи написання авторського твору, а поряд існували випадки буквального включення в драму оригінальних піснеспівів. Зокрема, у «Різдвяній драмі» Дмитра Туптала звучить ірмос на Різдво Христове «Христос раждається, славіте»; в уривку драми невідомого автора співається стихира на Благовіщення Пресвятої Богородиці

«Благовѣстуй земле, радость велию пойте, небеса, славу Божию»; у драмі-міраклі Дмитра Туптала «Комедія на Успеніє» у сцені «Успіння Богородиці» виконується стихира празника Успіння «Обрадованная, радуйся, з тобою Господь» та ірмос успенського канону «Ангели Успеніє Пречистая зряче».

Такий шлях проникнення літургійних текстів у світську творчість Лідія Сазонова визначає як процес вироблення «колективної літургійної пам'яті»: через богослужіння у свідомість потрапляли цитати літургійних книг і проявлялися в оригінальних авторських творах, як наприклад, у збірнику Симеона Полоцького «Рифмологіон» (1680) [13, с. 487]. Збірник містить вітальні вірші з нагоди Різдва Христового цареві з родиною, придворним, а також і вірші без індивідуальної адресації. Виконання чергувало спів ірмосів канону на Різдво Христове Козьми Маюмського та авторських строф, які розвивали тему ірмосів. Так виникали «квазітропарі», або «авторські тропарі», зміст яких виходив за межі поетики канону, наповнюючись дидактичним та панегіричним пафосом [13, с. 489].

Ірмос 8-ї пісні канону:

Чюда преестественнаго росодательная  
изобрази пещ образ:  
Не бо яже прият палит юния, яко ниже  
огнь Божества Дѣви,  
в Нюже вниде утробу. Тім воспѣвающе,  
воспоєм:  
Да благословит твар вся Господа и пре  
возносит во вся вѣки.

Віршові строфи переспівують зміст ірмосу:

Чюдо велиє древле проявися  
в пещи Халдейстей, ибо не палися  
Троїца отроков, паче орошени,  
иже за Бога во огнь вовержени.  
Равнѣ велиє чюдо десь бивает,  
огнь божественний Дѣвы не спалает.

Утробу Дѣвы прообразоваху,  
иже без вреда огня в пещи бяху,  
Тріє отроки, ибо не вредися  
дѣвство Марии, егда Бог родися  
Из нея. Огнь сий паче чисту, цѣлу  
тѣлом и духом сохранил естъ Дѣву.

НАТАЛЯ СИРОТИНСЬКА. САКРАЛЬНА ГИМНОГРАФІЯ І ДАВНЯ УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Про використання текстів гімнографії для створення авторських творів писав також Микола Сулима, визначивши метод запозичення цитат із гімнографії як «перевіршовування», що характерно для барокової літератури [17, с. 128]. Аналізуючи вірші «Гимнології», написані на основі великодніх стихир, автор відзначив унікальність цього твору, оскільки в ньому вперше в українській поезії фігурують картини з перехресним і кінцевим римуванням, наприклад, членування стихир Пасхи на сегменти і подальше їх використання як основи для створення нових віршів. Подібний метод використовував Кирило Транквіліон Ставровецький у книзі «Перло многоцѣнное» (1646) на основі сегментів «Отче наш», а також Іоан Максимович у «Богородице Дѣво» (1707) [26, с. 131].

Усе вищесказане засвідчує, що без глибокого знання гімнографії та врахування її присутності в давній українській літературі повне й цілісне дослідження останньої не є можливим і достовірним. Тож повернення гімнографії до наукових студій є одним з важливих завдань національної медієвістики.

## Література

1. Бирчак В. Візантійська церковна пісня і «Слово о полку Игореве» / В. Бирчак // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Л., 1910. – Т. 95. – С. 5–29; Т. 96. – С. 5–32.
2. Боярковський Н., о. Про почитання Божої Матері в українському народі / Н. Боярковський // Поклін Марії. Українська еміграція в Німеччині Пречистій Діви Марії владичиці і опікунці. Збірник статей. – Мюнхен, 1947. – С. 5–22.
3. Ісіченко І., арх. Аскетична література Київської Русі / І. Ісіченко. – Х. : Акта, 2005. – 383 с.
4. Колосова В. Традиції літератури Київської Русі і українська поезія XVI–XVIII ст. / В. Колосова // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – К. : Наукова думка, 1981. – С. 83–100.
5. Корній Л., Дубровіна Л. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмологів України кінця XVII–XVIII ст. / Л. Корній, Л. Дубровіна. – К., 1998. – 326 с.
6. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII–XVIII ст. / Л. Корній // Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст. – К., 1993. – С. 194–215.

7. Микитенко Ю. Сяйво Гіпокрені / Ю. Микитенко. – К. : Всесвіт, 2008. – 390 с.
8. Нудьга Г. На літературних шляхах / Г. Нудьга. – К. : Дніпро, 1990. – 350 с.
9. Ольховський А. Пречиста Марія в українській музиці / А. Ольховський // Поклін Марії. – Мюнхен, 1947. – С. 51–71.
10. Пиккио Р. История древнерусской литературы / Р. Пиккио. – М. : Круг, 2002. – 352 с.
11. Пиккио Р. Slavia orthodoxa. Литература и язык / Р. Пиккио. – М. : Знак, 2003. – 703 с.
12. Пісні до Почаївської Богородиці : перевидання друку 1773 року / транскрипція, коментарі і дослідження Юрій Медведик. – Л. : Місіонер, 2000. – 148 с.
13. Сазонова Л. Отражение церковных песнопений в панегирических контекстах «Рифмологона» Симеона Полоцкого / Л. Сазонова // Bibel, Liturgie und Frömmigkeit in der Slavia Byzantina. Studies on language and culture. – München ; Berlin, 2009. – С. 487–501.
14. Серегина Н. Песнопения русским святым / Н. Серегина // По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный» – С.Пб. : РИИИ, 1994. – 470 с.
15. Серегина Н. «Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII века. – М. : Памятники исторической мысли, 2011. – 400 с.
16. Станчев К. Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве: история вопроса и некоторые проблемы изучения / К. Станчев // La poesia liturgica slava antica. XIII Международный съезд славистов. Любляна, 15–21 августа 2003. – Roma ; Sofia, 2003. – С. 5–22.
17. Сулима М. До питання про особливості віршованих варіацій молитов / М. Сулима // Львівська медієвістика: біля джерел українського бароко. – Л. : Свічадо, 2010. – С. 128–133.
18. Ушкалов Л. Есеї про українське бароко / Л. Ушкалов. – К. : Факт, 2006. – 280 с.
19. Ушкалов Л. Українське барокове богослов'я. Сім етюдів про Григорія Сковороду / Л. Ушкалов. – Х. : Акта, 2001. – 221 с.
20. Франко І. Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві // Франко І. Твори : в 50 т. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 30. – С. 240–252.
21. Франко І. Жінчина-мати в поемах Шевченка // Франко І. Твори : в 50 т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 26. – С. 153–154.
22. Франко І. Історія української літератури // Франко І. Твори : в 50 т. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 40. – С. 7–362.
23. Франко І. Метод і задача історії літератури // Франко І. Твори : в 50 т. – К. : Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 17–23.
24. Франко І. Найстарша церковнослов'янська вірша // Франко І. Твори : в 50 т. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 39. – С. 30–35.
25. Франко І. Тарас Шевченко // Франко І. Твори : в 50 т. – К. : Наукова думка, 1983. – Т. 39. – С. 248–254.
26. Чижевський Д. До проблем бароко / Чижевський Д. Філософські твори : у 4 т. – К. : Смолоскип, 2005. – Т. 2. – 263 с.

ІСТОРИЯ

27. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – К. : Академія, 2008. – 567 с.

28. Чижевський Д. Український літературний барок: нариси / Д. Чижевський. – Х. : Акта, 2003. – 458 с.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Важливим завданням дослідження сакральної гімнографії є вивчення її специфічних характеристик і феномену зв'язків з українською культурою, зокрема, писемною спадщиною. Церковна поезія відіграла велику роль у розвитку книжного віршування, її образи використовували українські письменники XVI–XVII ст., переважна більшість яких за своєю професією була пов'язана із церквою, а отже, й досконало знала сакральну гімнографію. Церковні книги також були головними підручниками для навчання дітей, що також сприяло досконалому знанню співочого літургійного матеріалу.

Такий відомий дослідник української літератури як Іван Франко, чимало праць присвятив встановленню єдності і безперервності української літературної традиції від найдавніших часів аж до Котляревського і Шашкевича. Причиною цього процесу Франко вбачає у великій ролі християнізації Русі-України, що принесла з собою цілий пласт грецької і латинської літератури, а також і церковну поезію. Яскравим прикладом слугує найдавніший український літературний твір «Слово о полку Ігоревім».

Важливим пластом для дослідження зв'язків сакральної гімнографії і української літератури є барокова література, в якій особливе місце містить богородична тематика. У цьому руслі в статті здійснено аналіз культурного комплексу існуючих форм літургійно-співочої традиції. На прикладі цього матеріалу встановлено існування тісних образних зв'язків гімнографії та української літератури.

*Ключові слова:* гімнографія, сакральна монодія, давня література.

The studying of the specific characteristics and the phenomenon of connections of the sacred hymnography with Ukrainian culture and written heritage in particular is an important task of its investigation. Church poetry played a major role in the development of the literary one, its images were used by many Ukrainian writers of the XVIth–XVIIth centuries, most of whom were connected with the Church in their profession, and, therefore, knew sacred hymnography perfectly. Church books were the main textbooks for children's teaching which assisted the consummate knowledge of singing liturgical material.

Ivan Franko, a well-known researcher of Ukrainian literature, devoted many works to the establishment of unity and continuity of Ukrainian literature tradition from ancient times until Kotlyarevsky and Shashkevych. Ivan Franko found the reason of this process in the important role of the introducing of Rus-Ukraine Christianity of which had brought the whole layer of Greek and Latin literatures and also sacred poetry. Ancient Ukrainian literature work "Slovo o Polku Ihorevim" ("The Tale of Ihor's Campaign") serves as a brilliant example of this process.

Baroque literature with particular themes devoted to Our Lady is an important layer for the investigation of the connections of the sacred hymnography and Ukrainian literature. In such way the analysis of the cultural complex of the existing forms of liturgical singing tradition is done in the article. The existence of close graphic connections of hymnography and Ukrainian literature is established.

*Keywords:* hymnography, sacred monody, ancient literature.

УДК 783.21:272(436)“175/182”

## НІМЕЦЬКА МЕСА ФРАНЦА БЮЛЕРА «ПІСНЯ-ПРОПОВІДЬ» У КАТОЛИЦЬКІЙ БОГОСЛУЖБОВІЙ МУЗИЦІ АВСТРІЇ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХVІІІ – НА ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТТЯ

Катерина Паламарчук

*У статті розглянуто жанр німецької католицької меси на прикладі «Пісні-проповіді» маловідомого австрійського композитора другої половини ХVІІІ – початку ХІХ ст. Ф. Бюлера. Визначено специфіку жанру німецької католицької меси. Проаналізовано особливості творчої літературної роботи невідомого автора, на текст якого Франц Бюлер написав «Пісню-проповідь».*

*Ключові слова:* католицька богослужбова музика Австрії, німецька католицька меса, Франц Бюлер.

*В статье рассматривается жанр немецкой католической мессы на примере «Песни-проповеди» малоизвестного австрийского композитора второй половины ХVІІІ – начала ХІХ в. Ф. Бюлера. Определяется специфика жанра немецкой католической мессы. Анализируются особенности творческой литературной работы неизвестного автора, на текст которого Франц Бюлер написал «Песню-проповедь».*

*Ключевые слова:* католическая богослужбная музыка Австрии, немецкая католическая месса, Франц Бюлер.

*The genre of German Catholic Mass on the example of “Song-Sermon” of little known Austrian composer of the second half of the ХVІІІth – the beginning of the ХІХth centuries F. Biuller is considered in the article. The specification of the genre of German Catholic Mass is defined. The peculiarities of the creative literary work of the unknown author on whose text Frants Biuller has written “Song-Sermon” is analyzed.*

*Keywords:* Catholic liturgy music of Austria, German Catholic Mass, Frants Biuller.

У сучасному українському мистецтвознавстві віднедавна спостерігається зростання дослідницького інтересу до складних теоретичних тем, що, безумовно, є позитивною тенденцією. Їх розв'язання потребує інтердисциплінарних та кроспарадигмальних підходів, у яких знаходять своє відображення питання філософії, психології, філології, естетики, музичного мистецтва. Науковці прагнуть розглянути ці проблеми в новітніх ракурсах, дати власне пояснення, обґрунтування і термінологічне забезпечення.

Актуальними залишаються дослідження, пов'язані з теорією та практикою сакральньо-обрядового мистецтва й богослужбово-співочої традиції як культурно-історичного і мистецького явища. У сучасній Україні досить мало наукових досліджень, у яких висвітлено як проблему осмислення християнських коренів культури й мистецтва європейських країн, так і питання їх місця та ролі в ході розвитку католицького культового мистецтва.

Потрібно зазначити, що австрійській духовній музиці епох класицизму й романтизму, зокрема, жанру меси у творчості австрійських композиторів, присвячені праці В. Кадочникова, Т. Коваленко, Є. Рубахи.

Католицька богослужбова музика не є в центрі уваги українських науковців, хоча сучасне музикознавство в останні роки збагатилося дослідженнями О. Беркій (жанр «Stabat mater»), А. Єфименко (жанр реквієму епохи романтизму, сучасна німецька католицька музика), О. Зосім (сучасна українська католицька богослужбова музика), окремими статтями українських авторів (Т. Гнатів, В. Гузеєва).

Однак у вітчизняному музикознавстві немає праць, які б серед величезного масиву різноманітних жанрів богослужбової музики Австрії спеціально розглядали жанр католицької німецької меси. Це дослідження зумовлене потребою глибшого вивчення жанру німецької меси в австрійській духовній музиці другої половини ХVІІІ – початку ХІХ ст., а також духовної спадщини маловідомих австрійських композиторів.

Окрім богослужбових відправ латинською мовою, у німецькомовних країнах (Австрії, пізніше – у католицькій Південній Німеччині) існували меси, що їх відправляли національною мовою, вони дістали назву *німецьких мес*. Німецька католицька меса – це різновид низької меси (*missa bassa*), яка називалася «Deutsche Messe und Ordnung

## ІСТОРИЯ

Gottes Dienst», оскільки її виконували не латинською, а німецькою мовою.

Жанр німецької меси мав неабияку популярність. До нього зверталися австрійські композитори другої половини XVIII – початку XIX ст., як добре знані (Франц Шуберт, Міхаель Гайдн), так і ті, чиї імена сьогодні майже невідомі. Заслужують на увагу німецькі меси та споріднені з ними жанри німецької вечірні й німецького реквієму Франца Штолле (*Franz Stolle*), Йозефа Оневальда (*Joseph Ohnewald*), Йоганна Баптиста Шідермайра (*Johann Baptist Schidermayr*), Алоїза Бауера (*Alois Bauer*), Петера Грісбахера (*Peter Griesbacher*), Йоганна Густава Едуарда Штеле (*Johann Gustav Eduard Stehle*), Карла Антона Флоріана Еккерта (*Karl Anton Florian Eckert*).

Менш відомий сьогодні талановитий церковний композитор **Франц Бюлер** (1760–1824) увійшов в історію австрійської церковної культури як автор багатьох духовних творів, у тому числі популярної німецької меси «Predigtlied» («Пісня-проповідь»).

Франц Бюлер народився неподалік містечка Ньордлінген (*Nördlingen*) у родині вчителів. З 1770 року Франц співав у хорі хлопчиків в абатстві Нересхайм (*Abtei Neresheim*), а з 1775 року почав серйозно й наполегливо вивчати філософію та теологію. У 1778 році він навчався музики в монахів-бенедиктинців у монастирі Святого Хреста м. Донаувьорт (*Donauwörth*), брав уроки у відомого на той час композитора Антоніо Розетті, який співав у придворній хоровій капелі «Walterstein» у сусідньому князівстві Оттінген-Вальтерштайн. Під керівництвом абата Коулестина II Ф. Бюлер досяг значних успіхів: за шість років він отримав сан священника й церковне ім'я Григорій (*Pater Gregorius*). У 1794 році, залишивши монастир, Франц обійняв посаду органіста в м. Больцано (*Bozen*).

Пізніше, з 1801 року, виконував обов'язки капельмейстера в кафедральному соборі в Аугсбурзі. У цей період композитор написав багато творів для літургійних богослужінь. Він прагнув, щоб зміст його мес був зрозумілий прихожанам, тому всі духовні твори Ф. Бюлера мали неабияку популярність серед простого люду. Композитору належить

багато мес, реквіємів, гімнів і церковних пісень, окрім того, ним були написані камерні й клавірні твори. Духовні твори Ф. Бюлера і до сьогодні постійно виконують в австрійських церквах. Заслужує на увагу те, що 2008 року у Відні за постановою муніципальної ради було побудовано культурний центр, названий на честь композитора, метою якого є ознайомлення з його музичною спадщиною та ретельне її вивчення [2].

Ф. Бюлер увійшов в історію австрійської музики також як автор німецької меси під назвою «Predigtlied» («Пісня-проповідь»). Рік написання та автор тексту – невідомі. Цей твір Ф. Бюлера має найбільшу кількість частин: «Predigtlied», «Segenslied», «Eingang», «Gloria», «Nach der Epistel», «Credo», «Offertorium», «Sanctus», «Unter der Wandlung», «Nach der Wandlung», «Communio», «Bei dem Segen», «Hochzeitslied». Ця німецька меса точно відповідає особливостям західнолітургійного обряду: у ній використано традиційні частини ординарія («Gloria», «Credo», «Sanctus») і пропрія («Eingang», «Nach der Epistel», «Offertorium», «Communio»), частини, які пов'язані з обрядом перетворення («Unter der Wandlung», «Nach der Wandlung»), а також вступні й заключні молитви («Predigtlied», «Segenslied», «Hochzeitslied»).

На початку твору звучить частина, позначена як «Predigtlied». Її текст – вільний переспів гімну IX ст. «Veni Creator Spiritus» \*:

Komm heiliger Geist auf uns herab,  
oh komm des Himmels beste Gab  
in unser Herz, nur deine Kraft  
ist's die uns gute Herzen schafft.

Зійди на нас, Святий Дух,  
О ввійди, найкращий дар небес,  
У наше серце, тільки Твоя сила  
Є тією силою, що створює наші добрі  
серця.

Цей гімн обов'язково входить до весільного богослужіння (вінчання), де Святий Дух освячує подружжя. Остання частина

\* Повний текст меси з перекладом розміщено в додатку до статті.

КАТЕРИНА ПАЛАМАРЧУК. НІМЕЦЬКА МЕСА ФРАНЦА БЮЛЕРА «ПІСНЯ-ПРОПОВІДЬ»...

цієї літургії («Hochzeitslied») також свідчить про її призначення для урочистого укладання церковного шлюбу. Лише ці додаткові частини мають спеціальне весільне призначення, загалом будова меси включає традиційні частини ординарія і пропрія.

Цікавою є також друга частина меси Ф. Бюлера – «Segenslied». Її початок (перші два рядки) близький за змістом до тексту «Sanctus». Вона починається тричі проголошенням «Свят»:

Heilig, heilig, heilig bist Du unser Herr und  
Gott!  
Deine Macht und Herrlichkeit ist der ganze  
Erdbreis voll.

Свят, свят, свят, Ти наш Господь і Бог!  
Твоєю силою та могутністю наповнена  
вся земля.

Далі автор звертається до Ісуса Христа з проханням освятити серця й почуття парафіян благодаттю Святого Духа для більш благоговійного вшанування Христа у євхаристії, і це є продовженням благальної молитви першої частини меси.

Частина «Eingang», як і в месі М. Гайдна – Ф. С. Кольбрєннера, поєднує функції інтроїта й «Куріє», а отже, містить звертання до Господа з проханням про дарування милості всім присутнім. Привертають увагу спільні фрази обох текстів цієї частини. Для порівняння наведемо обидва тексти (Ф. С. Кольбрєннера й невідомого автора), виділивши подібні фрази:

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

*Hier wirft von Dir im Staub sich hin, oh Gott  
die Christenschar,  
zu Dir erhebt sich Herz und Sinn, das Auge  
mit zum Altar,  
Tiefster Ehrfurcht beten Dich die seegen  
Geister an,  
Doch dürfen arme Sünder sich, auch  
Deinem Throne nahn.*

Аналогічне явище ми бачимо в частині «Gloria». У текстах Ф. С. Кольбрєннера й невідомого автора є спільні фрази, однак, на відміну від попереднього прикладу, вони не містяться в інципітній частині, тому менш помітні:

*Gott soll gepriesen werden, sein Nam  
gebenedeit,  
Im Himmel und auf Erden, jetzt und in  
Ewigkeit.  
Lob, Ruhm und Dank und Ehre sei der  
Dreieinigkeit  
Die ganze Welt vermehre Gott, Deine  
Herrlichkeit.  
Anbetung, Preis und Ehre sei Allerhöchster  
Dir.  
Dir dienen Engelchöre, Dir huldigen auch  
wir.  
Im Himmel und auf Erden jetzt und in  
Ewigkeit  
Sollst Du gepriesen werden, amen, Du,  
Herr der Herrlichkeit.*

У частинах «Eingang» і «Gloria» трапляється явище контрафактури, властивої духовній музиці епохи бароко й класицизму, зокрема, жанру духовної пісні [1, с. 95, 137]. Існування контрафактур є однією з характерних ознак церковної культури, де завжди існувало протиріччя між церковним канонічним і творчою фантазією митця, де створення текстів і музики «на подобен» було компромісом між власне творінням нового й дотриманням канону.

Частина «Nach der Epistel» за призначенням прирівнюється до градуала, підкреслюючи його основну функцію – відповідь народу на Слово Боже. Ця частина за змістом є вдячним піснеспівом, де наголошується велич Ісуса, який іде попереду й указує своїм словом та вчинками всім людям шлях до святості.

У центральній частині «Пісні-проповіді» («Credo») автор не зберігає основної ідеї тексту – урочистого проголошення догматів християнської віри, натомість звертається до всіх трьох Божих Осіб з проханням дарувати людині благочестя й побожний дух. Власне аналогій з текстом Нікейського символу віри в цьому зразку небагато. Лише два рядки присвячені зма-

## ІСТОРИЯ

люванню страждань і хресних мук Ісуса Христа:

Sohn Gottes, Du, der voll Erbarmen für  
uns am Kreuz willig starb,  
durch Leiden, Blut und Tod uns Armen  
Erlösung, Heil und Trost erwarb,  
gib daß wir Deine Lieb empfinden, Dir  
unsere Gegenliebe weihn,  
erlöst vom schweren Joch der Sünden  
in Wahrheit Deine Brüder sein.

Сину Божий, Ти, який від ран за нас  
помер на Хресті,  
Крізь страждання, кров і смерть нам  
бідним приніс спасіння, святість та втіху,  
Дай відчути Твою любов, Тобі наша  
взаємна любов віддана,  
Звільни нас від важкого тягаря гріхів,  
щоб ми перебували в істині Твоїх братів.

Музика цього текстового фрагмента підкреслює його скорботний характер: лише тут композитор використовує мінорний лад (*c-moll*). Тему хресного страждання продовжено в оферторії, що розкриває тематику, яка недостатньо прозвучала в частині «Credo». Цікаво, що композитор знову повертається до мажору, але використовує єдиний раз у всьому циклі тональність *As-dur*, доволі далеко від основних – *C-dur* і *F-dur*, тим самим символічно виділяючи момент страждань і смерті Христа.

«Sanctus» є важливою частиною обряду і входить до євхаристичного канону. У цій німецькій месі вже був текст, який можна трактувати як парафразу «Sanctus» – «Segenslied». Замість частини «Sanctus», яка відкриває євхаристичний канон, розміщено текст, що вільно трактує канонічний піснеспів – лише наприкінці ми маємо алюзію на текст зі Святого Письма:

Auch heilig hier zu leben, vor Deinem  
Angesicht  
Sei unser ganz Bestreben und unsere  
größte Pflicht.  
Dann wird es uns gelingen, daß wir in Dir  
erklingen,  
dort ewig heilig singen in Deiner  
Herrlichkeit.

Він також освячує життя перед Твоїм  
Троном,

Нехай усі наші прагнення та наші  
обов'язки  
Звучать у нас, як ми звучимо в Тобі,  
Там вічно «свят» співаємо ми Твоєї  
величі.

Частини «Unter der Wandlung» і «Nach der Wandlung», що їх виконують під час молитви євхаристичного канону до й після моменту перетворення, є найбільш індивідуалістичними за змістом. Текст частини «Unter der Wandlung» – відома коротка молитва («Jesus Dir leb ich, Jesus Dir sterb ich, Jesus Dein bin ich, im Leben und Tod!») – «Ісусе, для Тебе я живу, Ісусе, за Тебе я помру, Ісусе – я Твій у житті і смерті!»).

Частина «Communio» («Agnus Dei» у месі відсутня) має євхаристичний зміст, її текст передає основну суть таїнства причастя. Вона є також контрафактурою, хоч і далекою, тексту Ф. С. Кольбрєннера, подібно до частин «Eingang» і «Gloria»:

So komm denn Du, so komm mein Leben,  
komm wahres Himmelsbrot,  
nur Du kannst Kraft mir geben, zu halten,  
Dein Gebot.  
Oh stille mein Verlangen erteilt die Gnade  
mir,  
im Geist Dich zu empfangen, ganz Eins zu  
sein mit Dir.

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

На відміну від тексту Ф. С. Кольбрєннера, початок уже не апелює до молитви перед причастям «Господи, я не достойний...», а підкреслює зміст таїнства євхаристії як Небесного Хліба. Традиційно меса завершується заключним піснеспівом «Bei dem Segen», який виконує функцію благословення. Особливістю «Пісні-проповіді» Ф. Бюлера є включення до богослужіння заключної пісні «Hochzeitslied» («Весільна пісня») – додаткової частини, що призначалася для весільного обряду.

## КАТЕРИНА ПАЛАМАРЧУК. НІМЕЦЬКА МЕСА ФРАНЦА БЮЛЕРА «ПІСНЯ-ПРОПОВІДЬ»...

Музика німецької меси «Пісня-проповідь» Ф. Бюлера цілковито витримана в дусі віденського класицизму. Твір написано для хору, солістів та оркестру. Тональний план дуже простий, переважають два тональні центри – *C-dur* і *F-dur*, цикл є тонально незамкнутий: «Predigtlied» (*C-dur*), «Segenslied» (*C-dur*), «Eingang» (*C-dur*), «Gloria» (*C-dur*), «Nach der Epistel» (*F-dur*), «Credo» (*C-dur – c-moll – C-dur*), «Offertorium» (*As-dur*), «Sanctus» (*C-dur*), «Unter der Wandlung» (*F-dur*), «Nach der Wandlung» (*F-dur*), «Communio» (*C-dur*), «Bei dem Segen» (*F-dur*), «Hochzeitslied» (*F-dur*). Цілісність твору при цьому, як і в М. Гайдна, досягається завдяки стильовій і тематичній єдності. Частини меси написані у дво- і тричастинній формах, сольні епізоди найчастіше перебувають у середній частині. Характер музики – світлий і життєрадісний, що відповідає призначенню твору. Лише одна частина написана в мінорі – середній розділ «Credo», це пов'язано зі змістом тексту. Загалом засоби виразності, інструментарій та виконавська складність відрізняють її від простої триголосної акапельної меси М. Гайдна. «Пісня-проповідь» Ф. Бюлера – твір, що наближається до концертного типу. У тексті німецької меси «Пісня-проповідь» невідомого автора, до якої написав музику Ф. Бюлер, є текстові контрафактури з тексту Ф. С. Кольбреннера, зокрема, у частинах «Eingang», «Gloria» та «Communio». Контрафактури свідчать, що автори текстів німецьких мес спиралися на традиції католицької духовної пісенності, запозичивши строфічну форму творів і літургійні витоки текстів.

Художній текст невідомого автора «Пісні-проповіді» Ф. Бюлера був настільки вдалим, що став зразком для виникнення численних парафраз, які функціонували в культурному континуумі католицької австрійської літургійної традиції.

Не менш цікавим є визначення жанру цієї частини. У месі Ф. Бюлера її означено як «Zum Eingang», або «Eingang», що відповідає латинському терміну «Introitus». З погляду функціональності «Introitus» є точнішим визначенням змісту цієї частини, бо більше відповідає сутності цього тексту, який змальовує момент зібрання

християнської громади перед вівтарем. Лише останні мають текст, зміст якого – звертання до Господа з проханням про дарування милості, що відповідає змісту піснеспіву «Kyrie», який складається лише з трьох фраз «Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison». Отже, цей текст поєднує функції обох частин літургії – вхідної та покаєнної – і звучить під час обох обрядів, а тому його цілком слушно автори музики визначили і як «Eingang», і як «Kyrie».

Звернімо увагу на контрафактуру другої строфи твору та порівняймо її з текстами Ф. С. Кольбреннера й анонімного автора меси Ф. Бюлера (Ф. С. Кольбреннер – анонімний автор меси Ф. Бюлера – анонімний автор меси А. Бауера):

Gott **soll gepriesen werden**, sein Nam  
gebenedeit,  
**Im Himmel und auf Erden, jetzt und in**  
**Ewigkeit.**

Lob, Ruhm und Dank **und Ehre sei** der  
Dreieinigkeith  
Die ganze Welt vermehre Gott, Deine  
**Herrlichkeit.**

Anbetung, Preis **und Ehre sei** Allerhöchster  
Dir.  
Dir dienen Engelchöre, Dir huldigen auch  
wir.

**Im Himmel und auf Erden, jetzt und in**  
**Ewigkeit**  
**Sollst Du gepriesen werden**, amen, Du,  
**Herr der Herrlichkeit.**

Anbetung, Preis **und Ehre sei**  
Allerhöchster Dir,  
Dir dienen Engelschöre, Dir huldigen auch  
wir.

**Im Himmel und auf Erden, jetzt und in**  
**Ewigkeit**  
**Sollst Du gepriesen werden**, oh Herr der  
**Herrlichkeit.**

Таким чином, можемо констатувати, що явище контрафактур було доволі поширеним у літургійних текстах австрійської католицької церковної культури.

Порівнюючи практично ідентичні тексти трьох частин німецьких мес трьох композиторів, треба відмітити різницю в їхньому музичному втіленні – простий музич-

## ІСТОРИЯ

ний текст меси М. Гайдна та концертні варіанти Ф. Бюлера й А. Бауера. Різниця музичних утілень може свідчити і про ступінь впливу йозефіністських реформ щодо спрощення богослужбової музики (більшу в М. Гайдна, меншу у Ф. Бюлера й А. Бауера), і про музичні вподобання композиторів, і про літургійні традиції церков, для яких були написані ці твори. Однак варто констатувати, що німецькі меси є репрезентативним жанром католицької церковної культури Австрії другої половини XVIII – першої третини XIX ст.

Генезою жанру німецької меси і споріднених з нею жанрів німецького реквієму й німецької вечірні була духовна пісенність національними мовами. Формуванню та кристалізації жанру німецької меси сприяли йозефіністські реформи в царині богослужбової музики.

Католицька німецька меса відповідала основним тенденціям християнського сакрального храмового мистецтва Нового часу: національна мова розкривала прихожанам основні істини віри; простий музичний стиль надавав людям можливість брати участь у літургії через спів; ясність текстів уможливлювала передачу основних істин католицького віровчення. Новизна форм ні-

мецької меси в контексті католицької богослужбової традиції полягала у відсутності озвучених латинських текстів, що були тривалий час ознакою сакральності літургії.

Специфічними рисами німецької меси Ф. Бюлера є опора на обрядові традиції католицької літургії та інтерпретація літургійних текстів у дусі епохи просвітницького абсолютизму. Богослужбові латинські тексти зазнавали змін, але при цьому не втрачали генетичного (обрядового й текстового) зв'язку з літургійним обрядом, церковною практикою та католицькою традицією. Німецька меса «Пісня-проповідь» Ф. Бюлера – твір концертного типу, що може свідчити про ступінь впливу йозефіністських реформ щодо спрощення богослужбової музики, а також про музичні вподобання композитора та його знання літургійної традиції католицької церкви.

## Література

1. Зосім О. Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях : монографія / О. Л. Зосім. – К. : ДАКККІМ, 2009. – 204 с.
2. Franz Bühler [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://de.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Bühler](http://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Bühler).

## Додаток

### Німецька меса «Predigtlied»

Текст – *невідомий автор*,  
музика – *Франц Бюлер*

#### **Predigtlied**

Komm heiliger Geist auf uns herab,  
oh komm des Himmels beste Gab  
in unser Herz, nur deine Kraft  
ist's die uns gute Herzen schafft.

Du bist's der uns zum Guten treibt,  
uns lehrt, uns stärket, bei uns bleibt,  
von Dir kommt Weisheit, Licht und Rat,  
und Freud zu jeder guten Tat.

#### **Segenslied**

Heilig, heilig, heilig bist Du unser Herr und Gott!  
Deine Macht und Herrlichkeit ist der ganze Erdkreis voll.

Dir Jesus Christ, der Du zugegen bist,  
Dir sei aus Dankbarkeit hier unser Herz geweiht,

*КАТЕРИНА ПАЛАМАРЧУК. НИМЕЦЬКА МЕСА ФРАНЦА БЮЛЕРА «ПІСНЯ-ПРОПОВІДЬ»...*

nimm es zum Opfer hin, und heilige unsern Sinn,  
Du bist uns nah, den noch kein Augen sah,

sei, wo wir sind, mit uns, sei Geiter unsers Tuns,  
Fuhr uns nach dieser Zeit in Deine Herrlichkeit.

**Eingang**

Hier wirft von Dir im Staub sich hin, oh Gott die Christenschar,  
zu Dir erhebt sich Herz und Sinn, das Auge mit zum Altar,  
tiefster Ehrfurcht beten Dich die seegen Geister an,  
doch dürfen arme Sünder sich, auch Deinem Throne nahn.

Oh, blick auf uns mit Vaterhuld, verzeih uns die betreute Schuld,  
Verstoß von Deinem Angesicht, gerechter Gott, die Sünder nicht,  
erbarme Dich, erbarme Dich, ach Herr, erbarme Dich.  
Du rufst uns, Vater, selbst zu Dir und Deiner Stimme folgen wir,  
wen wir die Sünd mit Ernst bereun, willst Du uns gern verzeihn,  
sieh unsere Reu, oh Vater und verzeih.

**Gloria**

Anbetung, Preis und Ehre sei Allerhöchster Dir.  
Dir dienen Engelchöre, Dir huldigen auch wir,  
Im Himmel und auf Erden jetzt und in Ewigkeit  
Sollst Du gepriesen werden, oh Herr der Herrlichkeit.

Stets werd von uns hienieden Dein Wille treu vollbracht,  
dann gibst Du uns den Frieden, der einzig glücklich schon macht.  
Schon in der Prüfung Zeiten erfreut uns hier Dein Heil,  
dort werden Seeligkeiten ohne Ende unser Teil.

**Nach der Epistel**

Kein Lehrer ist Dir, Jesus, gleich, an Weisheit und an Liebe reich,  
zeigst Du sowohl durch Wort und Tat den Weg des Heils, den Tugendpfad.  
Du bist das Haupt, Du gingst voran und ebnetest die Lebensbahn,  
auf ewig sei Dir, Dank und Ruhm, Herr, für Dein Evangelium.

**Credo**

Gott, Schöpfer Himmels und der Erde, der uns erschuf, ernährt, erhält,  
damit wir gut und seelig werden, versetzt Du uns in diese Welt.

Geist Gottes, Geber wahrer Freuden im Finsternissen unser Licht,  
Du Trost in allen, allen Leiden, Erquikkung, Heil und Zuversicht.

Gib daß wir Dich stets mehr erkennen, uns Deiner Macht und Güt erfreun,  
mit Ehrfurcht stets Dich Vater nennen, und Deine frommen Kinder sein.

Oh heile unsre Seelenschmerzen und mach uns heilig, gut und rein,  
oh weihe unser aller Herzen zu Deinem Tempel, Tempel ein.

Sohn Gottes, Du, der voll Erbarmen für uns am Kreuz willig starb,  
durch Leiden, Blut und Tod uns Armen Erlösung, Heil und Trost erwarb,

gib daß wir Deine Lieb empfinden, Dir unsere Gegenliebe weihn,  
erlöst vom schweren Joch der Sünden in Wahrheit Deine Brüder sein.

**Offertorium**

Herr unser Heil zu fördern, gabst Du mit sanftem Sinn  
Dich willig rohen Mördern, zum Kreuzestode hin.

## *ICTOPIA*

Nur wer wie Du geduldig des Kreuzes Brüde trug,  
sein Herz rein und unschuldig auf den Altar Dir legt.

Oh du, der selbst das Leben zur Tilgung unser Schuld  
als Opfer hingegeben wie preis ich Deine Huld.  
Wer Deinen treuren Lehren getreu und folgsam war,  
der bringt Dich zu verehren das schönste Opfer dar.

### **Sanctus**

Laßt uns den Heiland preisen, des Vaters ewigen Sohn,  
Laßt Ehre ihm erweisen, Er kommt von Gottes Thron.  
In seines Vaters Namen er sei gebenedeit  
Ruft mit uns heilig amen bist Du in Ewigkeit.

Auch heilig hier zu leben, vor Deinem Angesicht  
Sei unser ganz Bestreben und unsere grüßte Pflicht.  
Dann wird es uns gelingen, daß wir in Dir erklingen,  
dort ewig heilig singen in Deiner Herrlichkeit.

### **Unter der Wandlung**

Jesus Dir leb ich, Jesus Dir sterb ich,  
Jesus Dein bin ich, im Leben und Tod!

### **Nach der Wandlung**

Oh holder Freund der Menschenkinder, den nun kein Erdenleid mehr drückt,  
oh Göttlicher, der alle Sünder durch seinen Tod so gern beglückt,  
Oh Liebe, ohne maß und Schranken, die unsichtbar uns nahe ist,  
Wer kann Dir wie er sollte danken, wer ist Dein Freund, ein wahrer Christ?

Wer davon Deiner Huld und Milde gerührt die Lust der Sünde flieht,  
nach Deinem göttlich schönen Bilde erneut zu werden sich bemüht,  
Wer Dir in Lieb und Demut nahet und Kraft zu guten Taten sucht,  
der ist es dem Dein Geist sich nahet, sein Heil wird deines Leidens Frucht.

Wer Dich treuer Lieb umfasset, sein ganzes Herz nur Dir ergibt,  
wer was Du hasest ernstlich hasset, wird ewiglich von Dir geliebt.  
Du ziehst mit allen Deinen Gaben ins glaubensvolle Herz hinein,  
Dich heißt den Himmel haben, Dich lieben ewig seelig sein.

### **Communio**

So komm denn Du, so komm mein Leben, komm wahres Himmelsbrot,  
nur Du kannst kraft mir geben, zu halten, Dein Gebot,  
oh stille mein Verlangen erteilt die Gnade mir,  
im Geist Dich zu empfangen, ganz Eins zu sein mit Dir,

Du bist's der grosse Werke auch durch den Kleinsten tut,  
Du gibst dem Schwachen Stärke, dem Sterbenden noch Mut,  
im Himmel und auf Erden, gibt es kein grössers Heil  
als Eins mit Dir zu werden, es sei auch unser Teil.

### **Bei dem Segen**

Gib Herr uns noch den Segen, um den wir kindlich flehn,  
damit der Pflicht entgegen nun alle freudig gehn!  
Wohl dem, der deinem Worte in Allem treu nachlebt,  
und durch die enge Pforte hineinzugehen strebt.

КАТЕРИНА ПАЛАМАРЧУК. НІМЕЦЬКА МЕСА ФРАНЦА БЮЛЕРА «ПІСНЯ-ПРОПОВІДЬ»...

Im freudigen Gefühle der künftigen Seeligkeit,  
dringt er dann durch zum Ziele, daß er sich täglich freut,  
bis er an Gottes Throne in jener bessren Welt,  
der treuen Kämpfer Krone aus Deinen Hand erhält.

**Hochzeitslied**

Gott segne das geschlossene Band am heiligen Altar  
und leite durch das Pilgerland Dich neues Ehepaar,  
So bitten alle wir: Gott höhre unser Flehn,  
und laßt es euch auf Erden nach Herzenswunsch ergehen.

Er schütze euer Feld und Haus, daß euch kein Unglück drückt,  
rings streuer seinen Segen aus, und geb euch Heil und Glück.  
Mit seiner Gnade kröner euch und schenk euch manches Jahr  
und ruf euch sanft ins Himmelreich, euch liebes Ehepaar.

Auf euch wird Gottes Segen ruhn er hat ihn Euch gewährt.  
Macht jederzeit durch frommes Tun euch dieses Segens wert.  
Der Herr erfüllt was, er versprach, sein Heil sollt ihr empfa'n  
kommt ihr nur dem Gelübde nach ihr dem Herrn Getan.

**Німецька меса «Пісня-проповідь» \***

**Predigtlied**

Зійди на нас, Святий Дух,  
О ввійди, найкращий дар небес,  
У наше серце, тільки Твоя сила  
Є тією силою, що створює наші добрі серця.

Ти вчиш нас добру,  
Наставляєш нас, даєш нам силу, залишаєшся з нами,  
Від Тебе надходить мудрість, світло та порада,  
Радість за кожний добрий вчинок.

**Segenslied**

Свят, свят, свят, Ти наш Господь і Бог!  
Твоєю силою та могутністю наповнена вся земля.  
Ісус Христос, який поруч із Тобою,  
Нехай Твоєю благодаттю освятить наші серця.

Візьми це як жертву й освяти наші почуття,  
Ти наближаєшся до нас, але Тебе ніхто не бачить,  
Залишайся з нами, нехай Твій Дух буде в нас,  
Поведе нас після цього часу у Твоє царство.

**Eingang**

Перед Тобою, о Господи, покійно стоїть християнський народ,  
Серця та почуття віддані Тобі, очі дивляться на вітар,  
З глибокою повагою молимо ми Тебе, о Благословенний Дух,  
Про те, щоб ми, бідні грішники, могли наблизитися до Твого Трону.

О подивися на нас із батьківською милістю, пробач властиві нам гріхи,  
Не проганяй, о праведний Господь, грішників, які стоять перед тобою.  
Пожалій нас, пожалій нас, о Господи, пожалій нас.  
Ти кличеш нас, Отець, до себе, і Твоєму гласу слідуємо ми,  
Коли ми каємося у своїх гріхах, можеш Ти нас щиро пробачити?  
Побач наше каяття, о Отець, та пробач.

---

Переклад авторки статті. – Ред.

## ІСТОРИЯ

### **Gloria**

Тобі поклоніння, честь та хвала,  
Тобі слугує сонм ангелів, і ми також віддаємо Тобі шану  
На небі й на Землі, тепер і навіки  
Тільки Ти гідний хвали, о всеблагий Господи!

Низький уклін Тобі завжди від нас, Твоя воля є справедливою,  
Ти надаєш нам мир, якому ми так радіємо.  
Уже в час випробувань захоплюєш нас Своїм Духом,  
Наша участь – нескінченна святість.

### **Nach der Epistel**

Ніякий учитель, Ісус, не зрівняється з Тобою в мудрості та любові,  
Не вкаже Тобі своїм словом та вчинком шлях святої добродетності.  
Ти є величний, Ти їдеш попереду, рівняючи шлях життя,  
Нехай вічно будуть Тобі вдячність і спокій, Господи, за Твоє Євангеліє.

### **Credo**

Господи, Творець неба та землі, який нас створив і підтримував,  
Для того щоб ми були спокійними душею, веди нас у цьому світі.

Духу Божий, подателю істинної радості, наше світло в темряві,  
Ти є благом у всіх, всіх стражданнях, у насолоді, зціленні та вірі.

Дозволь нам більше знати про Тебе, радіти Твоїй силі та добру,  
З благоговінням називати тебе Отцем і залишатися Твоїми побожними дітьми.

О зціли наші душевні рани і зроби нас святими, добрими та чистими,  
О освяти всі наші серця у Твоєму храмі.

Сину Божий, Ти, який від ран за нас помер на Хресті,  
Крізь страждання, кров і смерть нам бідним приніс спасіння, святість та втіху,

Дай відчути Твою любов, Тобі наша взаємна любов віддана,  
Звільни нас від важкого тягаря гріхів, щоб ми перебували в істині Твоїх братів.

### **Offertorium**

Господи, Твоїй святості слідуючи, дай мені ніжні почуття  
Тобі, який добровільно витримав грубе вбивство на Хресті.  
Тільки той, який, як Ти, терпляче несе свій Хрест,  
Своє серце, чисте та невинне, може покласти на вітар.

О Ти, який віддав життя за відпущення наших гріхів  
Ціною Своєї милості, як жертву віддав,  
Який є вірним та послідовним Твоєму вченню,  
Той, який приніс Тобі прощення у вигляді найпрекраснішої жертви.

### **Sanctus**

Дозволь нам, Спасителю, віддати шану Отцю безсмертного Сина,  
Дай знати Йому, що Він посланець Божої звістки.  
Нехай в ім'я свого Отця Він буде святим.  
Свято виголошує нам амінь, доки Ти – у вічності.

Він також освячує життя перед Твоїм Троном,  
Нехай усі наші прагнення та наші обов'язки  
Звучать у нас, як ми звучимо в Тобі,  
Там вічно «свят» співаємо ми Твоїй величі.

КАТЕРИНА ПАЛАМАРЧУК. НІМЕЦЬКА МЕСА ФРАНЦА БЮЛЕРА «ПІСНЯ-ПРОПОВІДЬ»...

### **Unter der Wandlung**

Ісусе, для Тебе я живу, Ісусе, за Тебе я помру,  
Ісусе – я Твій у житті і смерті!

### **Nach der Wandlung**

О друже милий, якого більше не пригнічують земні страждання,  
О Божественний, смерті якого щиро радіють усі грішники,  
О безмежна любове, яка є невидимою поміж нами,  
Хто може думати про Тебе, як Твій друг, як істинний християнин?

Хто від Твоєї милості і благодаті не прагне тікати від хтивості гріха?  
До Твого, Боже, досконалого обличчя виникає бажання прагнути.  
Хто до Тебе в любові та покорі наближується, шукає силу в добрих вчинках,  
Той осягає Твій Дух, його спасіння стане плодом Твого страждання.

Хто Тебе своєю вірною любов'ю обіймає, той віддає своє серце тільки Тобі,  
Хто до Тебе поспішає, тому призначено вічно любимим Тобою бути.  
Ти дивиєш усіх божественним даром занурення в наповнене вірою серце,  
Взивати до Тебе – Небо кликати, любити Тебе – бути вічно щирим душею.

### **Communio**

Так прийди ж Ти, так прийди ж, моє життя, прийди, істинний небесний хліб,  
Тільки Ти можеш мені дати силу дотримуватися Твоєї заповіді,  
О заспокой моє бажання, будь милостивим до мене,  
У душі Тебе сприймати, бути єдиним цілим з Тобою,

Ти є великим творінням, без якого неможливе найменше,  
Ти надаєш слабим силу, помираючим – відвагу,  
На небі й на землі немає іншого блага,  
Ніж бути єдиним цілим з Тобою, нехай буде тут також наша частка.

### **Bei dem Segen**

Дай нам, Боже, ще благословення, про це ми по-дитячому благаємо,  
Про обов'язок, якому всі радіємо!  
Благословенні ті, які завжди дотримуються Твого слова  
І у вузькі ворота один за одним намагаються ввійти,

Із радісним почуттям святості в майбутньому  
Досягнути мети, якій Він кожного дня радіє,  
А досягнувши Божого Трону в тому найкращому світі,  
Вірний борець отримає з Божих рук вінець.

### **Hochzeitslied**

Господи, благослови з'єднані узи біля Святого віттаря  
Та поведи нове подружжя по землі паломників,  
Про це благаємо ми всі: Господь, почуй нашу молитву,  
Дозволь нам по землі за велінням серця йти.

Він захищає наш кров і дім від горя й лиха,  
Розсипає своє благословення, дарує нам благо та щастя.  
Своєю милістю коронує нас і благословляє на многії літа  
Та кличе ніжно в безмежне небо закохану подружню пару.

І осяє вас Божа благодать, яку Він вам приготував.  
Завжди винагороджує нас за побожну поведінку, достойну цього благословення.  
Господь завжди виконує все, що обіцяє, Його благо повинно досягти і вас.  
Проте приходять це благо тільки згідно з обітницею, яку ви даєте Господу.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті розглянуто жанр німецької католицької меси на прикладі твору «Пісня-проповідь» маловідомого австрійського композитора другої половини XVIII – початку XIX ст. Ф. Бюлера.

Визначено специфіку жанру німецької католицької меси. Глибоке вивчення цього жанру австрійської духовної музики означеного періоду та дослідження споріднених із ним літургійних жанрів – німецької вечірні й німецького реквієму – дозволяє констатувати, що їхньою генезою була духовна пісенність національними мовами.

Автором установлено, що формуванню і кристалізації жанру німецької меси сприяли йозефіністські реформи в царині богослужбової музики Австрії.

Католицька німецька меса відповідала основним тенденціям християнського сакрального мистецтва Нового часу. Натомість тексти відтворювалися національною мовою, якою була німецька, що наближало прихожан до основних істин католицького віровчення. Новизна її форм в контексті католицької богослужбової традиції полягала у відсутності озвучених латинських текстів, що тривалий час було ознакою сакральної музики.

Детально розглянуто духовну творчість маловідомого церковного композитора Австрії другої половини XVIII – початку XIX ст. – Франца Бюлера, який увійшов у світову історію літургійної музики як автор багатьох мес, реквіємів, гімнів, церковних пісень, а також камерних і клавірних творів.

«Пісня-проповідь» Ф. Бюлера цілком відповідає особливостям західного літургійного обряду, є репрезентативним жанром католицької церковної культури Австрії досліджуваного періоду. Наявність у творі контрафактур свідчить, що автори текстів німецьких мес спиралися на традиції католицької духовної пісенності, запозичивши строфічну форму творів і літургійні витоки текстів.

Доведено, що специфічними рисами німецької меси Ф. Бюлера є опора на обрядові традиції католицької літургії та інтерпретація літургійних текстів у дусі епохи просвітницького абсолютизму.

Богослужбові латинські тексти зазнавали змін, але при цьому не втрачали генетичного (обрядового й текстового) зв'язку з літургійним обрядом, церковною практикою та католицькою традицією.

Німецька меса «Пісня-проповідь» Ф. Бюлера – твір концертного типу, що може свідчити про ступінь впливу йозефіністських реформ щодо спрощення богослужбової музики, а також про музичні вподобання композитора та його знання літургійної традиції католицької церкви.

*Ключові слова:* католицька богослужбова музика Австрії, німецька католицька меса, Франц Бюлер.

The genre of German Catholic Mass on the example of *Song-Sermon* of little known Austrian composer of the second half of the XVIIIth – the beginning of the XIXth centuries F. Biuller is considered in the article. The specification of the genre of the German Catholic Mass is defined. Deep studying of this genre of Austrian sacred music of the mentioned period and research of related liturgical genres – German Evening Liturgy and German Requiem – allows to state that sacred songs in national languages has been used as their genesis.

The author established that Josephenist reforms in the field of Austrian liturgical music has favoured the formation and crystallization of the genre of German Mass.

The German Catholic Mass corresponded to the basic trends of Christian sacral art of New Time. It is investigated that the national (German) language approached the basic concepts of Catholic faith to the parish. The novelty of its forms in the context of Catholic liturgical tradition was in absence of sound Latin texts which had been used as the feature of sacral music for a long time. The sacred works of church Austrian composer Frants Biuller is considered in

КАТЕРИНА ПАЛАМАРЧУК. НІМЕЦЬКА МЕСА ФРАНЦА БЮЛЛЕРА «ПІСНЯ-ПРОПОВІДЬ»...

details. Frants Biuller was known in world history of liturgical music as the author of many masses, requiems, hymns, church songs, chamber and clavier works as well.

*Song-Sermon* by Frants Biuller entirely corresponds to the peculiarities of western liturgical rite and is the representative genre of the Austrian Catholic church culture of the mentioned period. The presence of contrafactures in the work affirms that the authors of the texts of German Masses based on the traditions of Catholic sacred song have borrowed the versifying form of works and liturgical sources of texts.

It is proved that the support on ritual traditions of the Catholic liturgy and liturgical interpretation of the texts in the spirit of Enlightenment Absolutism Epoch are the specific features of the Biuller's German Mass. Liturgical Latin texts had suffered changes but didn't loose the genetic (ritual and textual) connection with liturgical rite, church practice and the Catholic tradition.

Frants Biuller's German Mass *Song-Sermon* is a work of concert type, which can affirm the degree of influence of Josephenist reforms as for the simplification of liturgical music and also about composer's musical tastes and his knowledge of liturgical tradition of the Catholic church.

*Keywords:* Catholic liturgy music of Austria, German Catholic Mass, Frants Biuller.

УДК 783.2:78.0

## ЛІТУРГІЯ ПОРФИРІЯ ДЕМУЦЬКОГО (1922): СТИЛІСТИКА В КОНТЕКСТІ ІДЕЇ ЗАГАЛЬНОНАРОДНОГО СПІВУ В ЦЕРКВІ

Ольга Засадна

*У статті проаналізовано Літургію для однорідного (жіночого) хору видатного фольклориста, етнографа, дирижента, громадського діяча та лікаря П. Демуцького в контексті ідеї загальнонародного співу в церкві. Важливими аспектами в аналізі виступають залучення регіональної церковно-співацької традиції, наявність тональних зв'язків, «лейтмотивів» та інших елементів, що сприяли втіленню цієї ідеї на практиці.*

*Ключові слова:* літургія, літургійний цикл, церковно-співацька традиція, народнопісенна інтонація, фольклорні елементи.

*В статье анализируется Литургия для однородного (женского) хора выдающегося фольклориста, этнографа, дирижера, общественного деятеля и врача П. Демуцкого в контексте идеи общенародного пения в церкви. Важными аспектами в анализе выступают привлечение региональной церковно-певческой традиции, наличие тональных связей, «лейтмотивов» и других элементов, которые способствовали воплощению этой идеи на практике.*

*Ключевые слова:* литургия, литургический цикл, церковно-певческая традиция, народно-песенная интонация, фольклорные элементы.

*The Liturgy for the homogenous (female) choir of the prominent folklorist, ethnographer, conductor, public figure and doctor Porphirii Demutsky in the context of the idea of public singing in the church is analyzed in the article. The involvement of the regional church singers' tradition, the presence of tonal connections, leitmotives and other elements that favoured the implementation of this idea in practice are used as important aspects in the analysis.*

*Keywords:* liturgy, liturgical cycle, church singers' tradition, folk-song intonation, folklore elements.

Питання загальнонародного співу в церкві раз по раз постає перед духовенством та мирянами в різні періоди існування української церкви. Адже загальнонародний спів виступає одним з надзвичайних факторів утілення різних ідей та потреб церкви: насамперед ідеї соборного об'єднання громади під час богослужінь, ідеї повернення до традиції первісної церкви, коли прихожани через виконання піснеспівів брали участь у літургіях, а також це найкращий спосіб надання богослужбовому співу національного забарвлення.

Саме вищеокреслена проблема і поставала перед творцями відродження української церкви у 20-х роках ХХ ст., що втілювалося в ряді Всеукраїнських православних церковних соборів (далі – ВПЦС) 1918, 1921 та 1927 років, результатом яких стало створення Української автокефальної православної церкви (далі – УАПЦ). Однією з основних ідей, проголошених на соборі 1918 року, була українізація богослужіння. Посилаючись на досвід греко-католицької церкви, цей спосіб церковної соборності за-

хоплено обстоював К. Стеценко: «Я стою за необхідність негайного введення загальних співів у церкві. Це найліпший спосіб українізації церковного співу. При таких співах народ не додержується вивчених гармонічних ходів, а несвідомо творить» [8]. Зауважимо, що ця ідея знайшла своє втілення як у композиторській творчості митців (у літургіях К. Стеценка (версії для народного та професійного хорів), П. Демуцького (Літургія для народного хору)), так і безпосередньо у відправах (у київському соборі Святої Софії, окрім професійного, був заснований «народний» хор – хор прихожан; ці два колективи почергово співали на богослужіннях упродовж кількох років).

Літургія П. Демуцького, якій присвячено запропоновану статтю, вийшла друком 1922 року [2], одночасно з його найґрунтовнішою працею в галузі музичної етнографії – «Українські народні мелодії». Ці роботи стали важливим підсумком насиченої творчої діяльності митця після його повернення 1918 року до Києва<sup>1</sup>. При створенні Літургії композитор, як активний учасник

ВПЦС УАПЦ 1921 року, вочевидь керувався настановами соборів 1918 і 1921 років щодо відродження найкращих зразків народних церковних наспівів і надання церковному співу яскраво національного забарвлення.

Тому й стилістика цього твору виявляє міцні зв'язки з регіональними фольклорними пісненими традиціями, у межах яких П. Демуцький працював тривалий час. Такий підхід містить характерну для української богослужбової творчості тенденцію: «Своєрідність українського мистецького мислення виявляється в іншому показовому для того часу жанровому напрямі аранжування окремих богослужбових піснеспівів і їх циклах, особливо в межах певної регіональної / локальної традиції» [5, с. 116]. Літургійний цикл просякнутий церковно-побутовою інтонаційністю наддніпрянської України, пласти якої, на думку О. Кошиця, мають спільне генетичне коріння з давніми церковними розспівами<sup>2</sup>.

У 1922 році в Лейпцигу опублікували й Першу літургію О. Кошиця. У передмові до видання він навів перелік піснеспівів, що були складені «на підставі стародавніх українських дяківських співів», і які він чув від академіка О. Левицького та «старих дяків-артистів церковного хору», котрі походили з киево-черкаського регіону<sup>3</sup>. Такого ж принципу збереження традиції дотримувався й П. Демуцький у своїй Літургії, про що свідчить єдине посилання – примітка поряд із заголовком «Херувімська пісня» (орфографію оригіналу збережено): «Мелодія із стар(ого) Обіходу стор(інка) 213 № 3»<sup>4</sup>. Ці факти дозволяють вести мову про сутнісну рису тогочасної церковно-музичної творчості: «У всякому разі ідея наближення до автентичного розспіву зміщує акценти: відмова від артистичного шарму на користь достотності правдивої побутово-звичаєвої манери розспіву Служби Божої зумовлює інший добір художніх засобів» [3, с. 127]. Таким чином, для композитора, який поринув у глибини релігійної народної традиції, першочерговим завданням було зафіксувати її питому інтонаційність і особливості звучання, а також відтворення їх у партитурах для різних хорових складів.

М. Юрченко назвав Літургію П. Демуцького «цікавим зразком опрацювання церковних мелодій <...> мелодій сільської церкви» [9, с. 121]. Окрім цього, у ній беззаперечно відтворено впливи богослужбової творчості К. Стеценка. Насамперед потрібно враховувати, що своєрідним предтечею даного циклу є Стеценкова «експериментальна», як її назвала Л. Пархоменко, «Літургія св. Іоанна Золотоуста для хору та народнього співу», написана 1921 року: «Ключем до цього експерименту могли стати легко викладені для аматорів наспіви, близькі за лексикою до побутових місцевих» [7, с. 171].

Літургія написана для однорідного (жіночого) хору. Цикл складається з 27-ми піснеспівів: «Вірую» відсутнє (це нерідко траплялося в літургійних циклах того часу, зокрема і в Я. Яциневича. Найімовірніше, «Символ Віри» читали соборно або виконували обіходний варіант), проте до нього входить 34 псалом (що його виконують у деяких церквах після «Будь ім'я Господнє»). Опора на фольклорну та церковно-побутову стилістику сільського клиросу та їхній розвиток як основну концепцію задуму композитора відтворено через низку прийомів у стилістиці твору. Найбільш безпосередньо цей зв'язок простежується в мелодиці, що ґрунтується на народнопісенній інтонаційності. Провідним принципом голосоведення є терцієва втора у верхніх голосах, присутня в усіх піснеспівах без винятку та властива як для народної пісні<sup>5</sup>, так і для кантової фактури. Нижній голос зазвичай надає функціональної визначеності, але доволі часто синхронно «вплітається» до верхніх голосів, утворюючи рух паралельними тризвуками (що також є типовим прийомом народного багатоголосся й часто застосовується в співі сільського клиросу).

Так, згідно з характеристикою регіональних пісенних стилів, запропонованою О. Бенч-Шокало для вивчення місцевої специфіки співу та її творчого використання в мистецькій практиці, у результаті взаємодії різних пісенних культур південно-східний ареал<sup>6</sup> витворив дві самобутні традиції народного хорового співу. Перша

## ІСТОРИЯ

заснована на підголосково-поліфонічному викладі, а друга – на кантовому розспіві народних пісень. Обидві традиції найвиразніше виявилися в пісенних школах Київської, Полтавської та Черкаської областей [1, с. 68]; унісонні заспіви початку фраз та зведення триголосної фактури в унісон у кінці (зазвичай закінчення на домінанті).

Мелодична лінія в кожному пісенспіві щедро «прикрашена» самотньою «мелізматикою» – різними оспівуваннями й розспівами окремих складів (перше прохання «Мирної ектенії» «помилуй» і аналогічне в «Алилуя»; «Слава Тобі, Господи»; «Амінь» у «Сугубій ектенії»), форшлагами («Прийдіть і поклоніться», «Подай, Господи» «Прохальної ектенії»). Також спостерігається вплив знаменного розспіву, особливо в заключних мелодичних зворотах, що принципово відповідає структурам знаменного співу.

У фактурному викладі визначальну роль відіграє горизонталь, яка також незаперечно виказує вплив фольклору. Сам вибір однорідного жіночого викладу зумовлений як звичаєвою традицією співу в сільських церквах <sup>7</sup>, так і тим, що «підголосково-поліфонічна манера співу сягнула вершин виконавської майстерності у **жіночому** ансамблевому співі» [1, с. 69].

На принципі варіантного розвитку та комбінування поспівок (що проявилось у всьому циклі, але особливо яскраво – у «каноні Євхаристії») ґрунтується формотворення, також апелюючи до організації музичного матеріалу в системі давніх церковних розспівів. Будовою сакрального тексту визначається метро-ритмічна організація, тому тут поєднуються тактономічний та вільний метри. Часто в тих пісенспівах, де початково визначено метричну основу, автор не завжди прописує тактові риси до кінця, хоча внутрішній метр зберігається (наприклад, у «Достойно є» на словах «Чеснійшу від Херувимів»).

Орієнтація на традиції клиросного співу виявляється і в тональній сфері циклу. Загалом увесь цикл розгортається в межах пар паралельних тональностей *e-moll – G-dur* і *G-moll – B-dur*. У Літургії

вони певною мірою вирішують проблему циклічності, об'єднуючи у своїй барві групи пісенспівів у певні «тональні цикли». Вони несуть при цьому і глибинне символічне навантаження, розмежовуючи «спектральний» колорит Літургії оглашених і Літургії вірних.

За тональними ознаками в структурі першої частини Літургії окреслюються: «*початковий цикл*» («Мирна ектенія» – «І нині... Єдинородний Сину»; *e-moll – G-dur*), *цикл «Малого входу»* («Заповіді блаженства» – «Прийдіть і поклоніться»; *g-moll – B-dur*, «Святий Боже» (*e-moll*), «Алилуя» (*g-moll*)), *цикл «Завершення Літургії оглашених»* («Перед Євангелієм і після нього», «Єктенія сугуба»; *e-moll – G-dur*). До Літургії вірних входять два великих цикли – «*Центральний*» («Херувимська пісня» – «Отче наш»; *g-moll – B-dur* <sup>8</sup> з модуляцією у *F-dur – d-moll* у «Прохальній ектенії»), а також «*Причастя та завершення Літургії*» («Єдиний Свят» – «Святу Православну»; *e-moll – G-dur*).

Загалом такий своєрідний тональний алгоритм виявляє драматургічний профіль циклу: рух від постійної перемінності в першій частині до стабільності двох тональних середовищ у другій, спричиняючи враження позачасовості відповідно до сакральної символіки та благодатно-хвалебної настроєвості Літургії вірних. Звертають на себе увагу аркові тональні зв'язки: пісенспіви «Малого входу» і «Великого входу» об'єднані однією тональністю; своєрідна тричастинна репрізність, створюючи враження довершеності, простежується в тональному плані всього циклу: *e-moll – G-dur* (початок) – *g-moll – B-dur* (середина) і *e-moll – G-dur* (завершення).

У межах початкового тонального циклу окремі пісенспіви творять між собою ще окремі підцикли на ґрунті спільності інтонаційної основи або мелодичних поспівок. Так, у «Мирній ектенії» і першому антифоні використана поширена «прапоспівка», до якої входить початковий компонент «Щедрика» з терцієвою второю, і яку ввів О. Кошиць до «Сугубої ектенії» Першої літургії <sup>9</sup>:

## ОЛЬГА ЗАСАДНА. ЛІТУРГІЯ ПОРФИРИЯ ДЕМУЦЬКОГО (1922)...

## П. Демуцький «Мирна ектенія»



## О. Кошиць «Сугуба ектенія»

Безумовно, композитор відтворював і питомі для богослужбової творчості канонічні закономірності. Тому музичні тканини третього антифону й «Прийдіть і поклонітесь», об'єднані насамперед єдиною тональною сферою, містять численні спільні елементи в інтонаційності, мелодичних формулах і формотворчих моделях. Слід зазначити, що саме такі спільні елементи не лише забезпечують цілісність літургійного циклу, але й сприяють швидкому вивченню прихожанами церковних наспівів.

Надзвичайного духовного піднесення сповнена «Херувимська пісня»<sup>10</sup>, у якій для посилення містичного колориту і відповідно до поширених звичаїв повторення частин або їхніх фрагментів, з метою надання священнослужителям достатнього часу для підготування до Великого Входу, композитор досить вільно підійшов до кількості (як досить нетипове повторення перших слів «ми таємно») і тривалості (наприклад, варіаційне укрупнення мелодичної формули в цьому ж випадку) окремих музичних фраз.

Водночас авторська ремарка про джерело (мелодію взято з «Обіходу») пояснює специфіку внутрішньої будови строф за принципом «знаменного формування структури з поспівок погласиць»<sup>11</sup>. Потрібно зауважити, що в інтонаційній

драматургії Літургії вірних важливу роль відіграє так звана кадансова поспівка «Херувимської» (у кінці строфи кожного куплету), що набуває значення лейтінтонації і з'являється в зоні кадансу «Євхаристійного канону № 2».

Поспівкове структурування є основою розгортання музичної тканини всіх піснеспівів Євхаристійного канону. Так, основу композиції «Достойно є», яку становлять два контрастні за темпом і засобами музичного розвитку розділи (чим піснеспів нагадує «Херувимську пісню»), утворюють не лише поспівки, але й цілі мелодичні комплекси.

Перші три прохання «Єктенії прохальної» повністю повторюють музичний матеріал «Єктенії мирної» з єдиною відмінністю – внутрішнім прискоренням хронотопу (восьмі тривалості замінені на шістнадцяті і зазначено «не затягувати»). Очевидно, така заміна зумовлена практичним досвідом П. Демуцького<sup>12</sup>, адже зазвичай під час богослужінь на малих піснеспівах часто уповільнюють темп, тоді як єктенії традиційно виконують пошвидко.

Структура «Отче наш», як і попередніх сакральних вершин Літургії вірних («Херувимської пісні», «Канону Євхаристії» і «Достойно є»), ґрунтується на періодичному повторі поспівкових комплексів. За Н. Калуцкою, «моноінтонаційність, уособлюючи генетичний зв'язок із традиціями

## ІСТОРИЯ

знаменного співу (естетика гласовості та співу “на подобен”), виявляє застосування і модифікацію принципу інтонаційної тожності визначальних формул окремих піснеспівів» [3, с. 134]. Такою визначальною формулою є заключний мелодичний зворот, що ніби рефреном звучить у кінці кожної строфи Господньої молитви<sup>13</sup>.

Слід звернути увагу на так звані мелізматичні поспівки, якими, немовби дорожчими прикрасами, «інкрустований» заключний розділ Літургії Демуцького. Ця особлива мелізматика, викладена у верхніх голосах, є нічим іншим, як стилізацією імпровізованого виспівування «виводчиць» – жінок (рідше – чоловіків) з високими голосами, котрі володіли природною підголосковою технікою<sup>14</sup>.

Привертає увагу поєднання висхідною інтонацією двох реплік хору: «З іменем Господнім» і «Господи, помилуй». Така інтерпретація, очевидно, викликана практикою «безперервного» звучання (ефектом накладання реплік священника та хороших відповідей) як абсолютним принципом діалогічності в сакральному дійстві Божественної літургії.

У цьому літургійному циклі композитор відтворив чудовий колорит традиції народного багатоголосного співу, поєднавши з давніми наспівами, надав службі Божій простоти сприйняття, де відчувається «рука» практикуючого регента. Причому давні наспіви, що протягом століть збагачувалися елементами фольклорної традиції (такими, як підголоскова фактура, різновиди мелізматика, особливе ладове забарвлення), набули в ній глибоко національного звучання<sup>15</sup>. Виняткова заслуга П. Демуцького полягає ще й у тому, що в опрацюванні церковних мелодій сільсько-клеросу він зберіг також і їх традиційний виклад, утілений у підголосковій фактурі, куплетно-варіаційній формі, вільному ритмі тощо. Разом з Літургією Я. Яциневича, низкою інших циклів та окремих піснеспівів цей твір не лише ввійшов до переліку рекомендованих творів для богослужіння УАПЦ [10, арк. 12], але й з успіхом використовувався в богослужіннях і програмах духовних концертів [11, арк. 24].

Окрім цього, Літургія П. Демуцького як у мистецькому художньо-сакральному ракурсі, так і в аспекті охорони особливої співацької традиції, що через десятиліття безслідно зникне через відповідні суспільно-ідеологічні умови, є надзвичайно цінним надбанням церковно-музичної творчості 20-х років ХХ ст. Адже зразки автентичної традиції, до яких відносять музичні джерела цього літургійного циклу, «належать до “пам’яті” не тільки української, а й значно глибшої – християнської, – в національній культурі на час їхньої фіксації сприймалися як частина сакральної, “позачасової” системи» [3, с. 65].

## Примітки

<sup>1</sup> У 1921 році він почав викладати в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка, став членом Етнографічної комісії при ВУАН, водночас у 1921–1924 роках викладав співу на регентських курсах, організованих УАПЦ.

<sup>2</sup> «З сторінок “Обіходу” на мене глянула українська пісня княжих часів, із знайомими обрядовими зворотами наших обрядових праісторичних пісень» [4, с.10].

<sup>3</sup> Н. Калуцка наголосила, що О. Кошиць свідомо «прагнув зберегти для культури документально зафіксований зразок наспівів та спосіб розспіву питомої Служби Божої, як вона побутувала у церковних відправах Київщини і, зокрема, названих ним сіл. Розуміння цінності такої пам’ятки виявляє в Кошицеві етнологічні пріоритети: увічнення важливої традиції, що могла зникнути (невдовзі вона і справді зазнала тотального руйнування), видавалося йому справою першорядної актуальності» [3, с. 126].

<sup>4</sup> На жаль, нам не вдалося уточнити, який саме «Обіход» П. Демуцький мав на увазі.

<sup>5</sup> Особливо характерно звучить у виконанні жіночого хору.

<sup>6</sup> До нього належать частина Київщини і Черкащина.

<sup>7</sup> Адже й дотепер у сільській церкві провідна роль належить жіночим голосам.

<sup>8</sup> До нього ж входить підцикл «Канону Євхаристії».

<sup>9</sup> Подібну поспівку використав у своїй Літургії і С. Рахманінов (див.: «Во Царствии Твоем»).

<sup>10</sup> Її мелодичний каркас дуже нагадує «Да ісправиться молитва моя» (київського наспіву) – піснеспіву, що замінює «Херувимську пісню» в «Службі Пржедєосвященних Дарів», яку виконують під час Великого посту. Очевидно, через цю музичну паралель вдається пояснити настрої покаяння у «Херувимській пісні» П. Демуцького.

<sup>11</sup> Чим перегукується з Кошицевою «Херувимською» [3, с. 129].

## ОЛЬГА ЗАСАДНА. ЛІТУРГІЯ ПОРФИРІЯ ДЕМУЦЬКОГО (1922)...

<sup>12</sup> Автор, очевидно, використавши заміну тривалостей, орієнтувався і на психологію співака, вважаючи, що дрібніші тривалості спонукатимуть до «стрімкішого» фразування.

<sup>13</sup> Цей прийом можемо порівняти з народною традицією повторювання в кінці кожної строфи звернення «Отче наш», яка втілена О. Кошицем у Першій літургії.

<sup>14</sup> Як зауважила О. Бенч-Шокало, «вивід надає співові особливі краси й неповторності. Саме в умінні «виводити» пісню приховане високе мистецьке уміння й майстерність виконавця. І цим мистецтвом володіє не кожен народний співак, а справжній народний професіонал, носій народної традиції [1, с. 70].

<sup>15</sup> Отже, така тенденція виявилася суголосною загальному спрямуванню розвитку богослужбової творчості того часу: «канонічне, церковне виступає <...> у формі національно-самобутнього <...>. Уперше в історії російської музики глибоке наукове осмислення своєрідності давніх обиходних наспівів поєднане із засвоєнням автентичних форм народно-пісенного мистецтва. Це приводить до становлення нового національного музичного мислення, яке характеризує сувора модальність, внутрішньоскладова розспівність та формульність знаменного співу, варіантність як основний принцип розвитку, гетерополіфонічна структура, близька до лінійно-варіантних форм народного багатоголосся, вільний несиметричний ритм» \* [6, с. 32].

## Література

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

2. Демуцький П. Д. Літургія [для хору без супр. / муз. П. Демуцького]. – К., 1922. – 16 с.

3. Калуща Н. Мистецька діяльність О. Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Наталія Борисівна Калуща. – К., 2001. – 192 с.

4. Кікус І. Джерела церковної музичної творчості Олександра Кошиця // Наукові записки. Тернопільський педуніверситет. – Т., 1998. – № 1 (9). – (Серія «Музичне мистецтво»). – С. 7–10.

5. Костюк Н. Зауваги до вивчення української богослужбової творчості кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. / Н. Костюк // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць. – Луцьк, 2009. – Вип. 3. – С. 107–121.

6. Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П. Древнерусские традиции в русской духовной музыке ХХ века / Н. Парфентьева, Н. Парфентьев. – Челябинск : Челябинский гос. университет, 2000. – 154 с.

7. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко / Л. Пархоменко. – К. : Музична Україна, 2009. – 392 с. : іл., нот.

8. Стеценко К. Г., священник. До реформи церковних співів // К. Г. Стеценко // Слово. – 1918. – № 46. – 26 листоп. – С. 4.

9. Юрченко М. Духовна музика / М. Юрченко // Історія української музики : у 6 т. – К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4 : 1917–1941. – С. 105–124.

10. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВОВУ), ф. 3984 : Українська автокефальна церква, оп. 3 : 1918–1929 рр., спр. № 33 : Звітні доповіді музично-хорової комісії за 1919–1920 рр., 12 арк.

11. ЦДАВОВУ, ф. 3984 : Українська автокефальна церква, оп. 3 : 1918–1929 рр., спр. № 142 : Листування з Софійською церковною радою про укомплектування хору і виплату хористам заробітної плати / 11.07 1922–12.01 1925 рр., 64 арк.

12. ЦДАВОВУ, ф. 3984 : Українська автокефальна церква, оп. 4 : Украинская автокефальная церковь 1918–1929 гг., спр. № 149 (а) : Псалми і Літургії автокефальної Церкви / 1925–1927 рр., 499 арк.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Українська церковно-музична творчість 20-х років ХХ ст. була покликана піднести на новий рівень богослужбові обряди у відродженій українській церкві, надаючи їм національного колориту. Ще одним з найважливіших завдань було об'єднати громаду в спільному служінні, адже термін *leitourgia* («літургія») з грецької – «спільна справа, служіння». Це досить непросте завдання у своїй богослужбовій творчості вирішив П. Демуцький. Йому вдалося втілити як ідеї соборного співу, передаючи їх через позбавлену стилістичних складнощів партитуру (фактор доступності для широкого виконання), так і, зберігши в ній колорит традиційного співу, що побутував на початку ХХ ст. на Наддніпрянщині, у своєму опрацюванні вивести народні церковно-співочі традиції на високий академічний рівень.

**Ключові слова:** літургія, літургійний цикл, церковно-співацька традиція, народнопісенна інтонація, фольклорні елементи.

\* Переклад з російської Ольги Засадної. – Ред.

## *ІСТОРИЯ*

Ukrainian church music creation of the 20s of the XXth century was called for the raising of liturgical rites in the revived Ukrainian church to a new level, giving the national colouring to them. The consolidation of the society in a common serving, as the term λειτουργία (“liturgy”) is translated from Greek as “common cause, service” became one of the most important tasks. P. Demutsky solved this such not simple task in his liturgical works. He managed to embody the ideas of the cathedral singing, transmitting them through the score deprived of the stylistic complications (factor of accessibility for the general performance) and keeping the color of traditional singing existing on the beginning of the XXth century on Naddnipyrianshchyna and raise folk church singing traditions on high academic level.

*Keywords:* liturgy, liturgical cycle, church singers’ tradition, folk-song intonation, folklore elements.

УДК 791.229.4“1940/1945”

## КІНОХРОНІКА 1940–1945 РОКІВ: ДИНАМІКА СТИЛЮ

Оксана Волошенюк

*У статті досліджено динаміку стилю хронікально-документального кінематографа 1940–1945 років. Кінохронікери пройшли дистанцію від фільмування подій зі свідомо вибудованими мизансценами з досить вузьким подієвим спектром і визначеними соціальними ролями до передачі екранної версії воєнного конфлікту, де інколи різні герої взаємодіяли спонтанно. Документалістика напрацювала стильові репортажні прийоми, що дозволили зафіксувати мікродраматургію реальності. Ключовою фігурою, через яку візуалізувалися воєнні події першої половини Другої світової війни, стала людська особистість. Також кардинальним чином змінилися принцип відбору об'єктів і способи фільмування.*

*Ключові слова:* хронікально-документальний кінематограф, кіно війни, кінорепортаж.

*В статье исследуется динамика стиля хроникально-документального кинематографа 1940–1945 годов. Кинохроникеры прошли дистанцию от запечатления событий с заведомо выстроенными мизансценами с довольно узким событийным спектром и точно определенными социальными ролями к запечатлению экранной версии военного конфликта, где временами спонтанно взаимодействовали разные герои. Документалистика наработала стилиевые репортажные приемы, позволяющие зафиксировать микродраматургию реальности. Ключевой фигурой, посредством которой визуализировались военные события первой половины Второй мировой войны, стала человеческая личность. Также кардинальным образом изменились принцип отбора объектов и способы запечатления.*

*Ключевые слова:* хроникально-документальный кинематограф, кино войны, кинорепортаж.

*The dynamics of newsreel, documentary cinema of 1940s–1945th is investigated in the article. Filmmakers has gone the distance from the filming of events with consciously raised mise en scenes with quite narrow eventful spectrum and defined social roles to the message of screen version of military conflict, where sometimes different heroes interacted spontaneously. The documentation has worked out the stylish reporting receptions which allowed to fix the dramaturgy of reality. The personality became the key figure who helped to visualize military events of the first half of the Second World War. The principles of the selection of the objects and the ways of filming have also changed essentially.*

*Keywords:* newsreel documentary cinema, cinema of war, cinema-reporting.

Радянський кінематограф станом на початок 1940-х років сформувався як ефективний «інтегратор» суспільства, що, за влучним висловом М. Туровської, перетворював ідеологію в серію історій і «дискурсів» задля того, аби пояснити колишнім селянам зміст, форми і вимоги модернізації [15, с. 224]. Очевидно також, що на кіно та інші мистецтва було покладено роз'яснювальну і пропагандистську функції, проте вони не змогли ліквідувати безліч політичних, економічних, соціальних і національно-культурних суперечностей, які існували в радянському суспільстві, що виконувало свій нераціональний стрімкий модернізаційний стрибок.

Советологи [1, с. 218] згодом зауважили, що зовнішня воєнна загроза спонукала до дій з масової мобілізації задля підтримки населенням державного будівництва, змусила пропагандистську радянську машину до прагматичних дій зі створення спільного об'єднаного світогляду. Скажімо, наприкін-

ці XIX – на початку XX ст. ключовими аспектами технологій консолідації націй у Європі були презентування історії через «великих вождів» і «великих героїв» спільнот, повідомлення про владні династії, героїчні подвиги і героїв, які були репродуковані засобами масової інформації та освітою на символічному рівні. Перед радянською партійною верхівкою стояло завдання утримати в покорі неоднорідні народи. Популістські наративні казки про недавнє минуле передбачали формування пантеону з радянських героїв, соціалістичних міфів і людей-легенд. Та, вочевидь, для творення доступного наративу слід було залучити глибші та віддаленіші історичні пласти. Тому керівництво вдалося до русоцентристської ідеології, і відбулося, здається, несумісне – залучення російських національних міфів, героїв, іконографії для популяризації радянської державності, творення спільного національного підґрунтя. І хоча основний фокус був зосереджений на шкільництві з

## ІСТОРИЯ

наголосом на створенні підручників історії із тим-таки «доступним наративом») і пресі, проте до цього процесу долучили також передвоєнний документально-хронікальний кінематограф.

Українському глядачеві постійно нагадували як про пантеон власних доблесних героїв громадянської війни, так і про «славу російської зброї», як, наприклад, у сюжеті, присвяченому виставці з нагоди 550-річчя російської артилерії в Одесі (кіножурнал «Радянська Україна», № 93) чи в сюжеті до 150-річчя взяття Ізмаїла військами російського полководця О. Суворова (кіножурнал «Радянська Україна», № 114). Підготовка до війни, життя під загрозою ворожої агресії, створення психологічного ефекту перебування в оточеній фортеці – усе це вимагало постійної мобілізації уваги та ресурсів, відточування пильності і настороженості, що призводило до «вириття» значно кількості як внутрішніх, так і зовнішніх ворогів. Українські кінохронікери чітко виконували програмну політику з підготовки обов'язкових оборонно-мобілізаційних сюжетів: періодично готували репортажі з Н-ських застав західного кордону – сакрального місця, що розмежовував радянський і ворожий світи.

У кіновідтворенні війну підносили до рангу дуже шанованого атрибута «справжнього життя» (що властиве багатьом тоталітарним ідеологіям), участь у якій дарує славу та визнання, а загиблим – вічну пам'ять. Щодо образу загрози та ворогів, то російський історик кіно Є. Марголіт, досліджуючи оборонні й антифашистські художні фільми, зауважив: «Ворожий світ-антитеза вибудовується на радянському екрані як перевернутий двійник світу ідеального. Якщо радянська дійсність – світ вічного свята і вічного сонячного дня, то ворожий світ – це світ вічної ночі, похмурих підземель» \* [8, с. 72]. Ворог тут – лише негативне символічне тло, що позитивно відтіняє радянську владу.

О. Довженко, який пізніше намагався осмислити причини відступу через рідну

Україну, на запитання «Чому не воюємо?» часто повторював, маючи на увазі довоєнну настанову: бо це «малою кров'ю та на чужій території» [4, с. 192].

У 1930 році ввели заборону на прокат зарубіжних фільмів. Відтоді взагалі стали недоступними візуальні джерела, за якими країна мала змогу зрозуміти та скласти уявлення про тих, хто по «той бік барикад».

22 червня 1941 року почалася німецько-радянська війна, і в «простір ідеального за змістовною програмою та ідеалізованого за способами втілення дійсності ввірвалася стихія конкретної історії, яка змінила світосприйняття мільйонів» [8, с. 74].

Радянська кінопромисловість на той час так і не змогла пройти шлях модернізації, пов'язаний із приходом звуку в кіно, і залишалася технічно відсталою порівняно з іншими європейськими країнами. Загальна атмосфера залякування та страху також украй негативно позначалася на творчій свободі митців. Це були основні чинники системної кризи, у якій перебувала кіногалузь напередодні 1940-х років.

Голова Комітету зі справ кінематографії при РНК СРСР І. Большаков наказав директорам Мінської та Київської кіностудій негайно організувати зйомку військових дій. На фронт терміново відбули кінематографісти Р. Кармен, В. Єшурін, М. Трояновський, А. Шафран, які вже мали досвід знімання в екстремальних умовах, й оператори, котрі працювали під час військових дій у Фінляндії та Іспанії. Оператори української і білоруської хронікальних студій також були відряджені в бік кордону.

Перший випуск «Союзкіножурналу» (далі – «СКЖ») (виробництва Центральної студії кінохроніки) воєнного часу вийшов 24 червня 1941 року (№ 58). Останній відомий випуск українського кіножурналу «Радянська Україна» датований 19 травня 1941 року. Наступні вийшли лише 1943 року. Камера відстежує реакцію громадян на промову В. Молотова, панорамуючи по обличчях заводчан. Помітні кліпання очима і дещо натужне позування героїв перед об'єктивом. Зовсім «по-кіношному» назустріч вітрові висунулася з вікна паровоза група хлопців. Багатьом здавалося, що ві-

\* Тут і далі переклад з російської мови О. Волошенюк. – Ред.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. КІНОХРОНІКА 1940–1945 РОКІВ: ДИНАМІКА СТИЛЮ

йна, яка розпочалася, буде стрімкою та переможною, такою, як її зображали в популярних тоді фільмах. Саме із цих позицій і фільмували її в перших кіножурналах війни. Особливо дисонує ще довоєнна кінозаготовка про мотокрос, де після мотоциклетного етапу десятки чоловіків і юнаків, одягнуті з нагоди фільмування в білі сорочки (зручні для прицілювання), перебіжками долають яри та річки...

Редактори кінохронікального журналу ще за інерцією використовували усталену подієву верстку довоєнних випусків: мітинги, воєнізовані навчання, виступи відомих особистостей, наприкінці – масові воєнізовані дійства. Та сама реальність ніби продирається крізь відпрацьовану драматургію. Скажімо, у вищезазначеному номері «СКЖ» у сюжеті, де москвичі купують «Правду» зі статтею В. Молотова, камера фіксує тисячну чергу, яка зміїться до кіоску, мимоволі переводячи фокус із популярності видання № 1 Країни Рад на тривожність юрби. Звичні герої хроніки – радянські лідери – присутні в цих перших воєнних журналах лише опосередковано, у закадровому тексті. Сталін узагалі на два роки зникне з кінохроніки, аби з'явитися вже після переломної Сталінградської битви.

Згодом створюються сюжети про ситуацію на фронті. Так, «СКЖ» № 63 від 8 липня 1941 року містить кадри, зняті, власне, на другій лінії оборони: вперше глядачі побачили на екрані збитих і захоплених у полон німецьких пілотів. Радянські пропагандисти ще вірили, що війна буде короткою, тому на першому етапі застосовували лекала довоєнного кіно (ворог наляканий, він деморалізований технічною силою Робочо-Селянської Червоної Армії (далі – РСЧА), мужністю і героїзмом її воїнів) – панорамні зображення, імовірно, наступів видатних героїв-полководців, маршалів К. Ворошилова, С. Тимошенка знято в момент проведення бесіди з бійцями так, як знімали до війни, маршал С. Будьонний і генерал О. Запорожець стежать за розгортанням атаки («СКЖ» № 65 від 12 липня 1941 р.). Початок війни зафільмовано статично, почасти постановочно, бо знімали в окопах, бліндажах, а також у тилу. Так,

у липні 1941 року письменник К. Симонов залишив спогади про роботу фронтових фотокорів: «Трошкін став знімати бійців у лісі за читанням газет, які ми привезли з редакції... Досі я наївно уявляв, що фотокореспондент просто-напросто ловить різні моменти життя і знімає. Та Трошкін десять разів пересаджував бійців і так, і сяк. Словом, мучив їх півгодини... Потім я до цього, звичайно, звик» [13].

Лише у випуску «СКЖ» № 66–67 від 14 липня 1941 року з'явився короткий сюжет, відзнятий на театрі воєнних дій: реальна війна, у кадрі – до сіризни розбита переправа, бійці, які хаотично пересуваються в кадрі, зігнувшись, розгублено біжать на оператора (явно не в атаку). Операторам ще не вдавалося створити ілюзію просування значних частин війська і техніки, тому вони зосередилися на дуже коротких загальних планах переправи поодиноких танків.

Зауважимо, що І. Большаков, аналізуючи перші воєнні випуски «СКЖ», позасвідомо наголошував на факті, що оператори *задокументували воєнні дії Червоної Армії*, а не хід битви. Ось таким був екранний результат перших трьох тижнів боїв.

У цьому контексті звернімося до німецького кіножурналу «Die Deutsche Wochenschau». Це німецький щотижневий кіноогляд, що виходив у 1940–1945 роках. До 1941 року його творці підійшли вже із чималим досвідом воєнних зйомок. Для кожної кампанії формували окрему групу операторів, тож на той час уже були напрацьовані способи подання воєнних конфліктів на екрані. Хроніка зафільмувала майже самодостатню, помпезну, усепідминаючу техніку і функціональну військову машину – німецького солдата: відпрасована і незапилена форма, оснащеність боеприпасами, десятки деталей обладунку, аж до незмінного казанка на поясі, – усе це дозволяє сподіватися на раціональне існування у воєнний час. Видовищність досягається через цілий каскад планів, кадрів, відзнятих у різних ракурсах, пов'язаних між собою за допомогою ефектних монтажних переходів у єдине композиційне ціле. Наземні знімання чергуються з інфо-

## ІСТОРІЯ

графікою географічних мап і аерофільмуванням авіаційної армади валькірій, що вражають ворога з неба – такою постає німецька хроніка. У кожному кіножурналі містяться 5–6 епізодів, незмінно завершені кадрами «здобутків», покликаних зменшити травматичність війни для німецького обивателя і показати майстерність німецьких солдат. Кудись дівається ефектний, майже плакатно вибудований кадр, динамічний монтаж, а йому на зміну приходять неквапно панорамування з верхньої позиції на розбитого і розгубленого ворога: радянські солдати босоніж, у білизні або ковдрах. Зауважимо, що в німецькій армії працювали вже апробовані в попередніх військових кампаніях роти пропаганди, які опікувалися цілим комплексом пропагандистських акцій, зокрема й фільмуванням військових дій.

У перші тижні війни при Головному політуправлінні РСЧА було створено фронтовий відділ, в обов'язки якого входило знімання бойових дій. При політуправліннях фронтів створили групи, очолювані керівниками (почасти це був адміністративний кінопрацівник, але найчастіше – режисер або оператор). З перших днів війни до складу фронтових кіногруп зарахували й операторів Української студії кінохроніки.

Більшість військових операторів, які знімали війну майже із самого початку, не залишили про ці дні докладних спогадів. Так, початок відтворюваних подій у І. Посольського датований кінцем липня, у В. Микоші – серпнем, у П. Касаткіна – листопадом 1941 року. Однак оператори Укркінохроніки, судячи з усього, насправді, першими фізично виявилися під кулями ворога. Наприклад, оператор Укркінохроніки А. Кричевський про перші дні війни свідчив: «Хоч у Тарнополі нас одягнули у військову форму, але все одно ми мали вигляд штатських... Багатьом чомусь уявлялося, що ми, замасковані листям, на якихось висотках будемо спокійно знімати баталії. Усе виявилось, звичайно, не так...» [18, с. 9]. Інший український кінооператор – К. Богдан – так описав своє перше фронтове кінознімання: «Вогонь, гримить. От тут до мене дійшло, що таке бути

оператором на фронті. Усі сидять у землі, літають лише кулі та снаряди, і тільки операторові потрібно висунутися, щоб хоча що-небудь зняти» [18, с. 16].

Перші випуски військових кіножурналів фактично не містять кадрів відступу та евакуації і не лише з причин цензури. Важкі поразки тяжко переживали й самі люди. Зокрема, оператор М. Посельський згадував: «Припинилося постачання боєприпасів і продуктів. Усі спроби вирватися з оточення завдавали все більших утрат. Рука оператора не піднімалася знімати таке, та й самі воїни, що відступали, не дозволяли спрямовувати в їхній бік кіноапарат: “Навіщо знімати таке? Припини зйомку! Буду стріляти...”» [12, с. 101]. Оператор В. Микоша писав: «Ми були абсолютно впевнені в тому, що слід знімати героїзм, а героїзм не мав нічого спільного зі стражданням» [9, с. 20]. Тому внутрішня впевненість операторів, що варто знімати лише моменти, здатні вселити віру в перемогу, а також норми цензури воєнного часу, по суті, не дали зафіксувати різкий за своїм драматизмом початковий період німецько-радянської війни.

У 2000-х роках російський кінознавець В. Фомін, автор фундаментального збірника документів і свідчень «Кіно на війні...», підсумував перші місяці війни: «Умови, у яких були змушені працювати радянські кінематографісти, не залишали ані найменших шансів не лише на будь-які злеті і творчі досягнення, але й на елементарне виживання... Документалісти, які потрапили у фронтові групи, ні творчо, ні технічно, ні ідейно не виявилися хоча б якимось підготовленими до роботи в бойових умовах» [16, с. 9].

*Військова психологічна катастрофа початку війни, яка була викликана контрастом між сформованими довоєнною пропагандою уявленнями про майбутню війну як про наперед переможну, подання образу в 1939–1941 роках Німеччини як дружнього сусіда майже до самого початку воєнних дій зумовили шоківу реакцію як у переважній частині працівників пропагандистського фронту, так і в рядового населення країни.*

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. КІНОХРОНІКА 1940–1945 РОКІВ: ДИНАМІКА СТИЛЮ

Оператори, які ще зовсім недавно відтворювали кіносоціум індустріалізації чи колективізації із заздалегідь відомими для глядача екранними мізансценами й соціальними ролями, мали відтворити екранну версію воєнного конфлікту, де спочатку було зовсім невідомо, яким чином взаємодіятимуть різні герої, і хто, власне, головний герой. У довоєнні часи вибір героя і об'єкта фільмування відбувався узгоджено – тематичне планування, попередній добір достойників з боку органів пропаганди. Радянська передвоєнна кінохроніка звикла до комфортної усталеної роботи в надзвичайно вузькому діапазоні: величні військові і фізкультурні паради, барвисті радянські свята, урядові прийоми та трудові будні. На камеру знімали головно діяства, драматургічно запрограмовані, а отже, оператори могли знімати великими стаціонарними камерами на штативах. Це впливало на кіностилістику хронікальних зйомок, де практикували чіткі вивірені панорами, ракурси, широко застосовували попереднє монтажне розкадрування, а у випадку з дійовими особами (колгоспники, робітники, учителі, службовці) – репетиції виступів. Проте фронтовим репортерам довелося докорінно змінювати технологію та методи роботи: вони пережили блискавичну метаморфозу від людини з кіноапаратом, яка моделювала процеси, до людини, зануреної в ще беззмістовний, особливо супроти попередніх прогнозованих сюжетів, життєвий матеріал.

Спосіб, у який напрацьована система виразності хроніки реагувала на виклики фронтового матеріалу, можна простежити, зокрема, на прикладі «СКЖ» № 66–67 від 14 липня 1941 року. Автори цього випуску – переважно оператори Укркінохроніки, а саме: К. Богдан, О. Ковальчук, А. Кричевський, І. Семененко, В. Ешурин, М. Койфман, а також А. Шафран із Центральної студії кінохроніки (м. Москва).

У центрі сюжету – авіаційна частина. Драматургічний канон 1930-х років змушує хронікерів побудувати свою кінооповідь як звіт про звитяги пілотів та завдяки закадровому тексту надати візуальні підтвердження пропагандистським тезам. Кінооператори

ще не мали достатнього бойового досвіду, аби віднайти нові формули зображень, тому змушені були діяти згідно з довоєнним кодом, поєднуючи підходи як до попереднього, так і до актуального матеріалу знімань. Однак пропрацьований патетичний дикторський текст, яким намагалися «підняти» запилене робоче аеродромне поле до штибу святкових парадів, реляції про «сталінських соколів» дисонують з польотом майже іграшкових літаків, що ризикують не відірватися від землі. Дія декілька разів повертається до маловиразного та єдиного свідчення успішних дій – збитого німецького літака. Камера смакує кожний слід від кулі, що постійно вповільнює монтажний ритм.

Дослідник військової кінохроніки Г. Прожико про вищеобговорюваний феномен написав: «Поки що саме в таких “загальних планах” мала вигляд для хронікерів, які до тепер знімали військові маневри та окремі зіткнення на кордонах СРСР, справжня війна того часу. Концепція війни в її візуальній моделі бачилася багатифігурними панорамами зіткнення військ. Лише згодом прийшло розуміння того, що справжній характер війни має іншу “крупність”» [10, с. 207].

До війни і на початку війни більшість операторів користувалися стаціонарними апаратами КС-4 і КС-5, вагою майже 50 кг. Вони не могли забезпечити мобільну багатоманітність ракурсів. З початком війни, окрім того, що слід було відкинути деякі ілюзії мирного часу, власне технологічні умови знімального процесу продиктували кардинальні зміни в характері зображення. Тож для репортажної зйомки «в польових умовах» оператори почали користуватися ручними камерами АЙМО, з якими раніше зазвичай працювали тільки асистенти операторів. Зауважимо, що це перша спеціалізована камера для репортажних зйомок (виготовлена фірмою «Белл-Гауелл», США), яка вможлилювала фільмування з легкого штатива або з рук. Операторові не потрібно було повертати ручку камери. Камеру до знімання готували за кілька секунд – це недосяжний рекорд у 1930–1940-х роках. Уперше у світовій практиці знизу камера була обладнана ручкою

ІСТОРИЯ

з ременем, що давало змогу носити її на зап'ястку і вмить повертати до робочого стану. Спеціалізація, простота і зручність камери надовго зробили її лідером репортажних знімачів. Ці камери дозволяли відзняти короткі монтажні плани з рук, недовгі панорами і майже впритул супроводжувати солдат. Камера важила до 3,5 кг, мала в додатку бобіни вагою 500 г, яких вистачало лише на 1 хв. Потім її доводилося перезаряджати в темряві. Кіногрупи одразу намагалися знімати монтажно – один загальний план, один крупний або з різних позицій. Камера повноцінно працювала лише на відстані до 200 м, тож операторам, аби зняти крупні плани атаки, у прямому розумінні цього слова доводилося йти в бій разом із солдатами.

*Оператор вибір теми кіносюжету дедалі частіше здійснював на основі власної оцінки.* Тут варто звернутися до спогадів фронтового оператора, працівника Укркінохроніки І. Гольдштейна про події 1942 року: «Ми їхали з Б. Вакаром по степу поблизу Дону, спека, дихати немає чим. Іде евакуація, гонять стадо корів. А корову доїти потрібно – інакше загине. Але куди зливати молоко? І доярки почали зливати молоко НА ЗЕМЛЮ. Не люди, а спалена, потріскана земля пила молоко. Ми назвали сюжет «Дивися, бійцю!»» [18, с. 9].

Після перших місяців шоку, а також неможливості використовувати усталені форми підходу до знімання, де заздалегідь були визначені плани, ракурси, драматургія кінооповіді, у кінохроніці поступово почала формуватися нова естетика. Змінився сам характер фіксації дійсності на користь репортажного, чуттєвого, емоційного підходу до подання матеріалу. Нова настанова, яка дозволяла найповніше передати емоційну напругу та наблизити до подій, спрацьовувала насамперед через *ідентифікацію глядача й оператора*. Із двох загальноприйнятих форм роботи з документальним матеріалом у часи війни – *репортажем* і *нарисом*, який був панівним жанром у документально-хронікальному кіно 1930-х років, – саме *репортаж*, який питомо сконцентрований на опису автентичних переживань і прагне зробити глядачів співчас-

никами події, став найуживанішим жанром фронтової кінохроніки.

Так, у «Союзкіножурналі» № 114, що мав назву «Взяття Ростова» (листопад 1941 р.), продемонстровано кадри, коли Червона Армія ввійшла в місто, яке вісім днів перебувало під контролем німецьких військ. Камера безмежно довго акцентує увагу на обличчях людей, які впізнають закатованих рідних, та за допомогою монтажних переходів знаходить символічний зв'язок між ще живими людьми й жертвами окупантів. Крупні плани бійців РСЧА, котрі стали свідками панахиди, підкреслюють силу емоцій, ненависть до ворога.

У сюжеті «Взяття Миколаєва» зовсім по-іншому, аніж у довоєнній хроніці, функціонує червоний прапор: одне з тих знакових зображень, якому раніше було відведене *чітко визначене місце в кадрі* – попереду війська, кумачеве майоріння над демонстраціями... Героєм невеликого епізоду став робітник, який у роки окупації зберігав знамено. Куценький клапоть матерії величиною з розмах рук, він ледве напинається між його руками.

Як ще один приклад візьмімо сюжет «Київ вільний» у «Союзкіножурналі» № 70–71 за листопад 1943 року. У цьому випуску знаходимо всі обов'язкові елементи зображення масштабних військових операцій: зафільмовано полководців (до речі, у журналі дозволили використовувати лише кадри з тими воєначальниками, які були згадані в повідомленні Ставки Верховного Головнокомандування), показано всі роди військ, що брали участь у штурмі, схоплено разючу картину наступу, коли солдати пробираються крізь завали й пожежі. Воїни, які буденно «роблять воєнну роботу», не по-парадному довго повзуть. Оператори, переважно кияни (К. Богдан, А. Кричевський, В. Смородін – співробітники Укркінохроніки), зі знанням справи фільмують відомі місця Києва, камера відшуковує як зруйновані, так і вцілілі об'єкти. Панорама центральних площ з висоти дозволяє побачити цілісність застиглого міста, куди повертається задзвіничне сонце... У репортажі йдеться не лише про військові операції, але й про побут людини під час

воєнного конфлікту, що підкреслює всю складність «кухні» війни як специфічного феномену людської культури.

Так формувалася нова кіномова – мова співчуття. Матеріалом репортажу з війни насамперед стала її людська складова.

Однак ці зміни швидко стали помітні й керівництву фронтних кінооператорів. Наприкінці 1941 року було опубліковано так званий наказ № 316 Головного політуправління Червоної Армії, у якому упрозорили ідеологічні директиви, за якими звіряли результати фронтних операторів упродовж наступних років. Керівництво дратувала фрагментарність, уривчастість відзнятих кадрів, неможливість логічно, зв'язно показати військову операцію як цілком масштабну. Отже, політуправлінням, які керували роботою груп, було наказано: «Звернути особливу увагу на знімання безпосередніх боїв наступальних операцій... Забезпечити виразніше фільмування наземних військ. Ширше знімати захоплені трофеї і звернути особливу увагу на кінодокументи звірств окупантів» [3]. Було повернуто добре відоме «планування», і віднині військові ради затверджували план кінознімань. Адже оператори, яких зазвичай не сповіщали про початок наступу, зосереджувалися тільки на фіксації артилерії та літаків. Сталін, для якого хроніка була одним з візуальних сугестій війни, не хотів бачити візії історії через «прості гвинтики». З переходом армії в наступ кіножурнал дедалі менше відповідатиме цьому завданню, і невпинно зростатиме кількість саме документальних повнометражних фільмів, знятих про ключові військові операції.

Фронтний кінорепортаж досить швидко напрацював власний драматургійний штамп. Його творці іронічно описують це так: «Частина дістає бойове завдання, артилерія відкриває вогонь, бійці йдуть в атаку, завдання виконано, пункт узято, бійці рухаються далі на Захід» [6, с. 303]. І самі ж відповідають, як слід учиняти: «Бажання йти лише з наступальними частинами – це найлегший шлях накопичення матеріалу» [6, с. 305].

Ще однією проблемою бойових кінорепортажів були так звані «організовані зні-

мання», що часто замінювали кадри з театру бойових дій.

Спогади військового фотокора Л. Бронтмана містять шокуючі подробиці про брата по цеху: «Фотограф Трахман [спецвійськор ТАРС і Совінформбюро. – О. В.] возив із собою в полуторці трупи двох заморожених фриців і коли потрібно було, то “оживляв” ними пейзаж. Інші возять німецькі каски, шинелі, дрібні трофеї» [2, с. 223].

Саме в ці роки корпус редакторів, який раніше уособлював внутрішню, переважно цензурну, функцію в кінопроцесі, розпочав діяти як інститут кінокритики, замінивши собою кінопресу. Першими на сполох щодо «відновлених фактів», намагання видати інсценізовані знімання за реальний «бойовий матеріал» забили керівники студій і редактори. Водночас російський режисер М. Слущкий, кінорежисер-документаліст, оператор, лауреат Сталінської премії за фільм «День війни» (1942), відомий своїми програмними інсценуваннями (наприклад, залучення акторів Єврейського театру для знімання в Біробіджані), у виступі зазначив: «Я не боюся цього слова: саме не “організація”, а “інсценування”. Наша хроніка, а особливо тепер, у воєнний час, – це потужна пропагандистська зброя. Будь-які засоби агітації підходять... Ми покликані створити такі картини, що показували б героїв, і щоб їхній показ був правдивий. Глядачів менш за все цікавить – інсценування це чи факт, вихоплений із життя. Я – за документальність, але не можна відмовлятися від інсценізації, тобто від організації сюжету» [7, с. 186]. Йому опонувала більшість учасників: «Інсценований *цілком* сюжет не може бути правдивим» [7, с. 191].

Дослідники проблеми «організованих знімань», які дивилися на зазначене явище не лише з позиції прикрашання картини дійсності чи банального бажання працювати подалі від передової, доходять висновку, що поширення практики інсценізації відбулося під тиском суто виробничого чинника. Оскільки мірилом успіху для фронтного кінооператора було внесення його сюжету до «Союзкіножурналу», а відбирали тільки кадри з переможним резуль-

## ІСТОРИЯ

татом і «сюжетні історії», необхідно було шукати вихід із ситуації, насамперед тоді, коли на різних фронтах встановлювалося затишшя. Таким чином, «потішні бої» були заміном реального бойового матеріалу як задля задоволення амбіцій оператора, так і на догоду смакам публіки, яка бажала бачити після шокуючого 1941 року Червону Армію виключно в атаці, у наступі.

Цікаві, незвичні, але не організовані в «певний» сюжет матеріали журнал майже не брав. Отже, потрібно було неодмінно розповісти якусь фронтową історію. У бойових умовах це зробити було майже неможливо. Тому реалії відбору відзнятого матеріалу почасти штовхали кінохронікерів до доповнень у вигляді «організованих зніманий».

На думку керівників кіногалузі, велика перемога заслуговувала значної кіноформи. Переломним для стилістики зображення війни став повнометражний фільм «Розгром німецько-фашистських загарбників під Москвою» (реж. Л. Варламов, І. Копалін, Центральна студія кінохроніки, 1942 р.). Він був знятий під час операції з оборони Москви – першої суттєвої військової перемоги у війні проти фашистської Німеччини. Фільм став своєрідним актом мистецької дипломатії, який, серед інших чинників, також сприяв перелому громадських настроїв на користь СРСР. Зокрема, за даними Совінторгкіно, за кордоном в 1942–1944 роках картину переглянули 4,5 млн глядачів.

Дослідник методів інтерпретації дійсності в документальному кіно Г. Прожико зафіксував очевидну зміну «формули реальності», появу іншої якості документалістики, яка виникла в цій кінокартині: «Ключовими епізодами виявляються не стільки реальні бойові зіткнення, у яких наші війська “переграють” технічно досконалішу німецьку військову машину, скільки емоційно місткі сцени кіннотників, які прямують засніженою рівниною в бурках, <...> стрімкий рух лижників-десантників у білих маскхалатах» [10, с. 174]. «Розгром...» першим задає нову якість драматургічної організації хронікального матеріалу, драматичний шал, що їх надалі підхопить чимало повнометражних фільмів про війну.

Принциповий аспект – стилістично-експресивна кіноформа, яка виявилася суголосною відчуттям глядача, котрий перебував у стані метафізичної ненависті. Фільм, де чи не вперше постав принцип пристрасної фіксації руйнувань і звірств, упізнаваність утрат, заговорив мовою *співчуття до глядача*. Тож не дарма Американська академія кіномистецтва, що відзначила «Розгром...» як найкращий документальний повнометражний фільм 1943 року, присудила йому нагороду «Moscow Strikes Back» («Москва завдає удар у відповідь»). У цій зміні конотації зафіксоване емоційне сприйняття подієвої, а не інформативної частини документальної картини.

З виходом «Розгрому...» на екрани документальна повнометражна кіноформа стала фаворитом керівництва. Населення ж, якщо мало таку змогу, голосувало у звичний спосіб – відвідинами кінотеатру. Це був нетривкий період, коли аудиторія і творці повідомлення (органи управління кіновиробництвом і кінодокументалісти) однаково тлумачили історичні події, коли екранний образ був максимально наближений до реальності, час, коли структурні розбіжності та суспільні розломи були незначні, дистанції затерті, коли суспільство перебувало в стані консенсусу в пограничні моменти. Таким чином, кінохроніка, яка іманентно найближча до дійсності, змогла зафіксувати спільні внутрішні світоглядні настанови авторів кінодокументів і глядачів: людина як центр війни.

Водночас із гіперзавданням фіксувати щохвилинний подієвий шар війни формувалася культура, яка передбачала подальше функціонування репортажного кінокадру в наступній історії. Так, кінорежисер О. Довженко вів розлогі записні книжки і виховував в інших культуру щоденного фіксування, хронікальної правдивості, ініціював документування в обсягах, які перевищували безпосередню прагматичну потребу кіножурналів і запущених у виробництво фільмів, словом – унормування, архівування документальних джерел.

О. Довженко насамперед опікувався ґрунтовним облаштуванням пам'яті в Україні, мріяв про «утворення музею

Вітчизняної війни українського народу» [5, с. 352].

Він був одним з ініціаторів створення Кінолітопису. У директиві щодо його укладання – «знімати війну як тяжкий фізичний труд, знімати втрати, руйнування, звірства німців, ...не пристосовуватися до вимог естетичності... важливо зафіксувати результати економічного хазяйнування німців, так званий “новий порядок”» [11] – перегук з Довженковим «у хроніці в нас кровобоязнь і боязнь мертвих» [5, с. 352].

Навесні 1944 року над документалістикою нависли хмари. Воєнний час не те, щоб послабив ідеологічну цензуру, а навпаки, виявив увесь спектр маніпулятивного потенціалу сталінського режиму, який «дозволив» різним силам влитися в патріотичний рух. Тут були ліберальна інтелігенція, церква, українські партизани, водночас відбулися тимчасові поступки на користь більш самостійного державного та національного будівництва України й Білорусії. Територію СРСР було визволено, тому знову поверталися до зрозумілих та апробованих форм контролю. А військові документалісти надто вже «впадали в око» самоповагою, авторським стилем, репортажним, себто непередбачуваним, підходом до матеріалу.

20 травня 1944 року РНК СРСР ухвалила постанову «Про новий порядок виробництва кіножурналів і документальних фільмів», яка дублювала постанову ЦК ВКП(б) від 15 травня 1944 року (партійне походження постанови Раднаркому тривалий час приховували) і послужила приводом для несподіваного розгрому Головного управління художньо-документальних фільмів, яке у воєнні роки забезпечувало якісний рівень роботи фронтових кіногруп. Хроніці адресували закиди щодо дрібнотем'я, невміння зафіксувати велич військових перемог, недопредставленість усіх родів військ. Наслідком цієї постанови стала інша логіка підходу до фільмування і викладу матеріалу, а саме: переорієнтація на *масштабні документальні фільми про масштабні військові операції*. Центральну студію *хроніки* перетворили на Центральну студію *документальних фільмів*. Фактичним керівником радянської до-

кументалістики став кінорежисер-ігровик С. Герасимов. Ще кількох режисерів ігрового кіно, зокрема С. Юткевича, Я. Райзмана, М. Донського, також «призвали» в хроніку, що аж ніяк не привело до якісного ривка в документалістиці.

У 1944–1945 роках кількість документальних картин неухильно зростала: кожна переможна операція «дістає» своє кіновтілення: фільмуються «Бобруйський котел», «Орловська битва», «Звільнення Радянської Білорусії», «Битва за Вітебськ», «Восьмий удар» тощо. Інформативні, зроблені за одним драматургічним ранжиром, усі вони оповідають про дедалі зростаючу міць армії і швидку перемогу.

Наприкінці 1944 року Червона Армія здобула довоєнні анексії – Східну Галичину, Буковину й Закарпаття. На українських ідеологів було покладено певні завдання: створити ідеологічну репрезентацію економічного зростання регіону та транслювати всіма можливими засобами (а це насамперед освітянство, преса й кінематограф) радянський варіант української історії, де населенню Галичини, Буковини й Закарпаття відводили роль питомих українців, які всю затемнену «небратніми народами» історію прагнули до возз'єднання зі східними українцями і братнім російським народом.

У кіноосвоєнні приєднаних земель особливе місце належить Галичині та її духовному центру – Львову. У верстці кіножурналу «Радянська Україна», вихід якого поновлено на реєвакуйованій Укркінохроніці в 1943 році, майже кожен випуск містить сюжет про відновлювані в місті промислові об'єкти. Звернімося до обговорення співробітниками Укркінохроніки сюжету, що вийшов на екрани під назвою «Весна у Львові» (кіножурнал «Радянська Україна» № 20, квітень 1945 р.). Матеріал відзняв кінооператор-фронтовик І. Гольдштейн. Це чудовий ліричний кінорепортаж, де автор через яскраві документальні замальовки передав мікродраматургію весняного міста: на ратуші відновлюють герб, студенти переносять квіти, радянські й американські військові прогулюються містом, люди франірують і усміхаються. Вловлено дух європейського міста, яким ще був Львів, що жив

## ІСТОРІЯ

не лише «в праці і боротьбі». Якби подібним чином були зняті, наприклад, солдати на відпочинку ще рік тому, то оператор дістав би похвалу.

**«Режисер Подгорецька:** Якщо т. Гольдштейн ставив завдання показати тільки місто сьогодення, то він з ним справився. Але треба було показати інший Львів, як місто, яке трудиться, працює... Сюжет “Львівський університет” вражає своєю темою, але він не доведений до кінця, бо студенти тільки те й роблять, що переносять квіти, і невідомо, що вони вивчають.

**Тов. Городецький:** т. Гольдштейн пом'яму неправильно назвав сюжет. Його слід було назвати “Вихідний день у Львові”. Репортаж – поняття ширше, і треба було показати все багатогранне трудове, будівниче життя Львова, а не тільки людей, що гуляють...» [17, арк. 25].

Колеги-документалісти майже одноставно «відловлюють» цю репортажну свободу, нестачу «цільової настанови», відхилення від мети: адже тепер праця, як раніше війна, має стати смислотвірним началом у кадрі. Усі учасники обговорення одноставні, коли йдеться про операторську майстерність і вміння створити атмосферу, але от щодо ідеологічної відповідності часові...

Емоційний чуттєвий репортаж про місто, яке пробуджується після війни, містить той «зайвий простір», де протікає звичне людське життя. Проте дух відновлюваної держави достойно можна презентувати лише через трудові процеси. *Так, стилістична культура і багатошаровість репортажного бачення, набута під час війни, була змушена мігрувати до функціонального пропагандистського кіносюжету.* На це можна відповісти лише реплікою фронтowego оператора І. Кацмана вже із зовсім іншого обговорення: скільки б диму, вогню, грязюки та вугілля не було у фільмі, але якщо в ньому немає людини, то не буде і фільму.

Екранне відтворення в хронікально-документальних фільмах війни 1941–1945 років продемонструвало відчутну динаміку стилю. Перед кінохронікерами, які ще в довоєнні часи фільмували події із задалегідь

відомими мізансценами з досить вузьким подієвим спектром та визначеними соціальними ролями, постало завдання відтворити екранну версію воєнного конфлікту, де спочатку було зовсім невідомо, яким чином взаємодітимуть різні герої, і хто, власне, головний герой. Віддалена від управління і управлінців, документалістика в цей час на працювала стильові репортажні прийоми, які дозволили зафіксувати мікродраматургію реальності: ключовою фігурою, через яку візуалізувалися військові події першої половини війни, стала людина. Звичайно, у роки війни хронікери й документалісти виконували передовсім очевидні агітаційні та ідеологічні функції, але змінився принцип відбору об'єктів і спосіб їх фільмування: хронікери адресували свою продукцію насамперед глядачеві й резонували разом з ним. Так, стильові особливості кінохроніки часів війни, систему її виразних засобів визначили саме «крупність», увага до особистості в кадрі. Здавалося, що хронікери і далі використовуватимуть набуту кінокультуру репортажного бачення. Однак у 1944–1945 роках включився механізм віддалення від реальності на користь «ідеальної картинки».

## Література

1. *Бранденбергер Д.* Национал-большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания 1931–1956. – С.Пб. : Академический проспект, 2009. – 416 с.
2. *Бронтман Л.* Военный дневник корреспондента «Правды» – М. : Центрполиграф, 2007. – 461 с.
3. Директива ГЛАВПУ РККА начальникам политуправлений фронтов о хроникальных киносъёмках на фронтах Отечественной войны // Центральный архив Министерства обороны, ф. 32, оп. 920265, д. 4, л. 300–303.
4. *Довженко А.* Дневниковые записи. 1939–1956. – К. : Фолио, 2013. – 879 с.
5. *Довженко О.* Твори : у 5 т. – К. : Дніпро, 1966. – Т. 5. – 542 с.
6. Из выступления И. Копалина. Стенограмма совещания начальников фронтовых киногрупп. 12–13.05.1942 // Киноведческие записки. – 2004. – № 67.
7. Из стенограммы совещания начальников фронтовых киногрупп. 12–13 мая 1942 // Кино на войне: документы и свидетельства / авт.-сост. В. Фомин. – М. : Материк, 2005. – 944 с.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. КІНОХРОНІКА 1940–1945 РОКІВ: ДИНАМІКА СТИЛЮ

8. Марголит Е. Как в зеркале. Германия в советском кино 1920–30 гг. // Киноведческие записки. – 2002. – № 59. – С. 61–81.
9. Микоша В. С киноаппаратом в бою. – М. : Молодая гвардия, 1964. – 568 с.
10. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. – М. : ВГИК, 2004. – 454 с.
11. Российский государственный архив литературы и искусства, ф. 2456, оп. 1, д. 831, л. 62–81.
12. Свидетельство очевидца. Воспоминания фронтового оператора // Киноведческие записки. – 2006. – № 72. – С. 99–141.
13. Симонов К. Сто суток войны [Электронный ресурс]. – Режим доступа : bookz.ru / authors / simonov-konstantin / simonk 21.html.
14. Стенограмма совещания начальников фронтовых киногрупп 12–13.05.1942 // Киноведческие записки. – 2004. – № 67. – С. 238–309.
15. Туровская М. Фильмы и люди // Киноведческие записки. – 2001. – № 57. – С. 204–234.
16. Фомин В. Кино на войне. Документы и свидетельства / авт.-сост. В. Фомин. – М. : Материк, 2005. – 944 с.
17. Краткая стенограмма обсуждения сюжетов от 04.04.1945 // Центральный державный архив литературы та мистецтва, ф. 1009, оп. 1, од. зб. 16, арк. 25.
18. Цитриняк Г. Не забыто: рассказы фронтовых кинорежиссеров и кинооператоров. – М., 1986. – 94 с.

### РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Зовнішня воєнна загроза наприкінці 1930-х – на початку 1940-х років спонукала до дій з масової мобілізації задля підтримки населенням державного будівництва, а також змусила пропагандистську радянську машину до прагматичних дій зі створення спільного об'єднаного світогляду. Кінематограф, поряд з іншими мистецтвами, мас-медіа і освітянською системою, партійна верхівка позиціонувала як один із чільних інструментів презентування історії через «великих вождів» і «великих героїв». Популістські наративні казки про недавнє минуле передбачали формування пантеону з радянських і російських героїв, соціалістичних міфів і людей-легенд. Таким чином, передвоєнний кінематограф звертався і до героя антиімперської революції С. Будьонного, і до вірного слуги династії Романових – О. Суворова.

У 1930 році ввели заборону на прокат зарубіжних фільмів. Тому взагалі стали недоступними візуальні джерела, за якими країна мала б змогу скласти уявлення про тих, хто по «той бік барикад». Насаджували ідею про те, що якщо війна і буде, то малою кров'ю і на чужій території. Загальна атмосфера залякування та страху також украй негативно позначалася на творчій свободі митців. Фактично всі сюжети хронікальних кіножурналів були чітко регламентовані певними тематичними і стилістичними нормами. Тож стартові умови, які мали представники студій напередодні війни, не залишали ані найменших шансів не лише на будь-які злети і творчі досягнення, але й на елементарне виживання. Документалісти, які потрапили у фронтові групи, ні творчо, ні технічно, ні ідейно не виявилися хоча трохи підготовленими до роботи в бойових умовах. Тому внутрішня впевненість операторів, що варто знімати лише моменти, здатні вселити віру в перемогу, а також норми цензури воєнного часу фактично не дали змоги зафіксувати різкий за своїм драматизмом початковий період німецько-радянської війни. Перед кінохронікерами, які ще в довоєнні часи фільмували події із заздалегідь відомими мізансценами з досить вузьким подієвим спектром і визначеними соціальними ролями, постало завдання відтворити екранну версію воєнного конфлікту, де спочатку було зовсім невідомо, яким чином взаємодіятимуть різні герої, і хто, власне, головний герой.

Екранне зображення в хронікально-документальних фільмах війни 1941–1945 років продемонструвало відчутну динаміку стилю. Віддалена в просторі від управління і управління, документалістика в цей період напрацювала стильові репортажні прийоми, які дозволили зафіксувати мікродраматургію реальності: ключовою фігурою, через яку візуалізувалися військові події першої половини війни, стала людина з іменем і званням, але без статусу. Звичайно, у роки війни хронікери, документалісти, редактори передовсім виконували очевидні агітаційні й ідеологічні функції, *але змінився принцип відбору об'єктів і спосіб їх фільмування: хронікери адресували свою продукцію безпосередньо глядачеві (а не худраді) і резонували разом з ним.* Так, стильові особливості кінохроніки часів війни, систему її виразних засобів визначили саме «крупність», пильність до особистості в

## ІСТОРИЯ

кадрі. Здавалося, що хронікери і далі використовуватимуть набуту кінокультуру репортажного бачення. Однак уже в 1944–1945 роках включається механізм віддалення від реальності на користь «ідеальної картинки», яку розпочав чітко регламентувати радянський агітпроп, а саме: війна – це місце, де великі битви вершилися під егідою великих полководців, якими керував великий Головнокомандувач Сталін. Хроніка поступається місцем хронікальній батальній документальній, а невдовзі – художній кіноепопеї.

*Ключові слова:* хронікально-документальний кінематограф, кіно війни, кінорепортаж.

The external military threat in late 1930s and early 1940s incited to actions of mass mobilization for the supporting of the state building by the population and also forced the propaganda of Soviet machine to pragmatic activity aimed at the creation of common joining world-view. The party leadership considered cinema as well as other arts, mass media and education system as one of key instruments of history presentation through “great leaders” and “great heroes”. Populism narrative stories about the recent past expected the creation of the pantheon of Soviet and Russian heroes, socialist myths and persons-legends. Thus, prewar cinema addressed to S. Budyonny, a hero of anti-imperial revolution and O. Suvorov who was a faithful servant of the Romanovs’ dynasty.

The ban on the foreign film service was put in 1930. So, visual sources with the help of which the country could form the notion about those who were over the other side of the barricade. The idea that if a war started, it would be almost bloodless and waged on the foreign territory was implanted. The general atmosphere of intimidation and fear also had an extremely negative impact on the artists’ creative freedom. In fact all the plots of the newsreels were clearly regulated with specific definite subject and stylistic standards.

So, the starting conditions for the representatives of the studios before the war did not leave any chances either for any creative achievements or simple survival. The documentalists who had got into the front groups were not grounded for the work in field conditions creatively, technically, ideologically.

Therefore the internal certainty of cameramen that it was well worth shooting just the moments able to infuse with faith in victory as well as censorship standards of war time in fact didn’t allow to fix the striking dramatic initial period of German-Soviet War. The newsreel makers who had shot the events with well-known mise en scenes beforehand with quiet narrow range of events and social roles, faced the assignment to reproduce a screen version of the war conflict with unknown interaction of different heroes and who was properly a main hero.

Screen image in newsreels and documentaries of war (1941–1945) showed an appreciable dynamics of style. Being remoted from management and managers the documentary had worked out the stylistic reporting ways which suffered to fix microdramaturgy of the reality: a human being with the name and rank, but without status became a key figure with the help of whom war events were visualized in the first half of war. As usual during the war years the chroniclers, documentaries, editors first of all had carried out evident propaganda and ideological functions, but the principle of the selection of the objects and the way of their shooting changed. The chroniclers addressed their production to the audience directly (but not to the Art Council) and resounded with her.

Thus, the stylish features of war documentary, the system of its expressive means were determined with close-up manner, attention to a human being in the scene. It seemed that documentaries would further use the gained cinema culture of reporting vision. However in 1944–1945 the mechanism of alienation from reality in favour of an ideal picture regulated by Soviet propaganda had been already used. The war was considered as the place where great battles were managed by great military commanders under the leadership of the great Commander in Chief Stalin. The chronicle leadership yielded to military documentaries and soon to art film epopee.

Keywords: newsreel documentary cinema, cinema of war, cinema-reporting.

УДК 791.43(47+57)“195/197”

## РАДЯНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ПОСТСТАЛІНСЬКОГО ПЕРІОДУ ЯК ЗАСІБ УРЕГУЛЮВАННЯ СОЦІАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ

Леся Кульчинська

*З кінця 1950-х років у радянському кінематографі простежується поворот у напрямку соціальної критики, на екранах знаходять відображення різноманітні недоліки та проблеми «соціалістичного суспільства». Водночас ключовим завданням такого «критичного кінематографа» парадоксальним чином було збереження статус-кво та підтримка лояльності громадян до державного апарату.*

*У статті проаналізовано деякі основні символічні процедури, що були запропоновані глядачеві радянським кінематографом постсталінського періоду для нейтралізації його невдоволення умовами свого існування, спричиненими соціальною та економічною ситуацією в країні.*

*Ключові слова:* ідеологія, диспозитив, особистість, особисте життя, внутрішнє життя.

*С конца 1950-х годов в советском кинематографе наблюдается поворот в направлении социальной критики, на экранах находят отображение разнообразные проблемы и изъяны «социалистического общества». Вместе с тем ключевым заданием такого «критического кинематографа» парадоксальным образом было сохранение статус-кво и поддержка лояльности граждан к государственному аппарату.*

*В статье проанализированы некоторые основные символические процедуры, предложенные зрителю советским кинематографом постсталинского периода для нейтрализации его недовольства условиями своего существования, вызванными социальной и экономической ситуацией в стране.*

*Ключевые слова:* идеология, диспозитив, личность, личная жизнь, внутренняя жизнь.

*Since the end of 1950s in the Soviet cinema the change towards the direction of social criticism was following. Different shortcomings and problems of the socialist society were reflected on the screen. At the same time the key task of such critical cinema became the conservation of the status quo and the supporting of persons' state apparatus.*

*Several basic symbolic procedures proposed to the spectator of Soviet cinema of post-Stalinist period to neutralize unsatisfactory conditions of the existence caused with social and economic situation in the country.*

*Keywords:* ideology, dispositive, personality, personal life, inner life.

Поштовхом для цього дослідження послужило поширене твердження радянських кінокритиків, що кінематограф соціалістичного реалізму був поставлений на службу радянському суспільству та допомагав вирішувати нагальні проблеми сучасності.

Питання полягає в тому, *яким чином може кінематограф вирішувати нагальні проблеми свого часу.*

Для відповіді доцільно звернутися до визначення ідеології, що належить французькому соціальному філософу Луї Альтюссеру. У своїй відомій праці «Ідеологія та ідеологічні апарати держави» дослідник формулює поняття ідеології як репрезентацію *уявного ставлення індивідів до реальних обставин власного існування*, указуючи на те, що це уявне ставлення визначає «матеріальні установки», поведінку та практичні дії суб'єкта. Призначення ідеології значною мірою полягає в тому, щоб за допомогою

\* Тут і далі переклад з російської Л. Кульчинської. – Ред.

символічних процедур примирити суб'єкта з його соціальними умовами, представивши їх як певний «заданий» порядок світу, таким чином нейтралізувавши соціальне невдоволення. Визнаючи наявний стан речей, так ніби «все дійсно так і ніяк інакше», суб'єкт «вільно приймає і здійснює своє підкорення державному апарату» [1]\*.

Теорія ідеології Л. Альтюссера є, на нашу думку, особливо плідною для аналізу кінематографа. Конструюючи певну картину дійсності, установлюючи зв'язки, критерії та пріоритети, кіно і пропонує нам спосіб розуміння, пояснення та ставлення до власних умов існування.

Проаналізуємо деякі основні символічні процедури, що були запропоновані глядачеві радянським кінематографом для нейтралізації його невдоволення умовами свого існування, соціальною та економічною ситуацією в країні.

Слід підкреслити, що в постсталінський період у радянському кінематографі відбулися істотні зміни. Головна стратегія ста-

## ІСТОРІЯ

лінського кінематографа, як відомо, у тому, щоб змалювати соціалістичну дійсність такою, якою вона мала бути в ідеалі, залишаючи поза увагою все те, що цьому ідеалу суперечило.

З кінця 1950-х років відбувається так званий «критичний поворот», що полягає у визнанні «проблем соціалістичного суспільства» й відповідно їх репрезентації на екрані. Кінематограф бере на себе роль рупора суспільного невдоволення.

На екрані знаходять своє вираження проблеми, знайомі глядачеві з власного досвіду:

- рутинність «пролетарської праці»;
- соціальна заздрість, існування привілейованого прошарку в соціалістичному суспільстві декларативної рівності, статусна / матеріальна нерівність;
- обмеженість громадянських прав, прав власності, політичних свобод, свободи совісті;
- відсталість периферії, наявність дихотомії *центр / провінція*;
- обмеженість матеріальних / споживацьких можливостей.

Яке ставлення до цих обставин існування пропонує кінематограф? Розглянемо кілька стратегій.

У період між другою половиною 60-х та першою половиною 80-х років ХХ ст. однією із центральних тем радянського кіно стає особисте життя. На екрани виходить ряд фільмів, де в назві фігурує прикметник *особисте / приватне*: «Особисте життя Кузяєва Валентина» (реж. І. Авербах, І. Масленников, 1967), «Особисте життя директора» (реж. В. Шредель, 1981), «Приватне життя» (реж. Ю. Райзман, 1982), «Особисте щастя» (реж. Л. Пчолкін, 1977) і т. п. Водночас трансформується жанрова структура радянського кінематографа: актуалізується жанр мелодрами, ліричної комедії, «сімейного фільму», «особисті питання» починають домінувати навіть у виробничому та воєнному фільмі. «Схоже, жоден період в історії кіно не відзначений такою пильною увагою до сімейної проблематики, як 70-ті», – стверджує радянський кінознавець І. Сепман у статті «Сімейні сюжети» [5, с. 6].

Усі ці фільми демонструють суттєву трансформацію у структурі образу головного героя. На відміну від сталінського кінематографа, де герой визначається власним соціальним статусом, громадянськими чеснотами та трудовими досягненнями, тут у центрі уваги опиняється розрив між «формальною» соціальною роллю та «правдою про особистість». У рецензіях на фільми кінокритики запроваджують так званий «особистісний критерій». Як висловився радянський кінокритик Євген Громов, «важливий не так його (героя) соціальний статус, як сама особистість, його внутрішні потенції» [2, с. 35]. Кінокритик Людмила Козирева зазначає: «Особистісний підхід до кіногероїв здобуває дедалі впливовіші позиції в сучасній кінокритиці. Основна вимога до героїв, висунута кінокритиками, – *бути* особистістю. Радянське кінознавство оцінює та диференціює героїв винятково згідно з цим особистісним принципом» [курсив автора. – Л. К.] [4, с. 48]. І далі важливе доповнення: «Як свідчать опитування, глядачі поступово приймають цей особистісний підхід до фільму як основний» [4, с. 48].

У символічному диспозитиві соціального походження нерівності замінюється на природне, укорінене у вродженій структурі особистості. Соціальній ієрархії протиставляється ієрархія тих самих «внутрішніх потенцій» «особистостей» («Якщо зможеш, прости», «Слово для захисту», «Грачі»). У цьому контексті показовим є коментар письменника та кінокритика Артемія Дубровіна щодо фільму «Білоруський вокзал» (реж. А. Смирнов, 1970): «Героям треба помитися, вони роздягаються – і от вони перед нами оголені. Не інтелігент, не директор, не службовець, не робітник [соціальна ієрархія! – Л. К.] – просто люди, які вони є. Гола правда, оголена суть. Сутність характерів виявилася повніше. Внутрішнє, сокровенне стало відкритим» [3, с. 92].

Таке зміщення фокусу покликане знімати тривогу, викликану існуючою соціальною нерівністю, пропонуючи глядачеві можливість компенсувати свою упосліджену соціальну чи матеріальну позицію відчуттям «багатства» власної особистості.

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. РАДЯНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ПОСТСТАЛІНСЬКОГО ПЕРІОДУ...

Воднораз відкривається також зручний, безпечний для держави простір для реалізації невдоволення: невдоволення власною особистістю («Польоти уві сні і наяву», «Три дні Віктора Чернишова»).

Обмеженість можливостей для політичної дії, спрямованої на трансформацію соціальної дійсності, компенсується закликом до «внутрішньої дії», спрямованої на вдосконалення власної особистості.

Характерно, що радянські фільми 1970–1980-х років указують на те, що пріоритетним простором, де «особистість» може себе по-справжньому виявити, є приватне життя, сфера міжперсональних стосунків: любов, дружба та сімейні зв'язки. Як стверджує Л. Козирева, «любов до людини – чоловіка та жінки, дитини, батьків – освітлює внутрішній світ особистості, показує її можливість» [4, с. 60].

Фільми цього періоду змальовують приватне життя як простір необмежених можливостей, де все залежить від людини, а не від соціальних / економічних передумов. Установлюється критерій «справжнього щастя»: влаштоване особисте / сімейне життя. Сфера особистих стосунків означається як вирішальна для «долі людини». Таке перевизначення пріоритетних сфер для самореалізації та ключових критеріїв оцінювання власної біографії дозволяє запропонувати доступний кожному спосіб досягнення життєвого (особистісного) успіху: засвоєння гендерних / сімейних ролей (жінки / чоловіка, матері / батька), для прикладу, у фільмах на кшталт «Службовий роман» чи «Закоханий за власним бажанням».

Зупинимось на іконографії одного з культурних радянських фільмів «Службовий роман» Ельдара Рязанова, покликаного протиставити соціальній ієрархії егалітарний простір приватного життя та «особистісних якостей». Підтвердженням зробленого головною героїнею правильного вибору на користь гендерної (замість професійної) ідентичності є зміна її репрезентації: якщо на початку фільму Л. Калугіна з'являється в кадрі, як правило, ізольованою від інших героїв, радше на тлі своїх робочих атрибутів, то любовна інтрига і жіночне вбрання забезпечують їй перепустку у світ «справж-

ніх людських цінностей»: у кінці ми бачимо її в оточенні доброзичливо усміхнених колег, у яких вона нарешті побачила людей, а не просто підлеглих. Образ ієрархічного трудового колективу замінюється образом егалітарного колективу друзів, пов'язаних передусім особистісними зв'язками та неформальними взаємодіями (у тому числі й нелегальними, наприклад, торгівлею «з-під поли»).

Утверджуючи особистісний критерій і пріоритет приватної сфери, радянський кінематограф пропонував глядачам універсальну та «демократичну» інструкцію побудови успішної біографії, для втілення якої не потрібно жодних умов, окрім дискурсивних (моделей ідентичності та критеріїв для самооцінки, які, власне, і постачаються екраном). Першорядна цінність такої стратегії для держави полягає в тому, що відповідальність за невдачу в її застосуванні цілком лягає на суб'єкта, котрому приписується брак «внутрішніх потенцій», особистісна «неповноцінність» чи недостатність «внутрішніх зусиль».

Така «особистісна» оптика, установлена радянським кінематографом (поряд з іншими видами соціалістичного мистецтва цього періоду), значною мірою визначає соціальний диспозитив і сучасного українського суспільства. Яскравим свідченням цього є, зокрема, альманах «Мудаки. Арабески» (2011), задекларована «соціальна критичність» якого зводиться до образу українського суспільства як сукупності окремих ущербних особистостей («мудаків»), яким і приписується цілковита відповідальність не тільки за їхнє жалюгідне становище, а й, зрештою, за всі проблеми країни. На сьогодні очевидно потребою українського суспільства є вироблення стратегії відображення вітчизняних реалій на кіно- й телеекрані, які дозволяли б акумулювати соціальні невдоволення та водночас потребу в ідеальних (чи ідеалізованих) фантазійних проектах найближчого майбутнього.

#### Література

1. Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства [Электронный ресурс] //

## ІСТОРИЯ

Неприкосновенный запас. – 2011 – № 3 (77). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html>.

2. Громов Е. Духовность экрана / Е. Громов. – М. : Искусство, 1976.

3. Дубровин А. Приключения идеи / А. Дубровин // Приключенческий фильм: пути и поиски / сб. науч. трудов. – М. : ВНИИ киноискусства, 1980.

4. Козырева Л. К вопросу о личностной характеристике киногороев / Людмила Козырева // Социальная жизнь фильма: проблемы функционирования репертуара. – М. : ВНИИ киноискусства, 1983.

5. Сэлман И. Семейные сюжеты / И. Сэлман // Нравственная проблематика кинематографа 70-х годов : сб. науч. трудов. – Ленинград : Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1983.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Ключова стратегія сталінського кінематографа, як відомо, полягала в тому, щоб змалювати соціалістичну дійсність такою, якою вона мала бути в ідеалі, залишаючи поза увагою все те, що цьому ідеалу суперечило.

З кінця 1950-х років радянський кінематограф набуває вираженого критичного забарвлення, починає активно звертатися до різноманітних недоліків та проблем «соціалістичного суспільства». Кінематограф бере на себе роль рупора суспільного невдоволення. На екрані знаходять своє вираження проблеми, знайомі глядачеві з власного досвіду.

Водночас ключовим завданням такого «критичного кінематографа» все-таки було збереження статус-кво та підтримка лояльності громадян до державного апарату.

Для аналізу цієї парадоксальної стратегії радянського кінематографа автор використовує поняття ідеології, запропоноване Л. Альтюссером у його праці «Ідеологія та ідеологічні апарати держави». Дослідник визначає ідеологію як репрезентацію уявного ставлення індивідів до реальних обставин власного існування, указуючи на те, що це уявне ставлення визначає «матеріальні установки», поведінку та практичні дії суб'єкта. Призначення ідеології значною мірою полягає в тому, щоб за допомогою символічних процедур примирити суб'єкта з його соціальними умовами, представивши їх як певний «заданий» порядок світу, таким чином нейтралізувавши соціальне невдоволення.

У статті проаналізовано деякі основні символічні процедури, що були запропоновані глядачеві радянським кінематографом постсталінського періоду для нейтралізації його невдоволення умовами свого існування, спричиненими соціальною та економічною ситуацією в країні.

У фокусі дослідження – трансформації, що відбуваються в 1960–1980-х роках у структурі образу головного героя.

*Ключові слова:* ідеологія, диспозитив, особистість, особисте життя, внутрішнє життя.

As it's known a key strategy of Stalinist cinema consisted in the depiction of socialist reality leaving aside all that is contrary to it in the ideal.

Since the late 1950s, Soviet cinema acquired the expressed criticism, started to apply actively to different shortcomings and problems of the socialist society. Cinema takes the role of speaking trumpet of social discontent. Social problems known to the audience from the own experience are expressed on the screen.

At the same time the key task of such critical cinema became the conservation of the status quo and the supporting of persons' loyalty to the state apparatus.

For the analysis of this paradoxical strategy of Soviet cinema the author uses the concept of ideology proposed by L. Althusser in his work "Ideology and Ideological State Apparatuses". The researcher defines ideology as a representation of an imaginary individuals' attitude to

*ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. РАДЯНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ПОСТСТАЛІНСЬКОГО ПЕРІОДУ...*

real circumstances of own existence pointing out that such attitude defines “material settings” behavior and practical actions of the subject.

The purpose of ideology is mainly to reconcile the subject and social conditions with the help of symbolic procedures, presenting them as the given order of the world, neutralizing social discontent in such a way.

Some basic symbolic procedures proposed to the spectator with the Soviet cinema of post-Stalinist period to neutralize unsatisfactory conditions of life caused with social and economic situation in the country are analysed in the article.

Transformations of 1960s–1980s in the structure of the figure of the central hero are in the focus of the research.

*Keywords:* ideology, dispositive, personality, personal life, inner life.

УДК 791.3

## СВІТ ВІДЧУТТІВ: ГАПТИЧНА ВІЗУАЛЬНІСТЬ У ФІЛЬМАХ «КРИЛА» І «КОРОТКІ ЗУСТРІЧІ»

Олена Дмитрик

*У статті розглянуто концепцію гаптичної візуальності щодо аналізу чуттєвого виміру радянського кінематографа періоду «відлиги» (на матеріалах фільмів «Крила» і «Короткі зустрічі»).*

*Ключові слова:* гаптична візуальність, чуттєвий досвід, афект, кінематограф доби «відлиги», Лариса Шепітько, Кіра Муратова, постпам'ять.

*В статье рассматривается концепция гаптической визуальности для анализа советского кинематографа периода «оттепели» (на материалах фильмов «Крылья» и «Короткие встречи»).*

*Ключевые слова:* гаптическая визуальность, осязательный опыт, аффект, кинематограф периода «оттепели», Лариса Шепитко, Кира Муратова, постпамять.

*The concept of haptic visuality as for the analysis of the sensual dimension of Soviet cinema of “Vidlyga” (“Thaw”) period (on the materials of the “Wings” and “Brief Encounters” films) is considered in the article.*

*Keywords:* haptic visuality, sensory experience, affect, the cinema of “Vidlyha” (“Thaw”) period, Larysa Shepitko, Kira Muratova, postmemory.

На думку М. Ямпольського, шістдесяті роки знаменують появу нового антропологічного типу в радянському кінематографі – феноменологічної людини, «такої людини, котра здатна відкритися світу, впустити його в себе» \* [9]. Змінюються не тільки персонажі, але й весь сенсоріум, тобто організація чуттів фільму: на противагу «нарративному» сталінському кінематографу, кіно доби «відлиги» стає «чутливим», відкривається «світу феноменів, світу фактур, кольорів, звуків і так далі, які починають набувати самостійної цінності» [10].

«Чутливість» кінематографа, співіснування різних способів вираження та сприйняття фільму донедавна не були у фокусі уваги теорії кіно. Тривалий час дослідження кіно базувалися на концепціях, пов'язаних із домінуванням бачення над іншими видами чуття. І хоча багато дослідників на пострадянському просторі (М. Ямпольський, Є. Марголіт, Л. Брюховецька та ін.) і в міжнародній науковій спільноті (Дж. Вулл, Е. Віддіс, Л. Кагановська та ін.) зауважують на змінах, що відбулися в кіномові «відлиги», стрічки цієї доби все ще найчастіше аналізують саме із цього погляду. Показовою є стаття Л. Кагановської «Способи бачення: про “Короткі зустрі-

чі” Кіри Муратової та “Крила” Лариси Шепітько» [17]. Л. Кагановська інтерпретує обидва фільми, використовуючи концептуальну єдність апаратної теорії та теорії погляду Ж. Лакана, проте приділяє мало уваги «феноменологічності» обох фільмів.

І К. Муратова, і Л. Шепітько усвідомлювали важливість емоційної та чуттєвої складових фільму, тому активно працювали з ними. К. Муратова зауважила: «Є фізіологія перегляду фільму, тому ти даєш після темного світла, після голосної розмови – паузу. Око людське також хоче змінити свою локацію, воно хоче побачити щось інше – вибігти на якесь поле і там прогулятися. Глядач робить такий рух у кріслі – він ніби розминається, змінює позу, зітхає і дивиться далі. Він – завдяки зміні фактур – просто відпочиває» [див.: 2, с. 143]. Л. Шепітько, розмірковуючи про кіно, зазначила: «Мистецтво, особливо екранне мистецтво, прямим шляхом доходить до серця людини, торкається її почуттів, заволодіває ними і, проникаючи насамперед у сферу емоцій, підкорює розум ще й логічними аргументами, не поступаючись і тут іншим способам впливу» [8, с. 94]. Не дивно, що обидвох режисерок можна назвати (поряд з такими режисерами, як М. Калік, С. Тарковський, С. Параджанов) рушіями зміни сенсорної організації радянського кінематографа за часів «відлиги». Таким чином, фільми «Крила» («Крылья», Л. Шепітько,

\* Тут і далі переклад з російської та англійської мов О. Дмитрик. – Ред.

ОЛЕНА ДМИТРИК. СВІТ ВІДЧУТТІВ: ГАПТИЧНА ВІЗУАЛЬНІСТЬ  
У ФІЛЬМАХ «КРИЛА» І «КОРОТКІ ЗУСТРІЧІ»

1966) і «Короткі зустрічі» («Короткие встречи», К. Муратова, 1967), що є *об'єктом* даного дослідження, вибрані не випадково.

«Крила» і «Короткі зустрічі» подібні в багатьох аспектах. Насамперед фільми створено (майже в один час) жінками-режисерками (які, до того ж, у різні періоди співпрацювали з однією сценаристкою – Н. Рязанцевою). Подібний також і вибір персонажів та сюжету: повсякденне життя жінок із сильним характером і непростою долею. Обидві стрічки викликали контроверсійну реакцію – «Крила» вийшли обмеженим тиражем, а фільм «Короткі зустрічі», невдовзі після випуску, заборонили; обидві стрічки викликали бурхливу дискусію в пресі. Нарешті, стрічки Л. Шепітько й К. Муратової можна віднести до «авторського» кіно, або «контр-кіно», – відходу від актуальних для доби кінематографічних конвенцій, у якому режисерки «ідуть проти будь-яких нормативних обмежень (жанру, способів зйомки або донесення історії і т. д.)» [17, р. 483]. Не дивно, що стрічки іноді аналізували разом. Тим не менше, саме увага до різних виявів чуттєвого вираження та сприйняття цих фільмів (якої досі бракувало) дозволяє краще зрозуміти подібність і відмінність стрічок, а також уможливило їх більш глибокий аналіз та інтерпретацію. *Мета* цієї статті – дослідити, як відчуття дотику передається та сприймається в «Крилах» і «Коротких зустрічах», яким чином сенсорна взаємодія аудиторії та фільму вписана в ширший соціальний і культурний контекст доби. Поставлена мета визначає такі *завдання*: 1) розглянути сенсорну взаємодію аудиторії та фільму в обраних стрічках, використовуючи концепцію гаптичної візуальності; 2) проаналізувати гаптичну візуальність обраних кінофільмів у рамках соціального та культурного контекстів доби «відлиги», зокрема, використовуючи концептуальний апарат досліджень пам'яті. *Актуальність* теми визначена суперечливим ставленням до концепції гаптичної візуальності серед сучасної академічної спільноти. Розробка теми дозволить зняти існуючі розбіжності в розумінні гаптичної візуальності, а також збагатить дослідницький інструментарій в аналізі радянського кінематографа.

*Новизна* дослідження полягає у визначенні особливостей гаптичної візуальності в обраних фільмах з використанням міждисциплінарного підходу.

На нашу думку, фільми «Крила» і «Короткі зустрічі» задіюють та активують не тільки дистантні чуття аудиторії (такі, як зір чи слух), але й контактні – особливо відчуття дотику, яке в обох фільмах виражене через гаптичну візуальність. Термін «гаптична візуальність» (англ. *haptic visuality*, від гр. *haptesthai* – торкатися, хапати) уперше запропонований Л. Маркс: «Гаптична візуальність бачить світ, ніби торкаючись: близьким, невідомим, існуючим ніби на поверхні зображення. Гаптичні зображення порушують відносини “фігура – тло”» [18, р. 80]. Концепція Л. Маркс формується під впливом феноменології В. Собчак, філософії Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, а також бере витоки з мистецтвознавчих праць А. Ріглія. Наш підхід наслідує ідею Л. Маркс про гаптичну візуальність як «візуальність, що функціонує як відчуття дотику» [19, р. 22], звертаючись до тілесних спогадів, відчуттів глядачів.

В обох фільмах героїні найчастіше представлені через дотик. Надія Петрухіна, головна героїня «Крил», підставляє руки й обличчя зливі, проводить рукою по шпалерах у квартирі своєї дочки або ніжно гладить літак перед тим, як сісти в нього. Ці сцени встановлюють взаємозв'язок між тактильністю Надії та сенсорним сприйняттям глядачів. Так само ніжно торкаються або намагаються торкнутися предметів чи людей руки героїнь «Коротких зустрічей». На думку І. Ізволової, «з усіх чуттів, даних людині, Муратова передусім концентрується не на зорові, що було б природним для художника, безпосередньо пов'язаного із зображенням, а на дотикові» [4]. Е. Віддіс продовжив її думку: «Таким чином, глядач(ка) невинно втягується у сприйняття тактильних особливостей середовища, у якому живуть персонажі Муратової; її жінки, зокрема, показані в інтенсивному фізичному контакті зі світом» [20]. Середовище, де живуть жінки «Крил» і «Коротких зустрічей», є, використовуючи вираз І. Ізволової, «світом відчуттів» [4]. Продуманість і насиченість кожного

## ІСТОРИЯ

кадру, увага до кожної деталі – від одягу до інтер'єру, захоплення «декоративністю» та орнаментальністю – простежуються як у «Коротких зустрічах», так і в пізніших фільмах К. Муратової [20], за що її назвуть «приборкувальницею фактури» [7]. У «Крилах» фактура теж відіграє важливу роль: у сценах розмов Надії з Пашею велика кількість деталей на задньому плані створює атмосферу близькості, активізуючи увагу аудиторії, заохочуючи до розглядання й «обмацування» поверхні очима. Таким чином, гаптична візуальність створює справжню «відлигу відчуттів» у фільмах, надаючи відчуттю дотику такого ж значення, як і іншим, сприяючи в такий спосіб конструюванню мультисенсорного досвіду.

«Відлига відчуттів» і в «Крилах», і в «Коротких зустрічах» невіддільна від «відлиги почуттів». В обох фільмах за допомогою гаптичної візуальності переданий афективний стан закоханості. Так, сцена з «Крил», у якій Надія згадує прогулянку з коханим Мітею, містить багато елементів гаптичної візуальності: туманне тло, м'який фокус, злиття переднього й заднього планів. У «Коротких зустрічах» обличчя щасливих закоханих – Валентини й Максима – постають і зникають перед аудиторією крізь коливання води в чайнику, у який Максим кидає раків. Зв'язок Максима й молодшої героїні – Надії – також передано за допомогою гаптичної візуальності. У сцені зустрічі в нічному лісі обличчя персонажів частково сховані в тіні гілок, що візуально спрощує кадр, зменшуючи дистанцію між тлом і переднім планом, та заохочує аудиторію «відчувати очима». Надя подає піджак Максиму, камера ковзає вздовж її руки, і рух камери переростає в рух Максима, який, тримаючись за піджак, притягує дівчину до себе. Таким чином, дотик персонажів стає одним цілим з «тілом фільму» [11] та, імовірно, відчуттями аудиторії. На нашу думку, подібне вираження афективного романтичного досвіду стає можливим лише завдяки (частковій) лібералізації соціальних та культурних норм, що сталися протягом доби «відлиги». Те, що (після років сталінських замовчувань) у шістдесятих приватне життя стало видимим, дове-

ло багатьом, що особисте життя і побут є важливими та вартими уваги. Як зазначив Д. Філд, упродовж «відлиги» до теми кохання звертаються дедалі частіше [12, р. 45].

Варто зауважити, що обидва фільми не суто «гаптичні»: гаптична візуальність поєднана і переплетена з оптичною, створюючи особливі взаємовідносини фільму й аудиторії та режими ідентифікації. Аналізуючи «Крила» Л. Шепітько, Л. Кагановська стверджує, що «режисерка ніколи не дозволяє нам повністю ідентифікуватися з головною героїнею, адже ми проводимо більшу частину фільму, спостерігаючи за нею на відстані, і лише іноді бачимо світ її очима» [17, р. 491]. Дослідниця доводить, що організація погляду у фільмі побудована таким чином, що остаточна «поразка» героїні неминуха: остання сцена фільму інтерпретована як можливий суїцид Надії. Шлях головної героїні від поразки до падіння короткий і в інших сучасних дослідженнях: Дж. Вул зауважив, що Надя, «найвірогідніше, пірне вниз, в аварію-самогубство» [21, р. 218].

На нашу думку, увага до гаптичної візуальності та її взаємодії з оптичною візуальністю в цьому фільмі дозволяє поставити під сумнів тезу про те, що ідентифікація з головною героїнею неможлива для аудиторії. Цікавим прикладом у фільмі «Крила» є сцена подорожі Надії в автобусі, у якій героїню буквально поглинуло тло: натовп людей то загороджує її від аудиторії, то створює навколо неї живе гаптичне «обрамлення». Намагаючись знайти героїню в натовпі, ми змушені «обмацувати» кадр очима: відповідно, ідентифікація створюється на радше фізичному, міметичному рівні, аніж на рівні репрезентації.

У той час як оптична візуальність справді ускладнює ідентифікацію з героїнею, гаптична візуальність у фільмі, на нашу думку, спрямована на уможливлення цієї ідентифікації, визнання досвіду головної героїні як досвіду іншого через механізм зміни фокусу та сцени взаємозаміни переднього й заднього планів, що постійно повторюються протягом фільму. Цей прийом особливо відчутний у сценах спогадів-мрій Надії про політ у небі. Сцени починаються з майже абстрактних зображень землі, зня-

ОЛЕНА ДМИТРИК. СВІТ ВІДЧУТТІВ: ГАПТИЧНА ВІЗУАЛЬНІСТЬ  
У ФІЛЬМАХ «КРИЛА» І «КОРОТКІ ЗУСТРІЧІ»

тих з літака під різними кутами. Ці гаптичні зображення миттєво обриваються, коли сцена завершується різкою зміною фокуса, яка виявляє неприємну реальність віконної рами. Така болюча насолода об'єднує аудиторію з відчуттями та емоціями героїні.

Важливо, що ми не знаємо, що саме відчуває Надія в сценах-спогадах (оскільки політ може означати для неї і щастя, і біль). Афективні втілені сцени спогадів-мрій про політ є частиною «роботи постпам'яті» фільму. Термін «постпам'ять» увів в обіг М. Хірш. Терміном описано «міжсуб'єктивний транспоклінний простір згадування, що пов'язаний конкретно з культурною або колективною травмою» [13, р. 10], а також «структуру між- та транс-поколінної передачі травматичного знання й досвіду» [14, р. 106]. У результаті історичної колективної травми свідки, котрі вижили, часто виявляють не «спогади», а радше «еманації» в «хаосі емоцій» [15, р. 9], і наступне покоління, що не стало прямим свідком травматичних подій, проживає та конструює їх як «успадковані» спогади-афекти: «зв'язок постпам'яті з минулим відбувається не завдяки справжній медіації через згадування, а завдяки уявному інвестуванню, проєкції та створенню» [14, р. 107]. Саме тому ідентифікація аудиторії з головною героїнею є настільки складним механізмом: «злитися з героїнею я вже не могла – не було для цього власних відчуттів. Однак спрацьовувала інтуїція, я б сказала, інтуїтивна генетична пам'ять» [5, с. 181]. Вияв травматичного досвіду війни (як свідомого звернення до теми або «симптомів», що з'являються побіжно) є характерною особливістю для фільмів молодих режисерів періоду «відлиги» [16]. Проте важливо, що інтуїтивна генетична пам'ять у «Крилах» виражена саме через поєднання гаптичної та оптичної візуальності, уможливлючи глядацьке визнання відчуттів Надії саме як відчуттів *іншого*: хоча ми не стаємо іншим, ми все одно можемо відчувати й переживати афект його / її насолоди чи страждання. Регулярно повторюючись, гаптично-оптичні сцени польоту створюють темпоральну модальність фільму як постійно плинного, такого, що постійно змінює один режим сприйняття та вира-

ження на інший: буквально і метафорично, від оптичної візуальності до гаптичної, від нарративу до «розриву», від спогадів-мрій до актуальної реальності, від унеможливлення ідентифікації з *іншим* до зближення.

Зіткнення і переходи від минулого до теперішнього й майбутнього, що подані через гаптичну візуальність, характерні і для «Коротких зустрічей» К. Муратової. Тим не менше, як і «Крила», фільм характеризується порушенням нарративу, переплетенням реальних подій, спогадів та мрій героїнь про Максима, у якого обидві закохані. Цікава в цьому плані одна зі сцен-спогадів Надії. Крупний план обличчя дівчини розфокусовується, і вдалині ми бачимо дві фігури, що йдуть дорогою. Це Надя та її подруга, вони рушають з рідного села на заробітки в місто. Співіснування гаптичної та оптичної візуальності в сцені відповідають співіснуванню минулого й теперішнього, а аудиторія покликана відчути, поряд з відчуттями та переживаннями героїні, саму фізичну присутність «тканини часу» фільму. Подібно до фільмів С. Тарковського, епізод «нібито пронизаний “повівом часу” – суто індивідуальним відчуттям ритму, суб'єктивованим часосприйняттям фрагментів буття» [3, с. 288].

Хоча К. Муратова також є представницею післявоєнного покоління, «Короткі зустрічі» менш активно сфокусовані на травмі війни. Тим не менше, можна сказати, що «відлига відчуттів» у фільмі К. Муратової породжує не лише індивідуальні відчуття (контакт із людьми, об'єктами, простором і часом), але й колективне «відчуття відлиги», а саме: завершення «хрущовської відлиги». Як і в «Крилах», це одночасно фільм-спогад і фільм-очікування. З. Абдуллаєва зауважила: «Кінець 60-х – кінець зруйнованих сподівань. <...> Муратова зафіксувала час не надій, а очікувань» [1, с. 28]. Поєднання гаптичної та оптичної візуальності в фільмі, флешбеків та мрій з реальністю є каталізатором того відчуття невідзначеності, неоформленості, яке хоче передати К. Муратова, і яке й характеризує для неї живу людину [6]. Відчуття аудиторії та героїнь «Коротких зустрічей» – це водночас і передчуття: (перед)чуття доторку

## ІСТОРИЯ

води з крана чи падіння склянок, що розбиваються; проте й (перед)чуття, що може обернутися переживанням кінця «відлиги» та початку періоду застою, і разом із цим передчуття невідворотних змін, що мають статися, проте (ще) не стаються. Можливо, це фізіологічне (перед)чуття як «критика своєї культури зсередини» [6] було однією з причин, через які фільм К. Муратової надовго зняли з прокату.

Підсумовуючи, зауважимо, що хоча теорії, що фокусуються на концепціях погляду, є досить продуктивними для аналізу фільмів «Крила» і «Короткі зустрічі», використання концепції гаптичної візуальності відкриває ширші перспективи для аналізу та розуміння кінострічок. В обох фільмах увага до дотику й фактури уможлиблює встановлення чуттєвої взаємодії екрана й аудиторії. Викликання тілесної пам'яті за допомогою гаптичної візуальності використовується для створення афекту в романтичних сценах фільмів, а також для конструювання особливих стосунків ідентифікації з персонажами та фільмом. Водночас за допомогою гаптичної візуальності у фільмах виражаються та сприймаються не лише особисті відчуття та почуття персонажів, але й конструюється колективне відчуття загальної невизначеності доби «відлиги», а також відбувається робота постпам'яті. Подальші наукові розвідки, присвячені гаптичній візуальності, є перспективними для вивчення механізмів конструювання нових структур чуття в радянському кінематографі.

## Література

1. *Абдуллаева З.* Кира Муратова: искусство кино / З. Абдуллаева. – М. : НЛО, 2008.
2. *Герсова Л.* Кира Муратова: «Я подыгрываю...» / Л. Герсова // *Искусство кино*. – 2010. – № 3. – С. 136–151.
3. *Зубавіна І. Б.* Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавіна. – К. : Щек, 2008.
4. *Изволова И.* Звук лопнувшей струны [Электронный ресурс] / И. Изволова // *Искусство кино*. – 1998. – № 8. – Режим доступа : <http://kinoart.ru/ru/archive/1998/08/n8-article16>.
5. *Климов Э.* Лариса: книга о Ларисе Шепитько. Воспоминания, выступления, интервью, киносценарий, статьи / Э. Климов. – М. : Искусство, 1987.
6. *Левченко Я.* Михаил Ямпольский: «Кино всегда больше, чем просто кино...» [Электронный ресурс] / Я. Левченко // *Openspace.ru*. – 2009. – Режим доступа : <http://os.colta.ru/cinema/names/details/9110/page1/>.
7. *Портнов П.* Кира Муратова, укротительница фактуры (интервью, данное студенту ВГИКа Павлу Портнову для готовящейся книги о Кире Муратовой) [Электронный ресурс] / П. Портнов // *km.ru*. – 1999. – Режим доступа : <http://www.km.ru/kino/EED92DC28AED11D3A90A00C0F0494FCA>.
8. *Шепитько Л.* «Обязана перед собой и перед людьми» (интервью) [Электронный ресурс] / Л. Шепитько // *Искусство кино*. – 1988. – № 1. – Режим доступа : <http://cinemotions.blogspot.co.uk/2009/05/larisa-shepitko-from-interviews.html>.
9. *Ямпольский М.* Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии [Электронный ресурс] / М. Ямпольский // *Сеанс*. – 2011. – № 45 / 46. – Режим доступа : <http://seance.ru/n/45-46/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-antropologii/>.
10. *Ямпольский М.* Образ человека и киноязык [Электронный ресурс] / М. Ямпольский // *Сеанс*. – 2011. – 19 лип. – Режим доступа : <http://seance.ru/blog/image-of-human/>.
11. *Barker J.* The tactile eye: touch and cinematic experience / J. Barker. – London : University of California Press, 2009.
12. *Field D. A.* Private life and communist morality in Khrushchev's Russia / D. A. Field. – New York : Peter Lang, 2007.
13. *Hirsch M.* Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory / M. Hirsch // *The Yale Journal of Criticism*. – 2001. – N 14. – P. 5–37.
14. *Hirsch M.* The Generation of Postmemory / M. Hirsch // *Poetics Today*. – 2008. – N 29 (1). – P. 103–128.
15. *Hoffman E.* After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust / E. Hoffman. – New York : Public Affairs, 2004.
16. *Kaganovsky L.* Postmemory, Countermemory: Soviet Cinema of the 1960 s // *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World* / A. E. Gorsuch & D. P. Koenker (eds.). – Bloomington : Indiana University Press, 2003. – P. 235–250.
17. *Kaganovsky L.* Ways of Seeing: On Kira Muratova's «Brief Encounters» and Larisa Shepit'ko's «Wings» / L. Kaganovsky // *The Russian Review*. – 2012. – N 71. – P. 482–499.
18. *Marks L.* Haptic Visuality: Touching with the Eyes / L. Marks // *Framework: The Finnish Art Review*. – 2004. – N 2. – P. 78–84.
19. *Marks L.* The skin of the film: intercultural cinema, embodiment and the senses / L. Marks. – Durham; London : Duke University Press, 2000.
20. *Widdis E.* Muratova's Clothes, Muratova's Textures, Muratova's Skin [Электронный ресурс] / E. Widdis // *Kinokultura*. – 2005. – N 8. – Режим доступа : <http://www.kinokultura.com/articles/apr05-widdis.html>.
21. *Woll J.* Real Images. Soviet Cinema and the Thaw / J. Woll. – London : I. B. Tauris and Co Ltd, 2000.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Дослідження візуальності можна вважати одним із центральних елементів теорії кіно. Однак впродовж тривалого часу вони базувалися на концепціях, пов'язаних з домінуванням бачення над іншими видами чуттів. Концепція тактильної візуальності, що зауважує на вираженні та сприйнятті дотику в кіно, набула розвитку лише в останні десятиліття. У статті розглянуто поняття гаптичної візуальності, запроваджене Л. Маркс. Метою роботи є дослідження концепції гаптичної візуальності та можливості її застосування для розгляду радянського кіно через аналіз фільмів «Крила» (Л. Шепітько, 1966) і «Короткі зустрічі» (К. Муратова, 1967).

Наш підхід використовує концепт гаптичної візуальності як візуальності, що функціонує як відчуття дотику. На матеріалі радянських фільмів ми розглянули, яким чином і чому фільм може створити гаптичний режим бачення і ускладнити взаємодію між фігурою і тлом. Хоча згадка про гаптичність починає з'являтися в дослідженнях радянського кіно, існує дуже мало праць, де вона розглянута в повному обсязі. Окрім того, гаптичні особливості фільмів доби «відлиги» часто оминають увагою як вітчизняні дослідники, так і міжнародна наукова спільнота.

У той час, коли теорії, що базуються на концепції «погляду», є досить продуктивними для аналізу кіно, використання концепції «гаптичної візуальності» як інструмента відкриває широкі перспективи для аналізу та розуміння афективної складової фільму. Увага обох аналізованих стрічок до дотику й фактури зображення посилює створення сенсорної взаємодії між екраном і глядацькою аудиторією. Звернення до фізичної пам'яті тіла завдяки застосуванню гаптичної візуальності використовують для створення афекту в романтичних сценах фільмів, а також для конструювання особливих відносин ідентифікації з персонажами і власне фільмом.

Характерною особливістю гаптичної візуальності в досліджуваних стрічках є створення унікального сенсорного досвіду аудиторії: визнання почуттів і відчуттів протагоністки як «іншої», конструювання особливих відносин ідентифікації з героїнею та фільмом. Взаємодія гаптичного й оптичного, яку активно використано в обох кінороботах, підкреслює складний характер фільмів, нових емоційних та тілесних дискурсів, а також нових просторово-часових кінематографічних структур, що були створені в період «відлиги» як опозиція до «великого стилю» та соціалістичного реалізму сталінської епохи. Гаптична візуальність у досліджуваних стрічках заохочує сприйняття і вираження не тільки особистих відчуттів та почуттів протагоністок, але й конструє колективне відчуття невизначеності, характерне для «відлиги», а також бере участь у роботі постпам'яті. Подальші наукові дослідження гаптичної візуальності є перспективними для виявлення і вивчення нових структур чуття в радянському кінематографі.

*Ключові слова:* гаптична візуальність, чуттєвий досвід, афект, кінематограф доби «відлиги», Лариса Шепітько, Кіра Муратова, постпам'ять.

The investigation of visuality may be considered as one of the central elements of film theory. However for a long time they were based on the concepts connected with the predomination of vision over the other types of senses. The concept of haptic visuality based on the expression and perception of touch in film acquired the development only in the last decades. The notion of haptic visuality introduced by L. Marks is considered in the article. The aim of the paper is to research the conception of haptic visuality and the opportunities of its using for the scrutiny of the Soviet cinema through the analysis of the "Wings" (Larysa Shepitko, 1966) and "Brief Encounters" (Kira Muratova, 1967) films.

Our approach uses the concept of haptic visuality as the visuality that functions as the sense of touch. On the material of Soviet films we have explored in what way and why the film can create the haptic mode of vision and complicate the interaction between figure and

*ІСТОРИЯ*

background. Though the mentioning of haptic starts to appear in studies of Soviet cinema, there are few works where it is explored in full depth. Moreover, haptic qualities of the films of “Vidlyga” (“Thaw”) period cinema are defied by home researchers and the international scientific community.

While the theories based on the concept of glance are quite efficient for film analysis, the usage of the concept of haptic visuality as the instrument opens wide perspectives for the analysis and understanding of the affective component of the film. The focus of both films on touch and texture of the picture increases the creation of sensory interaction between the screen and the audience. The address to the physical memory of the body owing to the usage of haptic visuality is consumed to create the affect in romantic scenes of the films and also for the designing of special relations of identification with the characters and the film itself.

The characteristic peculiarity of haptic visuality in the investigated films is the creation of a unique sensory experience of the audience: the recognition of the protagonist’s feelings and sensations as of the other, the designing of a special relationships of identification with the heroine and the film. The interaction of haptic and optical, which is actively used in both films, emphasizes the complex character of them and of new emotional and bodily discourses and also new spatial and time cinematographic structures created during “Vidlyga” (“Thaw”) period as the opposition to the great style and socialist realism of Stalin’s epoch. Haptic visuality in the investigated films encourages the perception and expression not only of the personal sensations and feelings of the characters, but also constructs a collective sensation of uncertainty typical for “Vidlyga” (“Thaw”) period and also participates in the postmemorial work. Further scientific researches of haptic visuality is perspective for discovering and studying of the new structures of feeling in the Soviet cinema.

*Keywords:* haptic visuality, sensory experience, affect, the cinema of “Vidlyha” (“Thaw”) period, Larysa Shepitko, Kira Muratova, postmemory.

УДК 791.2-028.5+621.397-028.5

## АВТОРСЬКІ ФІЛЬМИ НА КІНО- Й ТЕЛЕЕКРАНИ. ШЛЯХ ДО ГЛЯДАЧА

Галина Погребняк

*У статті висвітлено сутність авторського кінематографа, досліджено проблему його демонстрації в системі фестивалів, мережі кінотеатрів, розповсюдження телевізійними засобами. У своїх міркуваннях автор спирається на вивчення діяльності кінокомпанії «Артхаус Трафік», а також фестивалю «Покров» в організації прокату авторських фільмів.*

*Ключові слова:* авторське кіно, кінофестиваль, дистрибуція, телебачення, рейтинг.

*В статье раскрывается сущность авторского кинематографа, исследуется проблема его демонстрации в системе фестивалей, сети кинотеатров, распространения посредством телевидения. В своих размышлениях автор опирается на изучение деятельности кинокомпании «Артхаус Трафик», а также фестиваля «Покров» в организации проката авторских фильмов.*

*Ключевые слова:* авторское кино, кинофестиваль, дистрибуция, телевидение, рейтинг.

*The essence of the author's cinema is elucidated in the article, the problem of its demonstration in the system of festivals, theater chains, distribution with the means of television is investigated. The author relies on the study of the activity of movie company Arthouse Traffic and festival Pokrov in the organization of the service of the author's films.*

*Keywords:* author's film, film festival, distribution, television, rating.

Під час розмірковування над одним із численних визначень авторського кінематографа як специфічної кіномоделі, де «режисер виступає повноправним автором твору, особою, що несе відповідальність за фільм у цілому» [12, с. 47]\*, резонно постає питання, у якій площині лежить указана «відповідальність»? Очевидно, вона торкається передовсім глибини змісту, тих меседжів, котрі митець як «концентроване втілення суті твору» [8, с. 182] прагне донести до глядача, високої зображально-виражальної культури, обов'язкового авторського контролю «результатів глядацького сприйняття» [12, с. 49]. Однак невирішеною залишається проблема демонстрації авторських, або так званих артхаусних кінострічок як кінотеатральним способом, так і засобами телебачення, розв'язання якої беруть на себе (достатньою мірою ризикуючи) продюсери, що, власне, й зумовлює актуальність нашого дослідження.

Як не прикро констатувати, але на всьому пострадянському просторі часи, коли держава, несучи фінансові збитки, а тому чинячи певний спротив, усе-таки виступала генеральним «продюсером» ав-

торського кіно (і приклад тому – творчість О. Довженка, С. Параджанова, Ю. Іллєнка, І. Миколайчука, Л. Осики, С. Ейзенштейна, А. Тарковського, О. Сокурова, Л. Шепітько, О. Іоселіані, Д. Асанової та ін.), давно минули. Сьогодні створення продюсерської системи на теренах колишніх союзних республік «має бути ініціативою людей, які цим займаються, і саме вони мають формувати її в умовах і за законами ринку, а держава не повинна їм заважати. Тобто все це має виникати з волі конкретних людей, які спроможні мобілізувати грошові й матеріальні ресурси» [2, с. 3].

Отже, на досить хиткий кін сучасного кінотворництва й кінопрокату поставлено жорстку продюсерську модель. Однак постає питання, яку модель продюсування кіно взяти за зразок вітчизняному кінематографу – американську чи європейську? Адже перша націлена на масовий успіх у глядача, їй притаманний суворий контроль над творчим процесом. А друга модель (як, приміром, французька) включає підтримку держави й приватні фінансові ресурси, надає режисерові більше свободи. Не випадково саме французьким кінематографістам притаманні активні авангардистські пошуки кіномови, елітарні жанри, як-от екзистенціалістська, інтелектуальна

\* Тут і далі переклад з російської Г. Погребняк. – Ред.

## ІСТОРИЯ

драма тощо. У такій моделі особа режисера набуває більшого значення і не приховується. При цьому обидві продюсерські моделі постійно розвиваються, змінюються. О. Кохан, один з нечисленних продюсерів, який фінансує саме авторські фільми в Україні, у програмному виступі зазначав: «Маючи досвід роботи з телевізійною моделлю продюсерства, я зрозумів, що нас навчали не як майбутніх продюсерів, а як директорів виробництва. Про такі важливі інструменти просування кінопродукта, як міжнародні ринки, як маркетинг і реклама, з нами не говорили. Обравши шлях: “Твори і навчайся!”, я почав моделювати і створювати компанії» [9, с. 4].

Тому нині режисеру-автору зазвичай доводиться самостійно шукати продюсера, який би, не вагаючись, погодився вкладати кошти у фактично нерентабельне кіно («йдеться не тільки про те, як шукати, але і як повертати гроші, витрачені на виробництво фільму» [13, с. 9]) та ще й просувати нехай якісний, проте непробитковий кінопродукт вибагливій публіці. На думку А. Тарковського, «акт творчості відбувається в кінозалі саме в момент перегляду фільму, тому глядач – не споживач кінопродукції, не суддя, а співучасник, співавтор» [14, с. 60].

Демонстрація авторського кіно в Україні, де система кінопрокату вщент зруйнована, а глядача (переважно молодого) невтомно, особливо не переймаючись згубним впливом, розважають американськими блокбастерами або ж не найкращої якості російськими бойовиками, здається малоімовірною, однак такою, що має право на існування. Отож, спираючись на праці Д. Бордвелла, Л. Зайцевої, Н. Зоркої, І. Зубавіної, А. Маттелара, В. Михалковича, О. Мусієнко, С. Ніла, С. Пензіна, А. Плахова, К. Разлогова, О. Рутковського, В. Скуратівського, Н. Самутіної, С. Тримбача, С. Фрейліха, Г. Чміль, у яких авторський кінематограф розглядається як складна динамічна система і є предметом художньо-естетичного аналізу, ми ставимо за мету виявлення актуальної тематики, специфіки глядацького сприйняття артхаусних фільмів і окреслення найопти-

мальніших шляхів їх розповсюдження на кіно- і телеекранах.

Попри актуалізацію гасла «хліба й видоци», нині авторський кінематограф, що, усупереч незначній кількості фільмокопій, є однією з «форм колективної свідомості» [15, с. 130], невтомно торує собі шлях до мислячої, небайдужої до світу, освіченої української кіноаудиторії, яка постійно зростає. Чималу роль у цьому позитивному процесі відіграє створення у 2003 році кінокомпанії «Артхаус Трафік», яка поставила за мету підняти «до рівня витонченої інтелектуальної гри штампи масової свідомості» [10, с. 34] і у своїй діяльності керується таким девізом: «Кіно не для всіх, але для кожного».

Організація прокату авторського фільму, що завжди є надзвичайно ризикованим видом бізнесу, починається вже з його вибору. Оскільки прибутки від показу кіноробіт, скажімо, Педро Альмадовера чи Ларса фон Трієра, приміром, у США, неможливо спроектувати на український ринок, менеджери «Артхаус Трафіку» не спираються на інформацію про касові збори від фільму за кордоном, а беруть до уваги репутацію режисера, фестиваліний успіх, міркування критиків тощо. Відповідальним етапом є також визначення правовласників стрічки. Однак, як це не прикро, і права на демонстрацію фільмів на території СНД, і самі фільмокопії переважно належать російським дистриб'юторам. Причин цьому кілька. Одна з них лежить у площині певної інертності іноземних дистриб'юторів, які тривалий час співпрацюють з російськими партнерами, котрі після розпаду СРСР успадкували пріоритет права на контакти із зарубіжними прокатниками. Не менш важливою причиною є відсутність в Україні технологічної бази, яка б уможливила друк фільмокопій, звукозапис у форматі Dolby Digital 5.1, тоді як у північних сусідів таких студій кілька. У разі укладання українською компанією прямого договору з виробником не уникнути численних технологічних операцій, витрати на які зведуть нанівець доходи від обмеженого прокату авторського кіно.

Зазначимо, що вартість прав на показ авторських фільмів залежить від їхньої ху-

ГАЛИНА ПОГРЕБНЯК. АВТОРСЬКІ ФІЛЬМИ НА КІНО- Й ТЕЛЕЕКРАНИ. ШЛЯХ ДО ГЛЯДАЧА

дожньої якості, умов прокату, терміну дії прокатних прав і коливається від кількох сотень до десятків тисяч доларів. Сума, що сплачується, може бути як фіксованою, так і визначатися певними відсотками від касових зборів прокатної організації. При цьому обсяг ринку авторського кіно в Україні сягає близько 100 тис. доларів.

Чи не найскладнішим етапом у прокаті авторських фільмів є встановлення договорностей з кінотеатрами. Складність полягає не в розподілі доходів між дистриб'ютором і кінотеатром, оскільки традиційно кожна зі сторін отримує 50 % від касових зборів. Менеджерам компанії «Артхаус Трафік» досить важко переконати адміністрацію кінотеатрів демонструвати високохудожні, проте нерентабельні стрічки, які не збирають численної аудиторії, а отже, прирікають їх на збитки. Адже кількадеденний показ авторського фільму в кінотеатрі ледве може зібрати 2,5 тис. глядачів. Вести мову про прибутковість прокату артхаус-кіно можна лише в тому випадку, коли між кінотеатрами існує здорова конкуренція. Крім того, своєрідне кочування фільмів «Артхаус Трафіку» з одного кінозалу до іншого пояснюється тим, що в прокаті задіяна обмежена кількість копій. Часом це може бути єдина субтитрована фільмокопія, що не завжди приваблює глядачів і знижує рентабельність кінопоказу. Звісно, демонстрація авторського кіно не покриває витрат на організацію його прокату, однак не зменшує конкуренції дистриб'юторів на ринку показу. Приміром, тільки у Франції, найбільш розвиненій сучасній кінокраїні, третина незалежних дистриб'юторів, які спеціалізуються на авторському кіно, щорічно стають банкрутами, адже кількість таких компаній має бути обмежена.

У який же спосіб покриваються витрати? У цивілізованих країнах значну їх частину прокатна компанія покриває за рахунок коштів спонсорів, державних установ тощо. Однак в Україні державні структури не поспішають співробітничати з кінокомпаніями, які пропонують глядачеві високохудожні твори. Отож доводиться співпрацювати з посольствами держав, національними культурними центрами, соціальними інсти-

туціями тощо. Саме завдяки такому співробітництву кінокомпанії «Артхаус Трафік» удалось успішно реалізувати (коли глядачі бронювали квитки) фестивалі проєкти авторського кіно: «Азія-кіно», «Дні японського кіно», «Дні скандинавського кіно», «Нове британське кіно», «Французька весна», «Лінія іспанського кіно», «Нове німецьке кіно» тощо.

Той формат, у якому змушений існувати український, передовсім молодий, кінематограф, частково підпадає під категорію авторського. Тому саме вищезазначена компанія, а не державні інституції, активно підтримує кінороботи перспективних режисерів-авторів, серед яких О. Санін, О. Шапіро, Є. Нейман, В. Васянович, Д. Сухоликий-Собчук та ін.

У 2004 році кінокомпанія «Артхаус Трафік» розширила сферу своєї діяльності завдяки розповсюдженню авторських фільмів у форматі домашнього відео на DVD та активному розгортанню телевізійної дистрибуції. Адже, на думку С. Кара-Мурзи, «телебачення володіє однією суттєвою відмінністю від інших традиційних видовищ, позначених властивістю “зворотного зв'язку” з аудиторією. Воно є безпосереднім організатором способу, принаймні – стилю життя...» [7, с. 98]. Утім, незважаючи на боротьбу рейтингових телеканалів за розширення аудиторії й утримання будь-яким способом споживача біля телеприймача шляхом нібито визначення його очікувань, симптоматичним виглядає неабиякий відтік глядачів від екрана телевізора або ж пошук інших каналів – пізнавальних, духовно-просвітницьких, зокрема православних. Очевидним є факт, що недбале наповнення телевізійного продукту (а це передусім торкається його змісту) значною мірою спричиняло зниження інтересу до нього якщо не широкого загалу, то тієї частки глядацької аудиторії, котра опиралася безпардонному маніпулюванню її свідомістю, нахабному підштовхуванню «до стану світоглядної та соціальної дезорієнтації» [11, с. 19].

Загальновідомо, що рейтинг телеканалу не завжди відображає його якість, а лише фіксує кількість увімкнених телеприймачів, які, зрештою, можна просто забути

## ІСТОРИЯ

чи полінуватися вимкнути. Хибною і згубною є думка про те, що телебачення нібито прямує за невибагливими художньо-естетичними, морально-етичними смаками телепубліки з навдивовижу атрофованими почуттями, не здатної до виявлення емоцій (тому за кадром їй «підказують», як необхідно реагувати на побачене / почуте) і такої, котра не обтяжена інтелектом. Прикро, що продюсери, презентуючи різного штибу телепродукцію (від серіалів до великобюджетних супершоу), часом абсолютно полишену духовних, національно-патріотичних засад, тим самим заганяють себе в глухий кут. На жаль, керівництво телеканалів помилково вважає, що намагається догодити низькопробним смакам аудиторії, яку саме й «виховує», навмисне вигадуючи штучний світ неймовірної жорстокості або нескінченного свята й розкоші, створюючи «певний художньо-ілюзорний простір, передбачений замовником» [4, с. 23].

Отож, з огляду на сучасний стан принаймні українського телевізійного простору, сумнівним щодо «непримусового проникнення» та мистецької значимості видається твердження О. Зернецької, що телебачення – це «досконала комунікаційна система культури з потенційно необмеженою аудиторією та можливістю непримусового проникнення в будь-яку соціальну мікרו-структуру без огляду на державні кордони та етноконфліктні бар'єри, призначена для передачі величезного масиву загальнозначущої культурної інформації – суспільно-політичної, наукової, мистецької...», залучення масового глядача до «тотально естетичного переживання та творчого засвоєння явищ відображуваної дійсності» [6, с. 21].

В екранному просторі України просуванням авторських фільмів на кіно- й теле-екрани опікується також міжнародний фестиваль «Покров». Проведення цього кінофоруму зазвичай відбувається із залученням представників різноманітних прокатних організацій, телекомпаній. Долаючи певні труднощі, такий підхід дозволяє вказаному кінофоруму тісно співпрацювати з кінозалами (зокрема, з нещодавно відремонтованим київським кінотеатром «Слава»), демон-

струвати не лише фестивальні авторські стрічки, але й ті, від яких відмовляються великі кінозали, мати ефірний час на телеканалах «Глас», «КРТ». При цьому слід із прикрістю констатувати, що складність ситуації стосовно прокату кінофільмів полягає насамперед у тому, що в нашій країні відсутній конкурентоспроможний ринок кінопродукту. Єдиним ринком, який певним чином функціонує, але має низьку вартість, є телебачення. Проте переважна більшість телеканалів не поспішає сплачувати за демонстрацію українського (зокрема авторського) кінофільму, оскільки він має незначну собівартість рекламного часу й фактично не покриває витрат, пов'язаних із придбанням прав на показ. Звісно, у тому випадку, коли телеканал бере участь у виробництві кінопродукції, він більше зацікавлений випустити її в ефір. Однак наразі в Україні це окремі експерименти, що недостатньо забезпечують створення самого фільму й не покривають більшої його частини.

Попри численні перепони, передовсім демонстраційного характеру, міжнародний кінофестиваль «Покров», лейтмотивом якого є духовне й моральне виховання молоді, представляє широкому глядацькому загалу високохудожні просвітницькі стрічки православної тематики. Збираючи повні зали, автори фільмів, репрезентованих на кінофорумі, усе-таки не підлаштовуються під аудиторію, не заграють з нею, а без надмірної повчальності пропагують добро, любов до ближнього, милосердя, віру в людину, плекаючи й оберігаючи духовні цінності.

Засновники «Покрову», в арсеналі мистецьких досягнень якого за десять років існування налічується понад п'ятсот реалістичних (документальних та ігрових) полотен із п'ятнадцяти країн світу, уважають своїм святим обов'язком турботу про подальшу долю фільмів-призерів. Прилучаючи глядача саме до доброго авторського кіно, котре не нашкодить, не зруйнує надій, сприятиме народженню світлих почуттів і благих помислів, менеджери «Покрову» активно впроваджують ідею виїзних фестивалів у всіх областях України. При цьому важливим є те, що, поважаючи вимогливість та освіченість сучасного глядача, якого хочуть

ГАЛИНА ПОГРЕБНЯК. АВТОРСЬКІ ФІЛЬМИ НА КІНО- Й ТЕЛЕЕКРАНИ. ШЛЯХ ДО ГЛЯДАЧА

насамперед бачити свідомою і гуманною, добродійною та відповідальною людиною, а вже потім громадянином, організатори фестивалю висувають до авторських фільмів (зокрема, до їх зображальної культури) досить високі вимоги, пов'язані з позитивним емоційним та інтелектуальним впливом тематики, драматургії, переконливого режисерського вирішення в зображенні подій та героїв. Можливо, саме таких, яких репрезентовано у фільмах М. Шадріна «Радість моя» та «Форпост».

Усвідомлюючи найвищу духовну значимість християнської жертвовності, архімандрит Лонгін – герой кінострічки «Форпост» – не вагаючись присвячує власне життя любові до ближнього, служінню найвищим суспільним цінностям. Він безкорисливо допомагає й дарує надію та радість кожному, хто того потребує, активно залучаючи до цього не тільки братів і сестер, об'єднаних вірою, а й кожную небайдужу людину, здатну виявити дієве співчуття, милосердя.

Примітно, що автор кінострічки, спираючись на власні світоглядні засади, намагається вести оповідь не так про героя, як про долю його підопічних і саме в такий спосіб розкривати істинну суть непересічної людини, яка визначає себе як індивіда, демонструє особистісні норми мислення та вчинки, наміри й устремління, життєву позицію, що ґрунтується, зокрема, на патріотичних засадах. Адже «найвищий прояв справжнього патріотизму – переростання природного егоїзму в жертвовність» [1, с. 45]. У кінострічці, створеній на матеріалі жертвовного життя головного героя, який усював більше тридцяти дітей, представлено картину світу (сформовану на почуттях, думках, ідейних спрямуваннях режисера-автора, його емпіричних враженнях), де об'єктивна реальність могутньо постала як така, що багаторазово оцінена й перетворена свідомістю митця.

Фіксує в кінематографічній тканині «батьківське» спілкування головного героя з дітьми, які довіряють йому свої помисли, таємниці та мрії, кіноавтор розкриває, як через образи, уявлення, переживання, вірування маленька людина мобілізує всі свої сутнісні здатності, прагне досягнути картину

багатогранного світу, з'єднати її розрізнені частини воєдино, використати власні, нехай полишені фізичних сил, але сповнені душевної наснаги потенційні можливості. М. Шадріну вдається зафіксувати, як діти, фактично зражені суспільством, намагаються беззастережно прийняти в чомусь ворожий їм світ здорових людей.

Примітно, що особливу увагу творці фільму звертають на те, як дітей, котрим опікується архімандрит Лонгін, чи не від народження виховують і переконують у тому, що у світі немає самотніх людей, їм дають ґрунтовні життєві уроки чуйності та співчуття, їх вчать розуміти, що необхідно бути доброю людиною, нездатною завдати болю, принести горе, навіть подумки комусь нашкодити. У такий спосіб дітям допомагають самовдосконалюватися, пізнавати світ, досягти порозуміння з ним, зробити доступним і, головне, нейтралізуючи ворожість, виправдати свою присутність. Важливим є той факт, що низка самотніх образів, виведених у фільмі, цікавить митця не менше, аніж те середовище, яке їх оточує. Адже багатьом маленьким героям, котрі постають з екрана навдивовижу радісними й закоханими в життя, вади здоров'я ніколи не дозволяють стати повноцінними членами суспільства.

Порушуючи у фільмі багатомірну проблему людської байдужості, бездушності, одвічного й непорушного потягу до накопичення матеріального, автор-режисер прагне відшукати й репрезентувати таку систему кінообразів, яка б давала можливість проникати в причини явищ, установлювати їх взаємозв'язок, розкривати тонкі грані людських почуттів, переживань, соціальних стосунків. Важливим для розуміння авторської позиції є те, що, оповідаючи про дітей-сиріт та їхнього наставника, митець, виходячи з положення про первинність реальності як моделі мистецтва, доводить: дійсність не лише відображається на екрані як сегмент кінематографічної картини світу автора, але і є образом, відтвореним з позицій певного морально-естетичного ідеалу історичної епохи.

Здавалося б, що заважає такого штибу фільмам вільно демонструватися на кіно-

## ІСТОРИЯ

й телеекранах, сіючи, так би мовити, «розумне, добре, вічне» і здобуваючи вдячних прихильників? Чому авторському кіно доводиться торувати собі шлях, долаючи численні чиновницькі перепони, вистоювати в нерівній боротьбі за право морально-естетичного виховання глядача, вести пошук, на жаль, обхідних шляхів донесення до мислячої публіки інтелектуальних творів, визнаних світовою кіногромадськістю, виявляти в собі здатність виживати не завдяки, а всупереч? Передовсім очевидна незапрограмованість на отримання прибутку, а ще втрата «слухняного» байдужого глядача, який, особливо не роздумуючи, споживав би різноманітний екранний непотріб, хрустячи попкорном. Однак вагомість мистецьких надбань вимірюється далеко не матеріальним зиском – ще не скинуто зі шаблів суспільну мораль як регулятора поведінки, загальнолюдські цінності, зокрема духовність. Тож, певно, має відійти в минуле так званий екзальтований (багато в чому вигаданий) телеглядач у домашніх капцях, котрий, ліниво перемикаючи канали, неодмінно позіхає та чухає потилицю.

Звісно, «незручна» проблема сирітства й дитячої безпритульності (порушена у фільмі М. Шадріна «Форпост») аж ніяк не зникне сама собою, бо вимагає затрати неабияких зусиль, що лежать у площині відповідальності, обов'язку, зрештою, совісті. Вона якось не вписується в надуману, навіть ганебну, атмосферу недоречного нині телевізійного свята, яке з прикрістю можна споглядати в так званих капіталшоу («Розсміши коміка», «Мій зможе», «Інтуїція», «Чотири весілля», «Від селянки до панянки», «Куб», «Хата на тата», «Мій малюк зможе»), учасники яких із легкістю виграють фантастичні суми, демонструючи недоумкуватість, пихатість, жадібність або ж елементарні природні навички. До того ж, здається, творчі колективи, задіяні у створенні подібних примітивних «видовищ», особливо не переймаються щодо оригінальності мистецьких вирішень і відповідної якості телепродукту. Навряд чи слід забувати, що «творча особистість – це особистість, яка долає в собі штампи, інерцію, рутину, мислить і діє оригінально.

Ці параметри можна виявити в основі більшості творчих професій, зокрема телевізійних» [5, с. 63]. Особливої актуальності ця думка набуває нині, коли неухильно зростає пізнавальний потенціал мистецтва, а тому предметом пильної уваги має стати змістове наповнення екранних творів, що не в останню чергу залежить від інтелекту митця, його свідомого вольового начала в донесенні до реципієнта певної думки, ідеї. При цьому самотність режисера-автора виражається у вмінні свідомо й водночас несвідомо порушувати кордони професійної обмеженості, «поєднувати у своїй діяльності різноманітні обдарування й мати здатність у разі необхідності швидко оволодівати іншими видами діяльності», демонструючи «інтегральне вираження особистісної багатогранності» [3, с. 554]. Однак зазначимо, що індивідуальність автора в його «своєрідності й неповторності, багатоманітності й гармонійності, органічності й невимушеності» [3, с. 554] має розкриватися в кіно- й телевізійній творчості не лише в ході вільної самореалізації творця. Між глядачем і художником повинні сформуватися особливі стосунки: інтимні, довірливі, відкриті. У такій ситуації режисер зобов'язаний уявляти глядача людиною, яка перебуває поруч із ним і бачить твір не тільки ззовні, але й із середини, виступаючи своєрідним свідком творчого процесу. Важливо, аби процес створення фільму чи телепередачі не завершувався для його творців тільки виходом у кінопрокат або телеэфір, а, пробуджуючи почуття й міркування глядача, тим самим виправдовував особистісне існування режисера-автора як його «невпинне зусилля» [3, с. 557] в ініціюванні та виконанні цілої низки мотивованих вчинків і відповідальності за них.

Отже, знову постає питання: чи варто найближчим часом сподіватися кращої долі для авторських фільмів в українському кіно- й телепросторі? Певно, що так. Однак кардинальні зміни в ставленні, передовсім прокатників, до авторської творчості не відбудуться швидко й самі собою, а тим паче з доброї волі дистриб'юторів. Імовірно, це буде вимушений крок на угоду споживачеві, але, звісно, не масовому. Не кажучи вже

ГАЛИНА ПОГРЕБНЯК. АВТОРСЬКІ ФІЛЬМИ НА КІНО- Й ТЕЛЕЕКРАНИ. ШЛЯХ ДО ГЛЯДАЧА

про те, що авторські фільми, попри вимоги сучасних реалій, не можуть народжуватися масово – це доведений факт. На нашу думку, головним поштовхом до появи більшої кількості авторських творів на кіно- й телеекрані має бути (як не патетично це звучить) пробудження в глядача самосвідомості. Необхідним є виявлення його чіткої громадянської позиції, відчайдушне прагнення до самовиховання й активне намагання повернути чи здобути повагу до себе, своєї гідності, власних високохудожніх, а не тиражованих нав'язаних смаків, уподобань, навіть амбіцій, категорична відмова споживати сурогатний неякісний кіно- й телепродукт. Адже саме телебачення ще на світанку своєї історії стало потужним оплотом оригінальної авторської творчості в мистецтві (яскравим вираженням якої був італійський неореалізм), перший поштовх котрій дав свого часу кінематограф.

#### Література

1. *Актон Л.* Принцип національного самоопределення. Наци и национализм / Л. Актон. – М. : Логос, 2002.
2. *Брюховецька Л.* Кінопродюсер в Україні / Л. Брюховецька // Кіно-Театр. – 2011. – № 4. – С. 2–7.
3. Введение в философию : учебник для вузов : в 2 ч. / И. Т. Фролов, Э. А. Араб-Оглы, Г. С. Арефьева и др. – М. : Политиздат, 1990. – Ч. 2. – 639 с.

4. *Верко О. Ю.* Методи маніпулювання громадською думкою в засобах масової інформації відповідно до етапів інформаційного процесу / О. Ю. Верко // Актуальні проблеми психології. – К., 2002. – Т. 1. – С. 21–25.

5. *Гоян В. В.* Журналістська творчість на телебаченні : монографія / В. В. Гоян. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. – 319 с.

6. *Зернецька О. В.* Нові засоби масової комунікації (соціокультурний аспект) / О. В. Зернецька. – К. : Наукова думка, 1993. – 131 с.

7. *Кара-Мурза С. Г.* Манипуляция сознанием / С. Г. Кара-Мурза. – М., 2010. – 862 с.

8. *Комаров С. В.* История зарубежного кино : учебное пособие / С. В. Комаров. – М. : Искусство, 1965. – Т. 1. – 416 с.

9. *Кохан О.* Продюсер в Україні: можливість неможливого / О. Кохан // Кіно-Театр. – 2012. – № 3. – С. 3–5.

10. *Плахов А.* Тридцать лет спустя / А. Плахов // Искусство кино. – 1988. – № 11. – С. 33–38.

11. *Победоносцева І. Є.* Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.04 / І. Є. Победоносцева. – К., 2005. – 21 с.

12. *Самутина Н.* Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея / Н. Самутина // Киноведческие записки. – 2002. – № 60. – С. 45–54.

13. *Санін О.* Як нам це зробити / О. Санін // Кіно-Театр. – 2010. – № 6. – С. 9–11.

14. *Тарковский А.* Для меня кино – это способ достичь какой-то истины / А. Тарковский // Экран-90 : сборник статей / сост. : Ю. Тюрин, Г. Долматовская. – М. : Искусство, 1990. – С. 60–68.

15. *Черков Г.* Трансформація реальності в епоху дигітальних технологій / Г. Черков // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. праць. – К., 2010. – Вип. 7. – С. 128–135.

#### РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті розкрито сутність авторського кінематографа, висвітлено проблеми його прокату в системі кінофестивалів, мережі кінотеатрів, поширення засобами телебачення. Організацію прокату авторських фільмів розглянуто в статті як надзвичайно ризикований вид бізнесу. У своїх роздумах авторка відштовхується від власних спостережень, а також активно використовує історико-теоретичну базу вітчизняних і зарубіжних дослідників. Серед них слід назвати праці Д. Бордвелла, Л. Зайцевої, Н. Зоркої, І. Зубавіної, А. Маттелара, В. Михалковича, О. Мусієнко, С. Ніла, С. Пензіна, А. Плахова, К. Разлогова, О. Рутковського, В. Скуратівського, Н. Самутіної, С. Тримбача, С. Фрейліха, Г. Чміль, у яких здійснено глибокий аналіз авторського кіно як унікального художньо-естетичного явища сучасної культури.

Особливості дистрибуції авторських фільмів в Україні розглянуто в контексті діяльності кінокомпанії «Артхаус Трафік», а також фестивалю «Покров», що потерпають від відсутності в Україні технологічної бази, яка б уможливила друк фільмокопій, звукозапис у

## ІСТОРИЯ

форматі Dolby Digital 5.1. У статті зосереджено увагу на тій складності в прокаті авторського кіно, що пов'язана з установленням домовленостей з кінотеатрами, які передовсім дбають про рентабельність, та телеканалами, котрі стежать за рейтингом. Ця проблема виникла в нашій країні у зв'язку з низькою зацікавленістю держави та відсутністю конкурентоспроможного ринку кінематографічного продукту. У статті визначено позитивну тенденцію співпраці кінокомпанії «Артхаус Трафік» і фестивалю «Покров» з посольствами держав, національними культурними центрами, соціальними інституціями щодо демонстрації авторських фільмів та підтримки українських режисерів-авторів.

Розмірковуючи про долю авторських фільмів на кіно- й телеекрані, авторка зосереджує увагу на ролі продюсера в складному процесі виробництва та поширенні кінопродукції. Дослідниця аналізує й порівнює американську та європейську моделі продюсування, уважаючи останню найоптимальнішою для розвитку українського кіно.

У статті розглянуто тематичне розмаїття авторських фільмів, якими опікуються кінокомпанія «Артхаус Трафік» і фестиваль «Покров». Дослідниця зазначає, що вказані організації, демонструючи авторські фільми, мають просвітницьку мету й ставлять перед собою завдання морально-естетичного виховання насамперед молодого кіно- й телеглядача, залучення його до духовного розвитку, самовдосконалення, самовиховання, самореалізації, жертвовності. Об'єктом дослідження автор обирає фільм М. Шадріна «Форпост», який став своєрідною «духовною подією» і призером фестивалю «Покров».

У висновках дослідниця доводить, що змусити власників кінотеатрів і телеканалів демонструвати авторські фільми може безпосередньо сам глядач. Для цього необхідно виявляти високий рівень самосвідомості й чітку громадянську позицію, прагнути до самовиховання, вимагати поваги до своєї гідності, власних високохудожніх, а не нав'язаних смаків, уподобань, амбіцій, відмовитися споживати неякісний кінематографічний і телевізійний продукт.

*Ключові слова:* авторське кіно, кінофестиваль, дистрибуція, телебачення, рейтинг.

The essence of the author's cinema is elucidated in the article, the problem of its demonstration in the system of festivals, theater chains, distribution with the means of television is investigated. The organization of the service of the authors' films as a very hazardous kind of business is considered in the article. In the reflections the author is using own observations, historical and theoretical base of home and foreign researchers. The works of D. Bordvell, L. Zaitseva, N. Zorkaya, I. Zubavina, A. Mattelar, V. Mykhalkovych, O. Musienko, S. Nil, S. Penzin, A. Plakhov, K. Razlohov, O. Rutkowskyi, V. Skurativskyi, N. Samutina, S. Trymbach, S. Freilikh, H. Chmil, where deep analysis of the authors' films as a unique art and aesthetic phenomenon must be mentioned among them.

The peculiarities of authors' films show in Ukraine are considered in the context of the film company *Arthouse Traffic* and the festival *Pokrov* suffering from a lack of technological base in Ukraine, which will make it possible to print film copies, sound recording in Dolby Digital 5. 1 format. The attention is paid to the complexity of the author's film show connected with the establishment of agreements with cinemas straining at the profitability and channels monitoring the rating. This problem in our country cooperated in the connection with the low interest of the state and lack of a competitive market of the cinematographic product. The positive trend of cooperation of film company *Arthouse Traffic* and the festival *Pokrov* with the state embassies, national cultural centers, social institutions as for the demonstration of the authors' films and support of Ukrainian stage managers and authors.

Reflecting on the fate of the authors' films on cinema and television screens, the author focuses on the role of producer in the complex process of production and distribution of film producing. The researcher analyzes and compares the American and European models of producing, considering the last one as the most appropriate for the development of Ukrainian cinema.

ГАЛИНА ПОГРЕБНЯК. АВТОРСЬКІ ФІЛЬМИ НА КІНО- Й ТЕЛЕЕКРАНИ. ШЛЯХ ДО ГЛЯДАЧА

The thematic diversity of the authors' films patronized by film company *Arthouse Traffic* and the festival *Pokrov* is considered in the article. The researcher notices that the cited organizations demonstrating the authors' films have educational purpose and put the task of moral and aesthetic education of primarily young film and TV viewer, attracting him to the spiritual development, self-perfection, self-education, self-realization, sacrifice. The author chooses M. Shadrin's film *Outpost*, which has become a peculiar spiritual event and the prize-winner of the festival *Pokrov* as an object of the investigation.

In the conclusions the researcher proves that only the spectator can force the owners of cinemas and TV channels to show the authors' films. It requires to reveal a high level of self-consciousness and exact position, strive for self-training, demand respect for dignity, proper highly artistic, but not obtruded tastes, ambitions, refuse to consume cinema and TV production of bad quality.

*Keywords:* author's film, film festival, distribution, television, rating.

# Сучасність Modernity

УДК 783.3:78.071.1Гаврилець

## КАНОНІЧНИЙ ЖАНРОВИЙ ПЛАСТ У ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: «ХЕРУВИМСЬКА»

Тетяна Маскович

*У статті розглянуто один з перших канонічних піснеспівів у творчому доробку композиторки Ганни Гаврилець, який вражає вишуканістю містичної краси. Він привертає увагу не тільки типологічно визначальним домінуванням Слова, але й далеким від ілюстративності втіленням його сакрального сенсу та водночас самобутньою звуковою реалізацією семантики текстових рядів. Увагу зосереджено на ефективності сонорних засобів, які вводять слухача в надзвичайно витончену атмосферу, а також на виразності мелодики в умовах континуальності загального часоплуну.*

*Ключові слова:* антифонність, архетипна семантика, богослужіння, гімнічно-хоральний чинник, канонічний жанр, піснеспіви.

*В статье рассмотрено одно из первых канонических песнопений в творчестве композитора Анны Гаврилец, поражающее изысканностью мистической красоты. Песнопение привлекает внимание не только типологически определяющим доминированием Слова, но и далеким от иллюстративности воплощением его сакрального смысла и одновременно самобытной звуковой реализацией семантики текстовых рядов. Внимание сосредоточено на эффективности сонорных средств, которые вводят слушателя в чрезвычайно утонченную атмосферу, а также на выразительности мелодики в условиях континуальности общего хода времени.*

*Ключевые слова:* антифонность, архетипическая семантика, богослужения, гимнически-хоральный фактор, канонический жанр, песнопения.

*One of the first canonical canticles in the masterpiece of the composer Hanna Havrylets, affecting with the refinement of mystical beauty is considered in the article. It draws attention not only with typologically determinant dominance of the Word, but also far from the illustrativeness embodiment of its sacred meaning and original sound implementation of the semantics of text rows at the same time. Attention is paid to the vividness of the sonorous means with the help of which the listener is introduced into extremely refined atmosphere and expressiveness of the melody in the conditions of the general time course.*

*Keywords:* antiphonness, archetype semantics, divine service, hymnal and choral factor, canonical genre, canticles.

Доробок однієї з визначних мисткинь української музичної культури сучасності – Ганни Гаврилець – належить до виразних сторінок активного оновлення й розвитку національних традицій у контексті пошуків яскравого синтезу національних і світових тенденцій. Естетичні засади її творчості – за багатства жанрово-тематичного представлення, самобутності задумів та втілення різних стилістичних тенденцій у різних жанрових площинах – відбивають ефективність обраного композиторкою шляху занурення в глибини пам'яті і національної, і західноєвропейської культури та яскравого осучаснення цього простору. Важливу

складовою цього процесу є твори канонічного походження.

Серед них нечисленну, але суттєву частку формують твори, які представляють спільні для православної і греко-католицької музичної традиції жанри. Це – «Херувимська» (2001) і «Тебе поєм» (2002) для мішаного хору, «Богородице, Діво, радуйся!» для жіночого хору (2004) і «Достойно є» для мішаного хору з промовистою присвятою Кшиштофу Пендерецькому (2013). Очевидно, що три перших твори написані в один період, тоді як «Достойно є» дистанційований майже десятиліттям від основного масиву. Потрібно зауважити, що до каноніч-

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. КАНОНІЧНИЙ ЖАНРОВИЙ ПЛАСТ У ТВОРЧОСТІ ГАННИ  
ГАВРИЛЕЦЬ: «ХЕРУВИМСЬКА»

ної тематики композиторка звернулася не на етапі початкового відродження канонічних жанрів у 1990-х, а вже будучи зрілою, досвідченою мисткинею, діяльність якої була відзначена Шевченківською премією. Тому очевидним є її усвідомлення відповідальності у зверненні до канонічних жанрів, необхідності внутрішньої «готовності», а не поверхово-імпульсивної мотивації в роботі із цим пластом національно-релігійної культури. Ці фактори визначає інтерес до концепцій та стилю композицій першої половини 2000-х років, що ще не стали предметом ґрунтовної наукової розробки.

Усі ці піснеспіви, хоча й не утворюють єдиного циклу, належать до Літургії вірних. Звертає на себе увагу семантичний вибір: вони належать до прославно-гімнічної сфери в різних проявах містичних і подячних чинників. Крім того, композиторка притримується усталеної риси піснеспівів православного походження – обов'язкового використання акапельного звучання як однієї з генетичних констант українського церковного співу. Ця акапельність, утім, вбирає в себе найновіші стилістичні тенденції хорової творчості; відтак виявляється не тільки типологічно визначальне домінування Слова, але і його сакрального сенсу, далекого від ілюстративного втілення та водночас – самотності звукової реалізації семантики текстових рядів. Унаслідок чого за збереження стабільних композиційних ознак кожен з піснеспівів залежно від інтерпретації образності жанрових основ виявляє індивідуалізацію їх канонічної моделі.

Однією з таких композицій є «Херувимська». Цей перший канонічний піснеспів у доробку мисткині вражає вишуканістю містичної краси. Таке враження складається значною мірою завдяки ефектності сонорних засобів, які занурюють у надзвичайно витончену атмосферу, а також виразності мелодичних фраз, що їх можливо чітко виокремити з музичної тканини, та континуальності загального часоплину. Традиційна для композиторської творчості двочастинність «Херувимської» виявляє співіснування кількох ідей символів, серед яких у зв'язку з відзначеним колоритом піснеспіву

звертає на себе увагу ідея ангельського співу – «трисвяту піснь припівующе», від якої виразна семантична арка простягається до заключного «Алилуя». Крім того, беручи до уваги взірцеве виконання твору хором «Київ», доцільно висловити особисте враження від створення цілком неповторного колориту як відтворення атмосфери кадіння, яка охоплює вівтар, іконостас, священника і присутніх та, що важливо, Царські врата, через які під час другої частини завершуватиметься Великий Вхід під спів другої частини «Херувимської» – «Яко да Царя».

Самобутність цього твору виявляється і в особливостях тематичного розгортання. Традиційно відокремивши перші три поетичні строфи, композиторка вибудовує їх драматургію не стільки на єдиному тематичному, скільки на цілісному інтонаційному комплексі. Типова для «Херувимських» композиційна послідовність  $A \parallel A_1 \parallel A_2$  унаслідок індивідуалізації структур кожної з трьох строф набуває іншого вигляду з явним посиленням процесуальності як виду реалізації єдиної інтонаційної ідеї:  $A' A' B' A_1 C$ , де тематизм кожної з трьох строф розвивається настільки вільно, що після початкових фраз складається враження його цілковитого оновлення.

Достатньо нетиповим у контексті широким мелодичних ліній багатьох зразків є коротке, переважно двотактове фразування в початковій строфі. Його основою є «мінімальна», у терцієвому амбітусі, поспівка в терцієвому ж дублюванні партії другого сопрано, що – після достатньо «активної» групи восьмих із частковою, синтаксично й семантично зумовленою акцентуванням-зупинкою у слові «херувими» – неначе розчиняється в його останньому складі. Прозорій невагомості цієї початкової моделі сприяє і функційна стабільність інших голосів, які є, фактично, нерухомими (акустично досконале співзвуччя – поєднання квінти і кварта в межах октави в нижніх голосах хорової партитури). Відтак уже в межах початкового двотакту сукупність цих засобів утворює особливу консонантність, на розвитку яких ґрунтуватиметься все подальше розгортання першої частини «Херувимської».

## СУЧАСНІСТЬ

Цей процес виявляє надзвичайну гнучкість і мобільність інтонаційного, мелодичного, метро-ритмічного і фактурного планів твору. Композиторка надзвичайно ощадно, можливо навіть обережно підходить до мелодизації хорової тканини й змінності основної поспівкової моделі. Початкові зміни – за тотожного повторення вихідної мелодичної формули в сопрано й альтів – відбуваються шляхом перегармонізації та фактурного нарощення в чоловічих партіях. Ступінь кантиленності розспіву настільки високий, що навіть істотна зміна характеру вихідного імпульсу мелодичної лінії (низхідна кварта на початку третьої і четвертої фраз) як втілення ідеї «тайно образуюче» все ж «виливається» у пластичне оспівування останніх складів другого слова за принципом початкового мотиву. Важливим засобом розширення сакрального простору цього фрагменту є імітація сопранової лінії в теноровій партії, унаслідок чого виникає ефект своєрідного відлуння «горного» і «дольного» світів, а з точки зору джерел – досить незвичного ефекту синтезу і антифонного, і респонсорного співу одночасно. Фонічна колористика цього фрагменту укрупнюється в заключній фразі першої строфи, коли застосована тритактова «педаля» сопрано, альтів і басів утворює майже вібруюче тло для продовження сопранового розспіву в теноровій партії. Загалом плин мелодичної тканини першої строфи цілком виразно вказує на втілення ідеї створення слухового ефекту зв'язку «ангелогласного» світу зі світом тих, що прагнуть уподібнитися херувимам.

Друга строфа піснеспіву демонструє, з одного боку, розвиток інтонаційно-фактурних і формотворчих ідей першої, з другого, – унаслідок поступового спрощення фактурної вертикалі – адинамічність загального плину. У такому драматургічному вирішенні – переході від асоційованих з кантовою фактурою і фактурою партесних концертів терцієвими паралелізмами, застосуванням імітацій між верхніми пластами жіночих і чоловічих тембрів до вертикально уніфікованої хоральної вертикалі з явним мелодичним домінуванням партії першого сопрано – семантика тексту «і живо-

творящей Тройці трисвятую піснь припівующе» отримує своєрідний сенс. Завдяки цим засобам здійснюється своєрідне моделювання від яскраво-національної стилістичної парадигми до універсальної загальноєвропейської. І при цьому, що важливо, окремі елементи українського музичного мислення – скажімо, епізодична підголосковість, змінне багатоголосся – зберігаються. Варто додати, що й хоральність як сутнісний фактурний чинник присутній у музичній тканині «Херувимської», фактично, з першого її такту, що надає органічні підстави для зазначеного жанрово-стильового моделювання в другій строфі.

Певною мірою цю ж драматургічно-формотворчу модель збережено й у третій строфі. «Сплеск» активних імітацій вже за ustalеним у піснеспіві принципом між сопрано і тенорами за не менш інтенсивного пощаблевого наростання динамічного рівня приводить до першої кульмінації («житейську отвержим печаль»), підкреслену, після домінуючого пощаблевого руху в мелодично домінуючих партіях, стрибком на велику сексту в першого сопрано. Унаслідок цього хорової звучності тт. 38–40 безпосередньо асоціюється з тріумфальною гімнічністю. Хоча й короткочасно, цей фрагмент є своєрідним провіщенням образно-настроєвої шкали другої частини «Херувимської». Подальше розгортання музичної тканини, як і в попередній строфі, спрямоване на стабілізацію інтонаційно-фактурної активності. Проте природа цього процесу дещо інша. Тут у тт. 42–47 набагато інтенсивніше виявляється підголосковість, що охоплює, фактично, усі пласти хорової партитури; наступна «хвиля» привносить модифікацію кантово-партесної стилістики, яка виявляється у вільній модифікації терцієвих паралелізмів верхнього пласта (часом відбувається переведення цієї «континуальної стрічковості» в однозвуччя, подекуди – у кварта); надалі майже до останніх тактів тривають «перегуки» між різними партитурними пластами, причому сопраново-тенорова модель дещо модифікується – у тт. 57–58 розспів проводиться партіями альтів і перших тенорів. Хоральна «присутність» при цьому стає дедалі помітнішою:

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. КАНОНІЧНИЙ ЖАНРОВИЙ ПЛАСТ У ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: «ХЕРУВИМСЬКА»

вертикальні «колонади» при цьому зберігають надзвичайну прозорість, а витриманий з т. 53 до кінця строфи (т. 66) тонічний органний пункт спочатку сприймається як чинник своєрідної «противаги» мелодично активним голосам, стабілізації динамічно-процесуального розгортання й «заповільнення» інтонаційного руху та, урешті, впливається в м'яку масивність семиголосного тонічного тризвуку Соль мажору.

Оригінально вирішує Г. Гаврилець і традиційно імітаційний другий розділ «Херувимської» – «Яко да Царя». Насамперед контрастність тематизму, яка виявляється вже в початкових тактах у зміні темпу (*Sostenuto – Allegro*), динаміки (*p – mf*), фактури й артикуляції (*non legato*) – елементи музичної тканини виявляють сутнісне споріднення з вихідним тематичним матеріалом. Зокрема, початковий квінтовий мотив, основою якого є унісонний пунктирний субмотив, представляє собою горизонтальну модифікацію початкового вертикального тризвуку і водночас басово-тенорової квінти, а ритмічний малюнок – пунктирної моделі, що в початковій фразі піснеспіву розташовувався на третій і четвертій долях, а в третій уже був переміщений на першу і другу долі. Важливою деталлю є й використання органного пункту (ре малої октави в партії баса), який, з одного боку, спочатку (на сильних долях перших двох тактів) відновлює квінтову вертикаль, а з другого боку, завдяки наданню теноровій партії провідної мелодичної функції впродовж чотирьох тактів (при цьому відсутність жіночих партій сприяє формуванню асоціацій з монастирським чоловічим співом) – створює чітку асоціацію зі співом з ісоном. Ця педаль, що утримується впродовж дев'яти тактів, також пов'язана з тематизмом попереднього розділу (так, у заключних дванадцяти тактах першого розділу основою співзвуч був перший щабель Соль мажору, який, утім, у результаті класичного акордово-хорального типу фактури не викликав ісонної асоціації). Вагомі елементи споріднення виникають унаслідок застосування терцієво-квартового дублювання мелодичної лінії першого тенора другим у четвертому такті («ангельськими»), а також – інтонаційного

розгортання за типом оспівування, що в межах базових ланок також відбувається в квінтовому амбітусі.

Інтонаційно-фактурний простір істотно ускладнюється зі вступом жіночих голосів, між якими виникає буквальна імітація (тт. 71, 72), що диференціює звуковий простір «Яко да Царя» завдяки контрасту фактурної організації з початковим тематизмом частини. І тільки ці два такти приносять у другу частину ще один семантично важливий чинник – асоціацію з фугатними розділами «Херувимських» класичного періоду і заключними фугами хорових концертів. Алюзія із цим пластом формується і завдяки послідовному пощаблевому нарощенню голосів (баси–тенори–альти–сопрано) за зразком класичного чотириголосого фугато, унаслідок чого (а також *divisi* тенорів, згодом – у тт. 76–78 – альтів і сопрано) істотно ущільнюється звуковий простір. Крім того, обидві теми містять елементи юбіляційних розспівів складів, особливо виразні в теноровому розспіві, які завдяки мелодичній плинності, ритмічній активності й швидкому темпу, а також унаслідок введення елементів підголоскових розспівів у різних голосах, поступовому ущільненню-нарощенню фактури посилюють враження акустичної динамічності музичної метафори «ангельськими дориносимо чиньми».

Розвиток інтонаційної ідеї квінти підсумовується в коді піснеспіву і також внаслідок процесуальності: перший «крок» модифікує її у велику сексту (із сумісною акордовою «модуляцією» тризвука в мелодичному положенні квінти у квартсекстакорд у мелодичному положенні терції, що надає йому ще більшого просвітлення), другий – в октаву (знову в мелодичному положенні квінти в партії сопрано з октавним дублюванням верхнього звука і біфункційним суміщенням акордових пластів між жіночими і чоловічими тембрами).

До «Алилуї» спрямовується й архітектонічно важлива арка за фактурними показниками: у ній знаходить остаточний вияв гімнічно-хоральний чинник, цього разу не ускладнений підголосковими розспівами (хоча й із застосуванням мікроімітацій). Зберігається і притаманна аналогічним

## СУЧАСНІСТЬ

епізодам змінність фактурного наповнення вертикалі, що за умови стабільності жанрової стилістики дозволяє утримати враження акустично-просторового «пульсування». Мінлива динамічна шкала, чергуючи ефекти кресендо і декресендо впритул до заключного кульмінаційного наростання до форте і заключного, майже миттєвого, до того ж «глісандуючого» спаду до *subito p*, додатково посилює це враження. І при цьому акордова вертикаль, у якій, як і раніше, постійно утворюються складні співзвуччя іноді біфункційного характеру, скеровується лінійним розвитком голосів та їх комплексів. Хоральність коди ще раз підкреслює універсальну семантику кульмінаційного підсумку піснеспіву, утілюючи ідею сакрального просторового модусу, як інші особливості стилістики «Херувимської» – глибоко духовну її змістовність.

Потрібно наголосити ще на кількох аспектах. «Херувимська» виявляє причетність до церковно-співочих традицій уже внаслідок специфічного для неї тривалого утримання одного емоційно-семантичного стану, який, за формулюванням І. Тукової, можна назвати «бароковою моноефектністю». Крім того, у ній виразно простежуються чинники причетності до «Херувимських» «золотої доби» української церковної музики. На зовнішньому рівні це виявляється в дотриманні принципів структурування (концепційна двочастинність непропорційного співвідношення першої та другої частин включно з «Алилуєю»), темпове співвідношення між частинами, асоціативність із засобами імітаційної поліфонії в другій частині «Яко да Царя», застосування текстових повторів, що мають і структурну вагу в загальній драматургії першої частини, а також – складний характер хорової партитури, що засвідчує належність до концертного напряму церковно-музичної творчості тощо.

Звертає на себе увагу ще один елемент стилістики «Херувимської». Виникаючий ефект згущення / розрідження не стільки фактури, скільки сонорного простору зумовлений поєднанням статичних звукокомплексів та елементів *quasi*-імітації на тембральній основі (наприклад, тенорове

«тайнообразующе» в т. 6, сопранове «триваюче» і тенорове «припівуюче» у тт. 18–19) і мікроімітації («Тройці» у тт. 16–17). Крім того, надзвичайно важливу роль відіграють і безпосередні різноманітні імітації, які в сукупності з названими вище засобами забезпечують враження містичного сенсу вібруючого простору. Воно поглиблюється і внаслідок використання в одній реєстрово-висотній площині різних мелодичних ліній, що асоціюється з технікою ізоритмічних мотетів. У площині стилістики це виявляє використання композиторкою характерних для сучасної музики загальних принципів настроєвого плину творів канонічного походження і тематичного розгортання.

Щодо принципів формотворення, то тут виявляється активне переосмислення традицій, притаманних канонічним піснеспівам цього жанру. Очевидним є домінуючий вплив драматургічної концепції на принципи формотворення, що є загалом характерним для музичної творчості кінця ХХ ст. Так, досить активними є чинники антифонності та респонсорності, які, хоча й не використовуються, так би мовити, у «відкритому» вигляді, виявляються істотними в розгортанні музичної тканини піснеспіву, набуваючи значення об'єднуючого чинника не тільки стилістики і наскрізності музичної драматургії.

Таким чином, «Херувимська» виявляє причетність до загального спрямування творчості Г. Гаврилець – віднайдення містичного «звучання» імпульсів, притаманних піснеспіву навіть поза безпосереднім простором богослужіння, а отже, його архетипної семантики. Зберігаючи високі традиції літургічної творчості і втілюючи її особливості на основі власних відчуттів священної символіки, композиторка в цьому творі виявляє причетність до сутнісно канонічного пласта національного мистецтва й водночас – сакрального звучання зразків світової духовно-релігійної творчості.

## Література

1. Вашкевич Н. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. КАНОНІЧНИЙ ЖАНРОВИЙ ПЛАСТ У ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: «ХЕРУВИМСЬКА»

форм [Электронный ресурс] / Н. Л. Вашкевич. – Режим доступа : [http://nashaucheba.ru/v54461/vashkevich\\_n.l.\\_семантика\\_музыкальной\\_речи.\\_музыкальный\\_синтаксис.\\_словарь\\_музыкальных\\_форм?page=2](http://nashaucheba.ru/v54461/vashkevich_n.l._семантика_музыкальной_речи._музыкальный_синтаксис._словарь_музыкальных_форм?page=2).

2. Герасимова-Персидская Н. О дискретной линейности в современной музыке / Н. Герасимова-Персидская // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Мистецтвознавчі пошуки. Збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. – К., 2008. – Вип. 78. – С. 12–17.

3. Ефименко А. Концепция времени в сакральных жанрах конца XX – начала XXI столетия / А. Ефименко // Київське музикознавство : збірка статей Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та Київського інституту музики імені Р. М. Глієра. – К. : Київське державне вище музичне училище імені Р. М. Глієра, 2009. – Вип. 30. – С. 163–172.

4. Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стилиевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков [Электронный ресурс] / Ирина Коханик // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі. Збірка статей. – К. ; Дюссельдорф, 2010. – Вип. 33. – Режим доступа : <http://glieriinstitute.org/ukr/digests/033/12-2.pdf>.

5. Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский // Музыкальная академия. – 2005. – № 4. – Режим доступа : [http://www.coolreferat.com/Христианские\\_основания\\_сонатной\\_формы\\_часть\\_3](http://www.coolreferat.com/Христианские_основания_сонатной_формы_часть_3).

6. Немкова О. Ave Maria : Образ Богородицы в европейском музыкальном искусстве : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 [Электронный ресурс] / Ольга Вячеславовна Немкова ; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2002. – 22 с. – Режим доступа : <http://www.disserscat.com/content/ave-maria-obraz-bogomateri-v-evropeiskom-muzykalnom-iskusstve>.

7. Пучко Ю. Духовно-музыкальные композиции Анны Гаврилец в контексте современного хорового искусства Украины / Юлия Пучко // Київське мистецтвознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Збірка статей. – К., 2011. – Вип. 36. – С. 240–250.

8. Северинова М. Культурные архетипы в композиторском творчестве: память и припоминание в творении со-бытия как образа целости / Марина Северинова // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Збірка статей. – К., 2012. – Вип. 41. – С. 60–70.

9. Труханова А. Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века. Опыт типологического исследования : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : специальность 17.00.02 / Труханова Александра Геннадиевна ; [Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова]. – Саратов, 2006. – 26 с.

10. Тукова И. О сонорном пространстве / Ирина Тукова // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі. Збірка статей. – К. ; Дюссельдорф, 2011. – Вип. 37. – С. 64–88.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті розглянуто один з перших канонічних піснеспівів у творчому доробку композитори Ганни Гаврилец, який вражає вишуканістю містичної краси. Він привертає увагу не тільки типологічно визначальним домінуванням Слова, але й далеким від ілюстративності втіленням його сакрального сенсу та водночас самотньою звуковою реалізацією семантики текстових рядів. Увагу зосереджено на ефектності сонорних засобів, які вводять слухача в надзвичайно витончену атмосферу, а також на виразності мелодики в умовах континуальності загального часоплину.

Доробок однієї з визначних мисткинь української музичної культури сучасності Ганни Гаврилец належить до примітних сторінок активного оновлення й розвитку національних традицій у контексті пошуків яскравого синтезу національних і світових тенденцій. Естетичні засади її творчості – за багатства жанрово-тематичного представлення, самотності задумів та втілення різних стилістичних тенденцій у різних жанрових площинах – віддзеркалюють ефективність обраного композиторкою шляху занурення у глибини пам'яті і національної, і західноєвропейської культури та яскравого «осучаснення» цього простору. Важливою складовою цього процесу є твори канонічного походження. Серед них нечисленну, але суттєву частку формують твори, які представляють спільні для православної і греко-католицької музичної традиції жанри. Це – «Херувимська» (2001) і «Тебе поєм» (2002) для мішаного хору, «Богородице, Діво, радуйся!» для жіночого хору (2004) і «Достойно є» для мішаного хору з промовистою присвятою Кшиштофу Пендерецькому (2013).

## СУЧАСНІСТЬ

Потрібно зауважити, що до канонічної тематики композиторка звернулася вже будучи зрілою, досвідченою мисткинею, діяльність якої була відзначена Шевченківською премією. Тому очевидним є необхідність внутрішньої «готовності», а не поверхово-імпульсивної мотивації в роботі із цим пластом національно-релігійної культури. Усі ці піснеспіви, хоча й не утворюють єдиного циклу, належать до прославно-гімнічної сфери в різних проявах містичних і подячних чинників. Крім того, композиторка притримується акапельного звучання – однієї з генетичних констант українського церковного співу. Ця акапельність, утім, убирає в себе найновіші стилістичні тенденції хорової творчості, унаслідок чого за збереження стабільних композиційних ознак кожен з піснеспівів, залежно від інтерпретації образності жанрових основ, виявляє індивідуалізацію їх канонічної моделі.

*Ключові слова:* антифонність, архетипна семантика, богослужіння, гімнічно-хоральний чинник, канонічний жанр, піснеспіви.

One of the first canonical canticles in the masterpiece of the composer Hanna Havrylets, affecting with the refinement of mystical beauty is considered in the article. It draws attention not only with typologically determinant dominance of the Word, but also far from the illustrativeness embodiment of its sacred meaning and original sound implementation of the semantics of text rows at the same time. Attention is paid to the vividness of the sonorous means with the help of which the listener is introduced into extremely refined atmosphere and expressiveness of the melody in the conditions of the general time course.

The masterpiece of Hanna Havrylets who is one of the prominent artists of modern Ukrainian musical culture belongs to notable pages of an active renewal and development of national traditions in the context of the search of a bright fusion of national and world trends. The aesthetic principles of her works are the wealth of genre and thematic presentation, originality of the projects and the embodiment of various stylistic trends in various genre fields which reflect the effectiveness of the composer's chosen way of dipping into the depth of memory and national West European culture and bright modernization of this area. The works of canonical origin are the important component of this process. Among them, a small but significant part is created with the works representing Orthodox and Greek Catholic musical traditional genres at the same time. These are *Cherubim Hymn* (2001) and *Tebe Poem* (2002) for the mixed choir, *Bogorodytse*, *Divo*, *Raduisya* for the women's choir (2004) and *It is truly meet* for the mixed choir with the expressive dedication to Krzysztof Penderecki (2013).

It should be noted that the composer applied to canonical subjects been a mature, experienced artist whose activity has already been honoured with Shevchenko National Prize. Therefore the necessity of internal readiness, but not superficial impulse motivation in the work with this layer of the national and religious culture is evident. These canticles while not forming a single cycle, belong to glorified-hymn areas in various forms of mystical and thank factors. Besides, the composer follows a capella sound which is one of the genetic constants of Ukrainian church chant. This, however, incorporates the latest stylistic tendencies of choral work, keeping stable compositional features, each of canticles, depending on the interpretation of imagery of genre bases detects individualization of the canonical model.

*Keywords:* antiphonness, archetype semantics, divine service, hymnal and choral factor, canonical genre, canticles.

УДК 398.831(477.82):001.891.7

## КОЛИСКОВІ ПІСНІ СХІДНОЇ ВОЛИНИ (за матеріалами експедиційних записів)

Анастасія Друзюк

*У статті розглянуто колискові пісні, записані авторкою впродовж 2011–2012 років у селах Гоцанського й Корецького районів Рівненської області; проаналізовано їхні регіональні, музичні та текстові особливості; окреслено проблему впливу колискових пісень на свідомість і підсвідомість людини; розкрито їх виховний потенціал.*

*Ключові слова:* регіональна традиція, дитячий фольклор, колискові пісні, мотив, етнопедагогіка, етномузикологія.

*В статье исследуются колыбельные песни, записанные автором в течение 2011–2012 годов в селах Гоцанского и Корецкого районов Ровенской области; анализируются их региональные, музыкальные и текстовые особенности; рассматривается проблема влияния колыбельных песен на сознание и подсознание человека; раскрывается их воспитательный потенциал.*

*Ключевые слова:* региональная традиция, детский фольклор, колыбельные песни, мотив, этнопедагогика, этномузикология.

*The lullabies recorded by the author in 2011–2012 in the villages of Goshcha and Korets districts of Rivne region are considered in the article. Their regional, musical and textual features are analyzed. The problem of the influence of lullabies on the consciousness and subconsciousness of the person is outlined; their educational potential is revealed.*

*Keywords:* regional tradition, children's folklore, lullabies, motive, ethnopedagogics, ethnomusicology.

Упродовж останніх століть технічний прогрес, масові міграції населення із села в місто та інші фактори суспільно-історичного розвитку країни призвели до трансформації, відчуження та згасання автентичної пісенної традиції. Достовірними інформантами сучасних дослідників є старше покоління – народжені у 20–50-х роках ХХ ст. Тому фіксація, дослідження й аналіз ще існуючого польового матеріалу є важливим та необхідним як для висвітлення історичних процесів, так і для вивчення подальшого розвитку українців та їхньої ментальності.

Мета статті – дослідити стан збереження та функціонування колискових пісень, охарактеризувати їхні регіональні особливості, визначити моральний та педагогічний вплив колискових у наш час.

Аналіз наукової літератури та джерел засвідчив, що багато видатних фольклористів України мають у своїх доробках записи колискових пісень. Їх перші публікації здійснили М. Максимович (1849) та А. Метлинський (1854), виділивши такий підтип як «материнські пісні»<sup>1</sup>. У свою чергу Ф. Колесса використовував назву «приколіскові», тобто пісні, що «оспівають любов матері до дитини й її піклування <...>, мате-

рину задуму над нерозгаданою майбутністю дитини, над її долею із натяками на тяжке суспільне становище» [9, с. 99]. Окремі праці колісанкам як повноцінному фольклорному жанру присвятили О. Ветухов [3], В. Бойко [13], Г. Сухобрус та Й. Федас [10]. Фундаментальним дослідженням кінця ХХ ст. стала книга Г. Довженок [5], у якій проаналізовано генезу колісанок, їх тематику, персонажі, художні засоби творення образів, подано класифікацію колискових пісень за основними мотивами. Її послідовники М. Семенова [16], Н. Сиванчук [17], О. Марчун [12] у своїх статтях продовжили роботу над розширенням образної характеристики колісанок. Вивченню регіональних особливостей маминої пісні присвячено розвідки Н. Плотнік [15] та Л. Яцків [20]. До колісанок зверталися Є. Сявакко [18], С. Дячук [6], О. Аліксіччук [1].

В останні десятиліття дослідники почали студіювати проблему впливу музики на свідомість та підсвідомість людини, її виховний потенціал. Деякі з них вважають, що за допомогою музики, зокрема музикотерапії, можна корегувати поведінку людини, її характер та сприйняття світу. Ми виділяємо лише декілька праць, у яких безпосередньо згадуються колискові пісні як один із фун-

## СУЧАСНІСТЬ

даментів формування особистості, – це дослідження Л. Назарової [14], М. Чепиги та С. Чепиги [19], Л. Ігнат'євої [8].

Важливим доробком нашого часу в популяризації та відтворенні традиційних колискових пісень стало видання брошури та диску «Колискові. Традиційна музична культура України...» із записами співу автентичних виконавців [22].

Запропоноване дослідження колискових пісень авторка проводить, спираючись на власні польові записи 2011–2012 років із сіл Симонів Гощанського району та Сапожин Корецького району Рівненської області. Обстежена територія означається дослідниками як історико-етнографічний регіон Волинь. Загалом під час експедицій вдалося записати близько 20 колискових пісень і одну дитячу забавлянку, яку респонденти виконали як колискову пісню (прикл. 8). Опитувані також зазначали, що замість колискової могли виконувати будь-яку пісню, але співали її тихо, використовуючи м'який тембр, дотримуючись одноманітного ритму. Основною інформанткою в с. Симонів Гощанського району була Ярощук Ярина Афанасіївна, 1926 р. н. Незважаючи на вік, респондентка за один сеанс проспівала близько 70 пісень різних жанрів, 9 із яких – колискові. Водночас Ярина Афанасіївна продемонструвала традиційне виконання колисанок – співала без перерви, в одному темпі, розмежовуючи їх поспівками «а-а» чи «лю-лі». У с. Сапожин Корецького району зроблено запис від гурту жінок: Киселюк Олени Іванівни, 1953 р. н., Кисилюк Марії Макарівни, 1933 р. н., Морозюк Людмили Михайлівни, 1940 р. н. та Супрун Марії Олександрівни, 1941 р. н. Зафіксовано 6 колискових пісень, що їх респонденти виконували поодиночі або дуетом в унісон. Проте часті паузи, виправлення одна одної, повторення вже сказаних текстів свідчать передусім про занепад у цьому населеному пункті традиції колисання дітей.

Українські фольклористи відносять колискові пісні до багатожанрової системи дитячого фольклору<sup>2</sup>, а саме до тих творів, що їх виконують для дітей дорослі. Російські вчені [2] також виділяють колис-

кові як частину дитячої субкультури під назвою «материнський фольклор»<sup>3</sup>.

Етнопедagogіка задовго до наукових досліджень підтвердила, що у формуванні особистості вирішальну роль відіграють перші роки життя людини. Дитина, яка лежить у колисці, пасивно сприймає рецепторами шкіри не тільки дотики ззовні, а й рух колиски в усіх напрямках. Таким чином, ще нічого не усвідомлюючи, вона засвоює всі три вектори нашого трьохвимірного простору, її підсвідомо готують до орієнтації в ньому [19]. Багато досліджень довели, що музика (у нашому випадку – колискові пісні) нормалізує обмін речовин, посилює або зменшує м'язову енергію, змінює дихання, кров'яний тиск, збагачує емоційний стан людини [4].

Сучасні батьки передусім зосереджені на розумовому розвитку дитини, натомість її духовність залишається поза увагою. Свого часу колискові пісні слугували першими уроками рідної мови для дитини. Адже відомо, що в кожній людині, під час слухання мови або музики, непомітно скорочуються м'язи голосового апарату, ніби беззвучно повторюючи почуті звуки. Пісні допомагають малюкові запам'ятовувати слова, їх значення, порядок слів у реченні. Під час співу мати розтягує слова, акцентуючи голосні, що допомагає дітям краще засвоювати звуковий лад мови, швидше розвивати мовні навички. Тим паче, що за висновками сучасного американського педагога, автора інноваційної системи музичного виховання Едвіна Гордона, найприємнішим звуком для немовляти завжди є звук материнського голосу [21].

Цікавим фактом також є те, що в малюків домінують права півкуля, яка відповідає за образне мислення. Мабуть тому наші предки саме в цей період намагалися сформувати в дітей уявлення про ідеалізований світ. У ньому персоналізуються колисочка, котик, птахи, воли, корови, Сон, Дрімота – те, що дитина вже встигла пізнати за короткий період життя. Використовуючи вищезазначені персонажі, дитині ще з колиски прищеплюють повагу до старших, навчають певних законів моралі, сприяють формуванню психологічної рівноваги.

## АНАСТАСІЯ ДРУЗЮК. КОЛИСКОВІ ПІСНІ СХІДНОЇ ВОЛИНИ...

Наприклад, котика карають за розбиті глечики, розлиту воду, він повинен допомагати в роботі, адже трудовий принцип – це основа народного виховання.

Зібрані авторкою колискові за сюжетами розширюють існуючу класифікацію пісень цього жанру. У дослідженнях Г. Довженок [5], Н. Сиванчук [17], О. Марчун [12] окреслено чотири основні тематичні групи:

про саму дитину, її сон, а також про тварин та птахів, які безпосередньо «виявляють» про неї турботу: «Коточку сіренький», «А-а..., чужим діткам дулю», «Лю-лю, дитину» (прикл. 1, 7, 11);

з персонажами тваринного світу, які не пов'язані сюжетно з образом самої дитини: «Лю-лю, коточку», «Котки два», «Сорока-ворона», «Пішла киця по водицю», «Пожену я телуню» (прикл. 5, 6, 9, 10);

гумористичного змісту, де йдеться про діда, бабу, пригоди їхнього життя. Як свідчать респонденти, такі колискові адресувалися не стільки дітям, скільки дорослим, аби піднести настрій, дати вихід емоціям: «Колихала баба діда» (прикл. 12);

що відображають думки та почуття матері, звернені до дитини. Ця група пісень наближена до магічних замовлянь – мають однотипний мотив, у якому оспівується побажання здоров'я, щастя, розуму:

Ой щоб спало, щастє мало,  
Ой щоб росло – не боліло,  
На серденько не скорбіло.  
Дві рісточки у кісточки,  
Розум добрий в головоньку  
(див. прикл. 2).

У процесі систематизації польового матеріалу стало очевидним, що до цієї класифікації доцільно додати ще одну групу колискових, зміст яких несе в собі значну виховну функцію. У них відтворено матеріалістичний світогляд, культуру й побут пересічного селянина. Дорослі співають про трудові навички, що їх намагаються прищепити дітям: «Спечу Миші булю», «Лю-лю, дитино» (див. прикл. 3, 4).

Деякі сюжети колискових Рівенщини заслуговують на окремий коментар. Приміром, широкого розповсюдження на-

був сюжет про кота. Ще з язичницьких часів збереглося вірування, що кіт оберігає дім та його мешканців від нечистої сили. Це підтверджує відомий український обряд новосілля, коли за «магічно-культовою системою: першими у нову оселю переселялися сакральні тварини – як правило, півень або кіт... (за давніми язичницькими уявленнями так “переселялись” домові духи разом з господарем)» [11, с. 238–240]. За цим же принципом спочатку в нову коліску клали кота, гойдали його і при цьому наспівували колискової пісні. А після такого ритуалу до коліски клали дитину і співали їй, доки вона не засне [7, с. 16–18]. Тому, можливо, у колискових піснях образ кота як незмінного супутника життя дитини є домінуючим. Акцентуючи увагу на неправильних вчинках тварин, мати закладали основи моральної поведінки дитини, прищеплювала любов до праці (див. прикл. 5).

Не менш важливим у колискових піснях є сюжет про корову, телицю («телуню»), адже саме ця тварина була запорукою здорового життя та харчування дитини. У наших зразках цей персонаж згадується лише в пісні «Пожену я телуню» (див. прикл. 10). Колискова складається з двох частин: у першій – описовій, розповідній – змальовано картину випасання худоби, у другій відбувається різна зміна подій – падає з печі піп, потім попиха, наймичка, дитина. Закінчується твір надією матері на здорове та довге життя дитини: «а як дітки підростуть...». У цій колисковій, сповненій динаміки (від розміреного випасання телиці до падання з печі, груби), яскраво виражається бінарна опозиція світу *свій / чужий*, яку дитина мала освоїти від самого народження. Тобто, що світ ділиться на дві половини: дружню для дитини і не дружню, небезпечну для життя [2, с. 43].

Різні за змістом і способом викладу сюжети вільно комбінуються в рамках одного пісенного тексту. Таку можливість створюють і спільність персонажів різних груп колискових, і сама манера виконання пісень: їх співають тривалий час, практично без зупинок, об'єднуючи мініатюри в єдине поетичне полотно.



## АНАСТАСІЯ ДРУЗЮК. КОЛИСКОВІ ПІСНІ СХІДНОЇ ВОЛИНИ...

частина етнопедогогіки / О. Аліксійчук // Збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський, 2006. – Вип. 9. – С. 178–181.

2. Бондарь Н., Жиганова С. «Я ручками кудель чешу, а ножками дитя качаю...»: материнский фольклор в кубанской традиционной культуре / Николай Бондарь, Светлана Жиганова // Вопросы этномымукознания : научное периодическое издание. – М., 2012. – №1. – С. 40–54.

3. Ветухов А. Народные колыбельные песни / А. Ветухов // Этнографическое обозрение. – М., 1892. – № 1–4.

4. Газіна І. Виховний потенціал української народної пісні / І. Газіна // Збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський, 2006. – Вип. 9. – С. 38–41.

5. Довженко Г. Український дитячий фольклор: Віршовані жанри / Г. Довженко. – К. : Наукова думка, 1981. – 172 с.

6. Дячук С. Етнопедогогіка в системі виховання національної самосвідомості / С. Дячук // Вісник. – К., 1998. – Вип. 2. – С. 219–234. – (Серія «Історія, економіка, філософія»).

7. Іваницький А. Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів / А. Іваницький. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.

8. Ігнат'єва Л. Музикотерапія в дитячому садочку / Л. Ігнат'єва // Дошкільна освіта. – 2008. – № 4 (22). – С. 14–18.

9. Колесса Ф. Українська усна словесність / Ф. Колесса. – Л., 1938. – 643 с.

10. Колискові пісні / [упорядкув. і вступ. стаття Г. Сухобрус та Й. Федаса]. – К. : Музична Україна, 1973. – 207 с.

11. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість : навчальний посібник / М. Лановик, З. Лановик – К. : Знання-Прес, 2006. – 591 с.

12. Марчун О. Питання комплексного аналізу українських колісанок / О. Марчун // Народна творчість та етнографія. – 2005. – № 2. – С. 97–103.

13. Над колискою. Українські колискові пісні та вірші. – К. : Держлітвидав УРСР, 1963. – 279 с.

14. Назарова Л. Фольклорная арттерапия / Л. Назарова. – С.Пб. : Речь, 2002. – 239 с.

15. Плотнік Н. Колискова пісня як невід'ємна частина традиційного музичного фольклору Слобожанщини / Н. Плотнік // Вісник. – Х., 2009. – № 13. – С. 106–113.

16. Семенова М. Ой ти, котику-рябку: колискові та забавлянки як творчість матері / М. Семенова // Берегиня. – 1998. – № 3–4. – С. 53–56.

17. Сиванчук Н. Колискові пісні: сюжет, контекст, метафора / Н. Сиванчук // Українська література в загальноосвітній школі : науково-методичний журнал. – К., 2005. – № 9. – С. 25–34.

18. Сявакко Є. Українська етнопедогогіка в її історичному розвитку / Є. Сявакко. – К. : Наукова думка, 1974. – 151 с.

19. Чепига М., Чепига С. Стимуляція здоров'я та інтелекту / М. Чепига, С. Чепига. – [2-е вид.]. – К. : Знання, 2006. – 347 с.

20. Яцків Л. Колискові пісні франківського краю / Л. Яцків // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – Дрогобич, 1997. – Вип. 2. – С. 83–86.

21. Gordon E. Umuzykalnienie niemowlat i malych dzieci / Edwin Gordon. – Krakow : ZamKor, 1997. – S. 130.

22. Колискові. Традиційна музична культура України (автентичне виконання) // [Проект «Моя Україна – Берви»] [добірка Т. Грималюка, Г. Коропніченко ; анотація Г. Коропніченко] ; [наук. редактор М. Хай]. – К. : Арт Екзистенція, УЕЛФ, Арт Велес, 2005. – 1 CD audio (32'30", 36 творів) у картонн. футлярі : іл. + брош. : анот., тексти.

## Додаток

## НОТНІ ПРИКЛАДИ

Запис та транскрипція А. Друзюк

## Приклад 1

с. Симонів Гоцанського р-ну Рівненської обл.  
від Ярошук Я. А., 1926 р. н.

## Коточку сіренький

♩ = 90  
Одна

Ко - то - чку сі - рень - кий, А - а - а.  
Ко - то - чку бі - лень - кий,  
Хо - ди ко - ли - ха - ти.  
Ди - тя бу - де спа - ти,  
Ко - тик вор - ко - та - ти.

**Приклад 2**  
с. Симонів Гоцанського р-ну Рівненської обл.  
від Ярошук Я. А., 1926 р. н.

**Ой спи, дитя, без сповиття**

$\text{♩} = 144$   
Одна

Ой спи, ди тя, без спо - ви - ття, А - а - а.  
По - ки прий - де ма - ти з по ля.  
Да при - не - се три кві - то - чки.  
Єд - на бу - де сон - ли - ва - я,  
Дру - га бу - де дрем - ли - ва - я,  
Тре - тя бу - де шас - ли ва - я.  
Ой щоб спа - ло ща - стя ма - ло,  
Ой щоб рос - ло не бо - лі - ло,  
На сер - день - ко не скор - бі - ло.  
Дві ріс - точ - ки у кіс - то - чки,  
Ро - зум доб - рий в го - ло - вонь - ку.

**Приклад 3**  
с. Сапожин Корецького р-ну Рівненської обл.  
від Киселюк О. І., 1953 р. н.

**Спечу Миші булю**

$\text{♩} = 96$   
Одна

А - а, а - а, лю - лю.  
Спе - чу Ми - ши бу - лю,  
Бу - ло - чки ка - ла чі,  
Щоб спав вдень і вно - чі.

**Приклад 4**  
с. Симонів Гоцанського р-ну Рівненської обл.  
від Ярошук Я. А., 1926 р. н.

**Лю-лю, дитино**

$\text{♩} = 72$   
Одна  
3

А - а ло - лю, ло - лю, ло - лю, ди - ти - но, А - а - а.  
ку - ди ї - деш по сі - но,  
возь - ми ме - не з со - бо - ю,  
бу - ду клас - ти з то - бо - ю,  
то я бу - ду сі - но клас - ти,  
а ти бу - деш во - ли пас - ти.

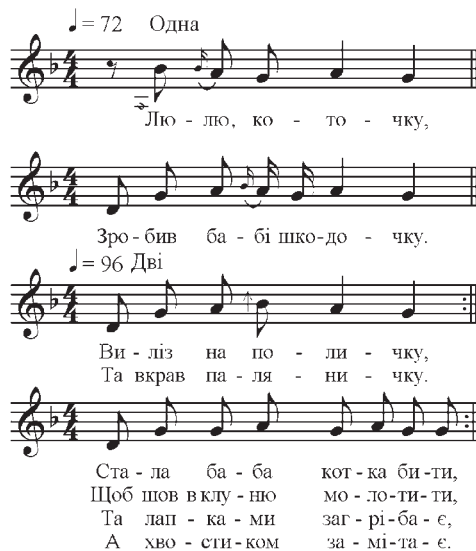
АНАСТАСІЯ ДРУЗЮК. КОЛИСКОВІ ПІСНІ СХІДНОЇ ВОЛИНИ...

Приклад 5

с. Сапожин Корецького р-ну Рівненської обл.  
від Кисилюк М. М., 1933 р. н.,  
Киселюк О. І., 1953 р. н.

Лю-лю, коточку

♩ = 72 Одна



Лю - лю, ко - то - чку,  
Зро - бив ба - бі шко - до - чку.

♩ = 96 Дві

Ви - ліз на по - ли - чку,  
Та вкрав па - ля - ни - чку.

Ста - ла ба - ба кот - ка би - ти,  
Щоб шов вклу - ню мо - ло - ти - ти,  
Та лап - ка - ми заг - рі - ба - є,  
А хво - сти - ком за - мі - та - є.

Приклад 6

с. Симонів Гоцанського р-ну Рівненської обл.  
від Ярошук Я. А., 1926 р. н.

Котки два

♩ = 84 Одна



А - а - а. Кот - ки два, сі - рий, бі - лий о - бид - ва.  
По ко - мо - рам хо - ди - ли,  
да шко - донь - ку ро - би - ли,  
кру - жеч - ки ски - да - ли, А - а - а.  
вер - шеч - ки спи - ва - ли.

Приклад 7

с. Симонів Гоцанського р-ну Рівненської обл.  
від Ярошук Я. А., 1926 р. н.

А-лю-лю, чужим діткам дулю

♩ = 90 Одна



А - а - а - лю - лю, чу - жим діт - кам ду - лю,  
а на - шо - му ка - ла - чі, -  
щоб спа - ло вдень і вно - чі.

Приклад 8  
с. Сапожин Корецького р-ну Рівненської обл.  
від Супрун М. О., 1941 р. н.

### Сорока-ворона

♩ = 108  
Одна

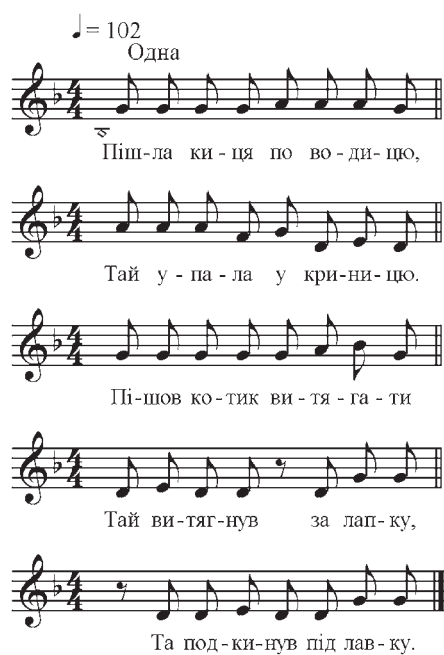


Со - ро - ка во - ро - на  
На при - піч - ку си - ді - ла,  
Діт - кам каш - ку ва - ри - ла.  
І - діть діт - ки дров, дров,  
Бу - де каш - ка знов, знов.  
І - діть діт - ки в лі - сеч - ки,  
Бу - де каш - ка на по - ли - чці.  
Сьо - му дам, сьо - му - ні,  
Сьо - му ду - льку, сьо - му - дві.

Приклад 9  
с. Сапожин Корецького р-ну Рівненської обл.  
від Морозюк Л. М., 1940 р. н.

### Пішла киця по водицю

♩ = 102  
Одна



Піш - ла ки - ця по во - ди - цю,  
Тай у - па - ла у кри - ни - цю.  
Пі - шов ко - тик ви - тя - га - ти  
Тай ви - тяг - нув за лап - ку,  
Та под - ки - нув під лав - ку.

АНАСТАСІЯ ДРУЗЮК. КОЛИСКОВІ ПІСНІ СХІДНОЇ ВОЛИНИ...

Приклад 10

с. Симонів Гоцанського р-ну Рівненської обл.  
від Ярошук Я. А., 1926 р. н.

Пожену я телуню

$\text{♩} = 84$   
Одна



Лю - лю. По - же - ну я те - лу - ню.  
На по - по - ві во - ло - ки.  
Там тра - вич - ка по бо - ки.  
Те - лу - ня па - се - ться,  
Вим - є - чко тря - се - ться.  
Со - ба - ки бре - хну - ли,  
А лю - де по - чу - ли.  
По - по - ві ска - за - ли.



А піп з пе - чі,



Дай ви - бив пле - чі.



А по - па - дя з по - лу,  
Да ви - би - ла но - гу.  
А най - мич - ка з гру - би,



да ви - би - ла пис - ки.



А ба - ран з-під пе - чі,  
Да ди - ти - ну в пле - чі.  
А о - ве - чка з-під ла - ви,  
Да ба - ра - на ро - га - ми.



О - то то - бі ба - ра - не, А - а, а - а, а.  
Не бий ді - ток ро - га - ми.  
А як діт - ки під-рос-туть.  
То - бі сін - ця при-не-суть.

Приклад 11  
с. Симонів Гоцанського р-ну Рівненської обл.  
від Ярошук Я. А., 1926 р. н.

**А-лю, лю-лю, дитину**

$\text{♩} = 150$   
Одна

А - лю, лю - лю, ди - ти - ну,  
За - ко - ли - шу, по - ки - ну.

Ой хо - дить сон	ко - ло ві - кон,
А дре - мо - та	ко - ло пло - та.
Пи - та - єть - ся	сон дрі - мо - ти:
"Ку - ди пі - дем	но - чу - ва - ти?"
"Де ха - тин - ка	теп - лень - ка - я,
Де ди - тин - ка	ма - лень - ка - я,
Ту - ди пі - дем	но - чу - ва - ти,
Ди - ти - но - ньку	при - си - пля - ти".
А в нас ха - та	теп - лень - ка - я,
В нас ди - ти - на	ма - лень - ка - я.
Хо - дить до нас	но - чу - ва - ти,
Ди - ти - но - ньку	при - си - пля - ти.

Приклад 12  
с. Симонів Гоцанського р-ну Рівненської обл.  
від Ярошук Я. А., 1926 р. н.

**Колихала баба діда**

$\text{♩} = 180$   
Одна

Ко - ли - ха - ла ба - ба ді - да

Із ве - чо - ра	до о - бі - да.
"Ой спи ді - ду	ста - рий би - ку,
Ки - пить то - бі	ка - шка в млі - ку".

А дід спа - ти	не хо - тів,
дай до ба - би	ре - го - тів.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Активний за останні століття розвиток суспільства, привів до трансформації та затування автентичної пісенної традиції. Тому в даній статті на власних записах автора, здійснених у 2011–2012 роках (с. Симонів Гоцанського р-ну та с. Сапожин Корецького р-ну Рівненської обл.), висвітлюється рівень збереженості та функціонування колискових пісень, їхні регіональні особливості. Із змісту колискових пісень малюки отримують перші уроки рідної мови, дізнаються про основи поведінки в соціумі, на емоційному рівні пізнають та вивчають світ.

Зібрані авторкою колискові пісні за сюжетами розширюють існуючу класифікацію, визначену Г. Довженком. Окремим пунктом ми виділили групу пісень, тексти яких відіграють значну виховну роль. В основі їх сюжету – опис трудового процесу, як ідеалістичної моделі поведінки дорослої людини. Найпоширеніші персонажі записаних пісень: котик (оберіг дому, його жителів) та корівка («телуня»).

За ритмічними особливостями зафіксовані колискові пісні поділяються на два типи: 1) одноелементні чотиридольні (ритмоформула  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), що базуються на багаторазовому варійованому повторі; 2) однорядкові ямбічні (на основі здвоєного диямбу:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ). Мелодії мають терцевий (іноді квартовий) діапазон, спорадично наспіви розпочинаються з субкварти. Між творами присутня вокалізація типу «а-а, а-а», «лю-лі», що іноді набуває розширеного вигляду, який імітує ритмічне погойдування.

Експедиційні дані засвідчують, що в наш час колискові пісні виходять з ужитку (більшість інформантів народилися в 1920–1950-х рр.). Ми спостерігаємо втрату багатовікового, емоційного, духовного зв'язку матері та дитини, який через колискові пісні встановлювався з перших днів існування кожного з нас.

*Ключові слова:* регіональна традиція, дитячий фольклор, колискові пісні, мотив, етнопедогогіка, етномузикологія.

The active community development for the last centuries has brought to the transformation and attenuation of the authentic song tradition. Therefore in the given article according to the materials of the author's own recordings done in 2011th–2012th in Symoniv village of Goshcha district and Sapozhyn village of Korets district, Rivne region the level of safety and functioning of lullabies, their regional characteristics are ascertained. From the matter of lullabies the babies get the first lessons of the mother tongue and learn about the basics of behaviour in the society, explore and master the world on the emotional level.

The plots of the collected lullabies expand the existing classification determined by G. Dovzhenok. A group of songs the lyrics of which have an important educational role was selected to the separate point. Their plot is a description of the working process as an idealistic type of adult's behaviour. The most extended characters of the recorded songs are a cat (the guardian of the house and its inhabitants) and a cow («telunya»).

According to rhythmic features the recorded lullabies were divided into two types: 1) which are based on multiple varied repetition of one section (rhythm  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ); 2) with one line on iambic dimeter (on the origin of binary diambus) ( $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ). The melodies have range of third (sometimes fourths) range. There is a vocalization between the songs like «a-a, a-a», «liu-lie» which sometimes gains broadened form imitating the rhythmic swinging.

The expeditionary data certify that nowadays the lullabies are growing out of use (the majority of informants were born in 1920s–1950s). We are witnessing the loss of centuries-old, emotional, spiritual connection between a mother and a child, which was establishing from the earliest days of our being through lullabies.

*Keywords:* regional tradition, children's folklore, lullabies, motive, ethnopedagogics, ethnomusicology.

УДК 792.01+75.054](476)“20”

## СЦЕНОГРАФІЯ БІЛОРУСІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ФЕНОМЕН ОСОБИСТОСТІ ХУДОЖНИКА

Вероніка Ярмолинська

*У статті визначено тенденції розвитку сценографії Білорусі початку ХХІ ст. Проаналізовано творчість молодих театральних художників. Проілюстровано роль особистості художника в сценічному творі.*

*Ключові слова:* театр Білорусі, сценографія, драматургія, сцена, режисура, театральний костюм, грим, традиція, експеримент.

*В статье определяются тенденции развития сценографии Беларуси начала ХХІ в. Анализируется творчество молодых театральных художников. Иллюстрируется роль личности художника в сценическом произведении.*

*Ключевые слова:* театр Беларуси, сценография, драматургия, сцена, режиссура, театральный костюм, грим, традиция, эксперимент.

*The tendencies of the development of scenography in Bilorus at the beginning of the ХХІst century are defined in the article. The works of young theatre artists are analyzed. The role of the artist in scenic product is illustrated.*

*Keywords:* theatre of Bilorus, scenography, dramatic art, stage, direction, theatrical suit, make up, tradition, experiment.

*Мета публікації:* підкреслити і проілюструвати визначальну роль художника у створенні сценічного твору. *Наукові завдання:* 1) простежити взаємодію і взаємовплив драматургії, режисури і сценографії в постановках молодих сценографів Білорусі; 2) виявити їх основні засоби сценічної виразності в спектаклях початку ХХІ ст., в ескізах декорацій і мізансцен.

*Цій проблематиці* (теорії і практиці сценографії) присвячені наукові праці В. Березкіна, А. Михайлової (Росія), М. Френкеля, В. Фіалка (Україна), Г. Барішева, П. Карначя (Білорусь) та ін.

Сценографія Білорусі початку ХХІ ст. представлена іменами молодих сценографів – випускників Білоруської академії мистецтв, а також вихованцями інших театральних шкіл, які сьогодні працюють у багатьох театрах республіки. Серед них – А. Сорокіна, О. Мацкевич, В. Правдіна, Д. Волкова, П. Анащенко, А. Костюченко, Л. Сєдельникова, С. Макаренко, В. Рачковський, А. Вахрамєєв, Т. Нерсісян, Е. Ігруша та інші сценографи, які створюють художнє оздоблення й костюми в музичних, драматичних і лялькових театрах країни. На виставках сценографії спостерігаємо яскраві задуми в макетах, ескізах декорацій і костюмів.

Очевидно, що в мистецтві сценографії Білорусі початку нового століття головним є не належність художника до того або іншого напрямку (традиційного чи експериментального театру), а надзвичайно привабливою стає індивідуальність художника, його неповторний стиль у тому або іншому творі сценічного мистецтва.

Сучасні білоруські театральні художники в сценографічних проектах пропонують власне бачення світу і заявленої драматургії. Уже в попередній роботі, на рівні ескізів, очевидний і задум майбутньої постановки, і її непрості, несхожі одне на одного персонажі – у жестах, позах, костюмах і гримі. Очевидно, що робота художника, яка пов'язана з малюнками мізансцен, ескізами декорацій, побудовою макета – усе, що демонструють лише на виставках, – сьогодні є важливою в баченні майбутнього спектаклю, первинною для постановника, виконавців – усіх, хто безпосередньо задіяний у спектаклі. Очевидно, що театр, залишаючись мистецтвом синтетичним, у багатьох сценічних творах на перший план висуває сценографію. При цьому «роль художника в спектаклі не зводиться до того, щоб образотворчо позначити місце і час дії. Роль ця глибша: художник тлумачить сенс дії і

створює образ спектаклю, що містить художнє узагальнення життя» [4, с. 6].

Білоруські театральні художники прагнуть до нового, нетрадиційного освоєння сценічного простору. Це можна сказати і про сценографічні вирішення О. Мацкевич («Пінська шляхта» В. Дуніна-Мартінкевича, «Симон-музика» Я. Коласа – у Національному академічному театрі імені Я. Купали), А. Сорокіної («Там живуть люди» А. Фугардта, «Підступність і кохання» Ф. Шиллера – у Національному академічному театрі імені Я. Купали; «Горе від розуму» О. Грибоєдова, «Біг» М. Булгакова – у Національному академічному драматичному театрі ім. М. Горького), Д. Волкової («Тристан та Ізольда», «Соломея» С. Ковальова – у Національному академічному театрі імені Я. Купали), Т. Соколовської («Собаки» А. Полещенкової – у Гродненському обласному драматичному театрі) та ін.

«Соломея» С. Ковальова в постановці А. Гарцуєва і сценографії Д. Волкової переносить нас на декілька століть назад, звертаючись до долі чудової жінки – Соломеї Русецької, яка народилася на білоруській землі і стала відомою завдяки своїм винятковим лікарським здібностям. Соломея вирізнялася і надзвичайно цікавою долею, пов'язаною з постійними мандрівками та пригодами. У виставі художник створює і таємничо-містичну атмосферу, і своєрідний малюнок цієї долі. Невеликий чорний простір малої сцени повністю звільнений від предметів інтер'єру. Та лише легкі, різних розмірів східні вазы, підвішені до стелі, одночасно і прикрашають, і окреслюють місце дії, несподівано перетворюючись на сяючі яскраві світильники, що нагадують про минулі дивовижні дні Соломеї, яка вимушена втікати з рідної землі на схід. Сценічна дія побудована А. Гарцуєвим графічно, ефектно; талановито визначена та виписана і сценографія Д. Волкової.

На початку ХХІ ст. в білоруському театральному мистецтві спостерігається тенденція до художнього оздоблення вистав власне режисерами-постановниками, а не сценографами. Хоча практика засвідчує, що в театрі кожен повинен займатися своєю

справою. Лише тоді варто очікувати позитивних результатів. Насамперед з вис-тавами молодих сценографів пов'язаний сучасний погляд на сценічний простір і поняття «авангардний спектакль». Сучасний театр не може існувати без такої вистави, так само, як не може існувати без постійного пошуку, збагачення традицій. Без непинного пошуку нової драматургії, нового акторського існування, нової організації театального простору. «Сценографічний простір створюється художником спектаклю в межах простору сцени, підкреслюючи або маскуєючи його, перетворюючи сцену в образних інтересах постановки. Сценографічний простір, інший у кожній п'єсі, може змінюватися під час однієї і тієї самої вистави. Він рукотворний та мінливий» \* [3, с. 144].

Молоді білоруські сценографи не лише прагнуть заявляти про себе у виставах, але і демонструють свої задуми на виставках. Секція молодих театральних художників Білорусі постійно бере участь у Празькій квадрієнале. Переважно – це випускники відділення театально-декораційного мистецтва Білоруської академії мистецтв, з іменами яких пов'язано поняття «молода білоруська сценографія» [5, с. 131]. У Празі став помітним сценографічний проект М. Тимофєєвої за твором класика білоруської драматургії В. Короткевича «Дике полювання короля Стаха». Він вирізнявся оригінальністю задуму і був своєрідним ключем для режисури спектаклю. Досить було звернути увагу на макет та ескізи мізансцен і костюмів. Головним був образ пастки – пастки не на звіра, а на людину. Цей образ невід'ємний від містичного замку, у якому розгортаються дії вистави. На ескізах таємничими представлені персонажі «Дикого полювання короля Стаха» – художник їх подав одночасно і реальними людьми, і примарами. Роботи М. Тимофєєвої є завершеними живописними полотнами, виконаними в єдиній сіро-блакитній колірній гамі, які в такий спосіб створюють таємничий образ вистави.

\* Тут і далі переклад з російської О. Безручка. – Ред.

## СУЧАСНІСТЬ

Серед останніх робіт молодих сценографів помітне сценографічне вирішення (виставка в Галереї Білоруської академії мистецтв) О. Щербинської до вистави «Майстер і Маргарита» М. Булгакова – це макет вистави, ескізи мізансцен і костюмів персонажів. Мізансцени зафіксовані в чотирьох основних ескізах – «Початок», «Вар'єте», «Зустріч із Азazelло» і «Бал повного Місяця». Доповненням до роботи є допоміжні ескізи, афіша, фотографії до епохи та інші матеріали, зібрані під час підготовки до вирішення вистави. Сценографічний проект приваблює не лише своєю масштабністю матеріалу, але й оригінальністю сценографічного задуму відомого твору.

Художник пропонує вирішення спектаклю по-справжньому видовищного, містичного і глибоко філософського за своїм звучанням. Переважаючим кольором стає чорний, який підкреслює задум художника, робить сцену об'ємною, ефектною і нескінченною. Персонажі вистави – це ті самі впізнавані булгаківські персонажі, здатні перетворюватися на недосяжних чорних птахів, ширяти у висоті над землею і побутом, злом, ненавистю і таємничою Смертю. Ці персонажі можуть з'являтися, за задумом художника, з п'яти підлогових люків, яким у виставі відведене особливе значення. Тут зберігається не лише загадка перетворення, але й цілком реальне існування двох паралельних світів. І цілком виправдано в цьому крихкому, примарному світі сну й тіней з'являється і чорна витончена Птаха-Маргарита, і Азazelло на легкому та невагомому автомобілі. У всьому цьому звучить і чарівлива, захоплююча музика містичного польоту, і зустріч із невідомістю. Вистава, вирішена переважно в чорних тонах, не похмура та песимістична. Маргарита і Майстер, які вибрали для себе світ п'їтьми, а не світла, залишаються високими образами духовності, світла – істинно булгаковськими героями.

Сценічний простір поживавлюється за допомогою мінливого освітлення. Світлова партитура робить яскравими і виразними обличчя й костюми, точно введені у виставу предмети і деталі. На заднику сцени вста-

новлений екран, що уможливлює введення проєкційних мізансцен, які також вносять світло у виставу і розширюють сценічний простір.

Костюми персонажів винахідливі і на-самперед чергу відображають внутрішній стан героїв, їхні характери. Так, на ескізі «Маргарита» героїня зафіксована перед виходом на бал повного Місяця. Невидимі слуги одягають її в сукні кольору п'їтьми, єдиною прикрасою яких є опущені крила, що світяться. Обличчя притрушують білою пудрою, і воно стає відстороненим – майже неживим і підготовленим для відходу в інший світ. Гумором і добродушністю наділений Бегемот, обличчя якого загримоване художником у чорний колір. Круглі безглузді окуляри приховують його справжнє єство. Кумедний, із широкими рукавами, підкреслено простий костюм Бегемота прикрашає довгий шарф, що нагадує хвіст. Хитрий, симпатичний Коров'єв схожий на хижого незлобного птаха. Добродушна товстуля Аннушка-чума одягнена в просторий одяг, у руках – важкі сумки. Створюється враження, що вона ніколи з ними не розлучається. Проект, запропонований художником, може бути вирішений режисурою як у драматичному руслі (з дуже сильним звучанням музики), так і у винахідливій музично-драматичній виставі. Він глибокий і за своєю драматургією, побудованою художником, і музичний за фантастичними, незвичайними образами, в існуванні і вчинках яких закладена музика.

Сценографічний проект О. Щербинської – вистава «Птахи» А. Аристофана – продовжує тему птахів, лише в зовсім іншому задумі та кольорі – білому. Художник створив атмосферу повітря і польоту, легкого дихання і трепетного існування персонажів у запропонованому задумі. Для художника птахи – це люди: і головні персонажі, і багатолікий хор. У романтично-урбаністичному вирішенні сценографа – це вистава про свободу і несвободу у великих містах, у предметах і деталях образного світу сцени – кепкування над людськими слабкостями, залежностями і прив'язаністю людей до стереотипів. Пташине місто в О. Щербинської – це ві-

ВЕРОНІКА ЯРМОЛИНСЬКА. СЦЕНОГРАФІЯ БІЛОРУСІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ...

чна утопічна мрія про легке і безтурботне життя, а головне – про життя вільне. Основними символами є яйце (природне і натуральне) і труба – цивілізація з її виробництвом товарів, ідей. Тему реальної і внутрішньої свободи людини в непростому сучасному світі художник заявив сміливо, талановито і неординарно. Макет «Птахів» доповнюють винахідливі костюми з незвичайними головними уборами, масками і гримом, що якнайточніше визначають характери персонажів. Приваблює і афіша до вистави, на якій не лише подано назву, але й зафіксовано фрагмент оригінального сценографічного вирішення.

Таким чином, сценографічні проекти молодих театральних художників Білорусі є безперечною цінністю для сьогоденної режисури, яка відчуває необхідність у нових театральних ідеях і нових несподіваних фарбах. Утілення своїх ідей сценографи бачать не лише в професійній цікавій драматургії, але і в несподіваних візуальних образах і сучасних фактурах. Сучасна білоруська сценографія початку ХХІ ст. дуже відрізняється, скажімо, від сценографії по-

передніх десятиліть ХХ ст. У кращих сценографічних проектах неважко простежити, що художники не перекреслюють традиції вітчизняної сценографії, а збагачують і творчо переробляють їх. Заперечуючи натуралізм, художники прагнуть не лише до видовищності, без якої неможливо уявити сучасний театр, але, безумовно, до яскравої образності та філософської метафоричності. Вони дедалі більше заглиблюються в задум твору і шукають йому адекватне сучасне сценографічне вирішення.

#### Література

1. *Базанов В. В.* Сцена ХХ века / В. В. Базанов. – Ленинград, 1990. – 240 с.
2. *Березкин В. И.* Художник в театре Чехова / В. И. Березкин. – М., 1987. – 240 с.
3. *Михайлова А. А.* Сценография: теория и опыт / А. А. Михайлова. – М., 1990. – 336 с.
4. *Сыркина Ф. Я.* Русское театральное декорационное искусство / Ф. Я. Сыркина, Е. М. Костина. – М., 1978. – 246 с.
5. *Ярмалінская В. М.* Сцэнаграфія Беларусі ХХ – пачатку ХХІ ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск, 2010. – 224 с.

*Переклад з російської Олександра Безручка*

#### РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті окреслено тенденції розвитку сценографії Білорусі початку ХХІ ст. Проаналізовано творчість молодих театральних художників. Проілюстровано роль особистості художника в сценічному творі. Підкреслено, що сценографія Білорусі початку ХХІ ст. представлена іменами молодих сценографів – випускників Білоруської академії мистецтв та вихованцями інших театральних шкіл, які сьогодні працюють у багатьох театрах республіки. Серед них – А. Сорокіна, О. Мацкевич, В. Правдіна, Д. Волкова, П. Анащенко, А. Костюченко, Л. Сєдельнікова, С. Макаренко, В. Рачковський, А. Вахрамєєв, Т. Нерсісян, Е. Ігруша та ін. Вони створюють художнє оздоблення й костюми в музичних, драматичних та лялькових театрах країни. На виставках сценографії спостерігаємо їхні яскраві задуми в макетах, ескізах декорацій і костюмів. Очевидно, що в мистецтві сценографії Білорусі початку нового століття головною є не лише належність художника до того або іншого напрямку (традиційного чи експериментального театру), а надзвичайно привабливою постає індивідуальність митця, його неповторний стиль у тому або іншому творі сценічного мистецтва.

Сучасні білоруські театральні художники в сценографічних проектах пропонують своє власне бачення світу і заявлену ними драматургію. Уже в попередній роботі, на рівні ескізів, очевидний і задум майбутньої постановки, і її непрості, несхожі одне на одного персонажі – у жестах, позах, костюмах і гримі. Очевидно, що безпосередня робота художника,

## СУЧАСНІСТЬ

яка пов'язана з малюнками мізансцен, ескізами декорацій, побудовою макета – усе, що демонструють лише на виставках, – сьогодні є важливою в баченні майбутнього спектаклю, первинною для постановника, виконавців – усіх, хто задіяний у спектаклі. Театр, залишаючись мистецтвом синтетичним, у багатьох сценічних творах на перший план висуває мистецтво сценографії.

*Ключові слова:* театр Білорусі, сценографія, драматургія, сцена, режисура, театральний костюм, грим, традиція, експеримент.

The tendencies of the development of scenography in Bilorus at the beginning of the XXIst century are defined in the article. The works of young theatre artists are analyzed. The role of the artist in scenic product is illustrated. It is stressed that XXIst century Bilorus scenography is represented by young designers who graduated from the Bilorusian Academy of Arts and the pupils of other theatrical schools, who work nowadays in many theaters of the republic. Among them there are such names as: A. Sorokina, A. Matskevych, V. Pravdina, D. Volkova, P. Anashchenko, A. Kostiuhenko, L. Sedelnykova, S. Makarenko, V. Rachkowskyi, A. Vakhramieiev, T. Nersisyan, E. Ihrusha and others. They create artistic decoration and costumes in music, drama and puppet theaters of the country. One can't ignore their bright ideas in models, sketches of scenery and costumes at exhibitions of scenography. Evidently in the art of Bilorusian scenography at the beginning of new century major role belongs not to a particular direction (traditional or experimental theater), but to an individual style of artist, his unique style in the stage art.

Modern Bilorusian theater artists offer their own vision of the world and stated dramaturgy in scenography projects. In previous works on the level of sketches the scheme of future performance is evident with its complicated, different characters in gestures, poses, costumes and makeup. Obviously the direct work of the artist connected with drawings of mise en scenes, sketches of scenery, marketing design, which are shown at the exhibitions only, now is becoming important in the vision of future performance, primordial for the producer, performers and all those, who are engaged in the play. Theater remaining a synthetic art advances the art of scenography in many stage works.

*Keywords:* theatre of Bilorus, scenography, dramatic art, stage, direction, theatrical suit, make up, tradition, experiment.

# Постатті

## Figures

УДК 821.161.2.09(092)

### МИХАЙЛО СТЕЛЬМАХ: П'ЕСИ, ФАКТИ, СЦЕНА

Леонід Барабан  
Валентина Дятчук

*Дослідження історії українського театрального мистецтва в площині діяльності її визначних представників збагачується багатьма напрямками. Віднайдення нових фактів, широке осмислення контексту й глибокий аналіз творів дозволяє відійти від колишніх оціночних стереотипів і об'єктивно деталізувати картину театральної дійсності різних періодів. У зв'язку із цим викликає значне зацікавлення доробок визначного українського письменника і драматурга М. Стельмаха.*

*Ключові слова:* Михайло Стельмах, український театр, драматургія, п'єса, режисер.

*Исследование истории украинского театрального искусства в плоскости деятельности ее выдающихся представителей сегодня обогащается многими направлениями. Поиск новых фактов, широкое осмысление контекста и глубокий анализ произведений позволяет отойти от прежних оценочных стереотипов и объективно детализировать картину театральной действительности разных периодов. В связи с этим вызывает большой интерес наследие выдающегося украинского писателя и драматурга М. Стельмаха.*

*Ключевые слова:* Михаил Стельмах, украинский театр, драматургия, пьеса, режиссер.

*The research of the history of Ukrainian theater art in the area of its prominent representatives' activity is enriching with many directions. The search of new facts, thorough interpreting of the context and deep analysis of works helps to depart from the former appreciative stereotypes and detail the picture of theatrical reality of different periods objectively. That's why the masterpiece of M. Stelmakh as a prominent Ukrainian writer and dramatist is compelling a great interest.*

*Keywords:* Mykhailo Stelmakh, Ukrainian theater, drama, play, stage-director.

П'єси М. Стельмаха, різні за жанровими ознаками, мають і спільні художні риси. Вони багатопланово відображають подільське село, різні куточки Вінниччини, де народився і зростав митець як майстер діалогу, майстер високої літературної мови. Кожна його драма чи комедія, трагедія або трагіфарс мають самостійне значення, історичне підґрунтя, ідейно-естетичну концепцію. Шкода тільки, що театральна й літературна критика, дослідники і досі обминають цю частину його творчості, а театри, нині борсаючись на мілководді, нерідко забувають ім'я великого драматурга. Тим часом у кожній з його п'єс існують захоплюючий сюжет, значна кількість завершених характерів, а найбільше – прекрасні жіночі образи. Від драматургічного набутку в Україні другої половини ХХ ст. їх різнить

романтична піднесеність, ліризм, поетичність, багата символіка, афористичність і барвіста метафоричність мови, тісне єднання з фольклорними джерелами. А відображене в п'єсах подільське село транслює потужну хліборобську Україну з її невичерпним добром, гнівом на неробів та дармоїдів, нехлюїв. Драматург першим у повоєнні роки здобув право показати селянина в усій його повноті та складності, красі, правдиво висвітлити чимало бурхливих подій, фактів, постатей, які раніше замовчували або трактували хибно, часто-густо із суб'єктивних позицій. Тому й репертуарна рада, яка тривалі роки існувала при тодішньому Міністерстві культури України, постійно вагалася і раз по раз не давала дозволу на постановки його п'єс або знімала з репертуару підготовлені до випуску

ПОСТАТІ

вистави, а видавництва відмовлялися від друку п'єс, а то й знищували тираж.

І тут ніякої випадковості немає, адже, наприклад, у центрі гостро сатиричної комедії «Кум королю» (1967) М. Стельмах знову ж таки перший сказав слово про те, що в тодішніх колективних господарствах дуже часто хазяйнують і «керують» самовпевнені, недалекоглядні, обмежені керівники. І саме вони завдають величезної шкоди землі. Автор послідовно досліджував і розвінчував нігілізм та догматизм голови правління Цимбалюка, його запопадливе виконання навіть неправильних, часто хибних указівок зверху, дошкульно знищував його самовпевненість у власній непогрішимості, постійній зневазі до простих трударів артілі. Діяльність Цимбалюка переростала у свавілля, в одне-єдине жадання бачити себе на трибуні, у президіях, фотостендах і, нарешті, – у відлитому з бронзи «меноменті». Автор гнівно викрив підлабузництво, здирництво, кар'єризм шляхом укрупнення ситуацій, учинків і думок окремих персонажів, які оточували Цимбалюка, і цим досягнув мистецького ефекту. Шкода, що комедію «Кум королю» вдалося поставити лише одному колективу – Муніципальному театру ім. П. С. Саксаганського в Білій Церкві, бо надалі її показ заборонили.

Лише згодом з великими труднощами і з певними скороченнями тексту відомий режисер Я. Геляс поновив комедію «Кум королю» (сценографія М. Стецюри) у Тернопільському академічному театрі ім. Т. Г. Шевченка (1970), де вона викликала неабиякий резонанс. Особливий інтерес у глядачів спровокував поетичний і величний образ звичайної жінки-трудівниці Василюни як антипода Цимбалюка. Я. Геляс захоплювався драматургією М. Стельмаха і, перебуваючи на посаді головного режисера Закарпатського драматичного театру, неодноразово звертався до письменника, аби він переробив свою повість «Над Черемошем» (1952) для театру, запропонувавши попередню назву «Гуцульські мотиви». Проте задуми обох так і не здійснилися.

Через цензурні утиски М. Стельмах кілька разів переробляв трагедію «Зачаро-

ваний вітряк», адже в ній був виписаний образ Мирона Оскіпка – чоловіка Василюни, колишнього наймита, а потім хорунжого у військових загонах петлюрівців і зв'язківця в бандерівців. Сутички, ідейні поєдинки, що відбуваються у вітряку і побіля нього в різні часові відтинки, завжди насторожували постановників. Однак після багатьох переробок п'єсу все-таки дозволили – і кожна дія, картина, сцена відкрито чи в підтексті, іноді навіть завуальовано, засвідчували моральну перемогу над злом господаря зачарованого вітряка, хлібороба і мудреця Івана Сірошапки.

Образ Івана Сірошапки зруйнував пануючий у той час стереотип героя «гомо советікус», який укорінився майже в усіх театрах не тільки України, але й інших тодішніх республік СРСР. Бібліографи Є. Бабич і П. Рогова у 1979 році були справедливими, коли зазначили, що герої М. Стельмаха, особливо Іван Сірошапка, «позначені глибоким проникненням у психологію селянина, багатством мови, лірико-романтичною піднесеністю стилю, численністю фольклорних та етнографічних елементів», і додавали, що в його п'єсах «здебільшого йдеться про людей села на Поділлі, їх життя й духовну красу в ХХ ст.» [5, с. 12–13]. І це найголовніше. Цікаво, що ще 1969 року сербський режисер П. Ризнич також зауважив на цій особливості, ознайомившись із першими п'єсами (і з образом Івана Сірошапки) митця: «Мабуть, в Україні ніхто краще від нього не знає нинішнього села, його мешканців, їх щоденних турбот і любові до поля» (Сербія, Нові-Сад, 1969 р.).

Крізь усю по суті першу трагідраму «Кров людська – не водиця» (1958) також проходить тема долі селянина, землі, її влади над хліборобами – тема, якої не оминає жоден світовий письменник. У 1958 році цю трагідраму спочатку скомпонував за романом, а 1959 року поставив на сцені академічного театру ім. Т. Г. Шевченка (Харків; сценограф В. Греченко) режисер В. Крайниченко. М. Стельмах дуже допоміг режисеру і він чимало коректив у текстову частину – зміст драми охоплював лише кілька днів життя подільського села в буремний 1921 рік. З художньою чуйністю відтворені атмосфе-

ЛЕОНІД БАРАБАН, ВАЛЕНТИНА ДЯТЧУК. МИХАЙЛО СТЕЛЬМАХ: П'ЕСИ, ФАКТИ, СЦЕНА

ра і новий настрій землеробів: певне відчуття нею внутрішньої розкриленості, щемливої радості одвічних трударів, що вони не пасинки, а господарі. Але їхня радість була передчасною. Бідняки подільського села постали у своїй найконкретнішій формі: розподіляли, власне розпайовували, панську землю. Народний артист Л. Сердюк, який грав Свирида Мірошниченка, розповідав, що його найбільше захопили у виставі образ Тимофія Горицвіта, мрія і роздумування цього героя, що поле оброблятиметься його руками, що він хазяїн, а не раб окремого власного клаптя. І водночас чоловік не вірив, що це зробить його щасливим, багатим та заможним. Кінець ХХ ст. показав, що Тимофій Горицвіт мав рацію, та й сам герой трагічно загинув на полі.

У репертуарі харківського театру вистава була кілька років підряд, її показували в Москві, а режисера-постановника В. Крайниченка удостоїли почесного звання заслуженого діяча мистецтв України (1960).

У драмі «На Івана Купала» (1966) М. Стельмах (що режисери й досі недолюблюють) логічно зіставив події довоєнних, воєнних і повоєнних літ, чітко обґрунтовуючи через образ Себастьяна – простого дядька – морально-філософське кредо тих же хліборобів: їхню довірливість і совітливості у найскрутніших і найекстремальніших ситуаціях. П'єса довго залишалася нереалізованою. Навколо цієї драми й досі точаться дискусії. Одні називають її інсценізацією, інші – літературною переробкою, а насправді, автор написав самостійну оригінальну п'єсу, хоча в ній діють ті самі герої, що і в повісті. Першим виставу поставив Радіотеатр Центрального радіомовлення у 80-х роках ХХ ст.

У 1960-х роках і надалі критика дуже багато докоряла М. Стельмаху за ніби-то художні погрішності, яких він припустився ще в сатиричній комедії «Кум королю» і трагедії «Золота метелиця», тому театри України цуралися ставити ці п'єси. А відомий російський критик О. Гуроров, навчаючись тоді в Харківському університеті, 1990 року іронічно писав про відвідини письменником цього навчального закладу: «Згадується кремезний і русявий, з

селянським обличчям Михайло Стельмах. Обстановка зустрічі сприяла відвертості, і хтось спитав, коли він вийде з “омріяного” минулого і перестане переспівувати О. Кобилянську і М. Коцюбинського. М. Стельмах спершу обурився, готовий був кинутися в бій, а потім, посміюючись, додав: “Оце якраз і виходжу”. Працював він тоді над “Правдою і кривдою” і “Чотири броди”. Але адекватну своєму таланту духовність зміг знайти тільки в дореволюційному минулому, не погрішивши перед собою і перед правдою. Це своєрідна драма великого письменника» [6, с. 64]. Таке твердження критика засвідчило повне незнання і нерозуміння тодішнім харківським студентством та й критикою творчості метра, бо все написане ним до 1960-х років (поезія, проза, драматургія) торкалося саме проблем тогочасної дійсності або ретроспективно виходило з подій 20–30-х років ХХ ст. Але все це стосувалося сучасності і мало у своїй основі тільки сучасність.

По-справжньому М. Стельмах лише 1955 року щільно долучився до театрального процесу в Україні. На прохання прекрасного режисера і актора Ф. Трегуба (Вінницький академічний театр ім. М. К. Садовського) він знайшов у фондах Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка текст п'єси наказного отамана Чорноморського козачого війська Я. Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані», надрукований 1861 року, п'єсу «Чорноморці» М. Старицького (1874), яку він переробив з твору Я. Кухаренка, клавір (музичний) до цієї п'єси, зроблений М. Лисенком (1875), і здійснив літературну редакцію тексту. Постає дуже приваблива музична драма, сюжет якої і тепер би сподобався глядачам. Насамперед тим, що музика видатного композитора М. Лисенка з граничною виразністю показала все багатство української народної музичної творчості. На її фоні динамічно розгортаються події із життя чорноморського козацтва ХVІІІ ст., яке переселилося з Хортиці, і в яскравій сценічній формі розвивається конфлікт, у розкритті якого беруть участь різноманітні характерні типи козаків та їхнє оточення. Сценограф М. Білик створив об'ємні декорації з прекрасним степовим

ПОСТАТІ

пейзажем на заднику, діагонально відтворив простір для хору, танцівників, масових епізодів. І конфліктна канва тісно єдналася з усіма лінійностями сценографії. Зміст драми простий. Удова Явдоха Драбиниха, скупердяйка, наклала око на майно старого козака Кабиці, тому намагається віддати за нього свою дочку. А він, холостяк і ловелас, та ще й любитель чарку перехилити, охоче женився б на молодій дівчині, але Маруся, єдина дочка Драбинихи, кохає відважного козака Івана. І це кохання взаємне. Раптом надходить звістка про воєнні заворушення, і усі козаки йдуть на війну з турецькими поневолювачами, а з ними – й Іван. Користуючись його відсутністю, Явдоха намагається силоміць віддати дочку багатієві. На захист інтересів молодії дівчини стали хрещений батько – сотник Тупиця – і задержувач, але волелюбна козачка Цвіркунка. Добре знаючи інтриги та повадки Кабиці, вони розвінчують його махінації, обман і змушують його одружитися на обдуреній ним бідній сироті Куліні. Бачачи це, стара Драбиниха погодилася віддати свою дочку за козака Івана. Тим часом з піснею повертаються і козаки з переможного походу. Люд зустрічає їх піснями, і до них приєднуються молодята – Маруся й Іван, які знайшли своє щастя. Фінальна сцена була надзвичайно барвистою, розцвічена піснями й танцями.

Літературна редакція тексту п'єси, зроблена М. Стельмахом, дістала високу оцінку в діячів мистецтва, зокрема в М. Рильського, Б. Тенса, Д. Бобиря. У серпні 1957 року Вінницький театр повів спектакль до Москви, де 29 серпня його було показано по Центральному телебаченню СРСР. На виставу відгукнулися «Известия», «Труд», «Гудок», «Советская культура», журнал «Театр». Серед сказаного було акцентовано, що колектив виконавців, керований режисером Ф. Трегубом, не тільки посилив соціальні мотиви п'єси, але й пішов далі. «Актори прониклися увагою до простих людей, знайшли самотні джерела прекрасного в їхньому житті, у їхніх людяності, думках і почуттях, у важкій праці на сінокосі, у перерві на відпочинку – полуденку». До речі, і власне вистава

відкривалася масовою сценою на лугові, коли заходило сонце і пахло вже зібраним різнотрав'ям (Москва, 1957 р.).

Театр і нині може пишатися тодішніми виконавцями, бо, як засвідчила преса, колоритний образ драматичного напруження створила В. Журавльова (наймишка Наталка), М. Овчаренко виразно передав натуру полковника Кабиці з його захопаністю в багатство і побутову розкіш. К. Норець в образі Марусі повела тему ліричного кохання, завжди була ніжною, довірливою дівчиною, яка тяжко страждала від того, що її віддавали за нелюба. У єдиному ансамблі – любов переможе будь-які труднощі – ішли надзвичайно талановиті актори: М. Зрайченко (Тупиця), Н. Шановська (Драбиниха), М. Попруга (Ілько, молодший брат Івана), С. Оніпко (старий Цвіркун), Г. Кривенко (Очкурня, сусід). Це саме їхня гра стала підґрунтям для твердження, що «режисер глибоко і правдиво розробив характери дійових осіб, з національним колоритом відтворив побут, одяг, обрядові звичаї» (Архів театру, 1957 р.).

І, звичайно, Лисенкову музику від першої до останньої ноти провів диригент Д. Горбачевський.

Прем'єра спектаклю відбулася 28 квітня 1957 року. Місцева періодика на неї майже не відгукнулася, але варто додати, що вистава пройшла понад сто разів. На прем'єрі був М. Стельмах разом із сім'єю. А в травні 1958 року ще двічі приїздив дивитися виставу і реакцію глядачів.

Театри довго не наважувалися ставити «Чорноморців» за Я. Кухаренком, М. Старицьким і М. Стельмахом, і лише 1976 року режисер А. Горчинський добився дозволу поставити їх на сцені Тернопільського академічного театру ім. Т. Г. Шевченка (сценографія К. Сікорського, музика М. Лисенка). У репертуарі театру вистава перебувала до 1981 року, її відзначено нагородою Національної спілки театральних діячів.

Однак М. Стельмах як драматург не прижився у Вінницькому академічному театрі ім. М. К. Садовського, скажімо, так, як І. Стаднюк чи А. Крим. Більшість митців-вінничан не зрозуміли стильових особли-

ЛЕОНІД БАРАБАН, ВАЛЕНТИНА ДЯТЧУК. МИХАЙЛО СТЕЛЬМАХ: П'ЕСИ, ФАКТИ, СЦЕНА

востей і манери цього автора, їм бракувало пізнання внутрішньої романтично-ліричної наснаженості в образах, їх засобів творення, специфічної естетики розкриття особливостей насущного буття. Узагалі, народність М. Стельмаха становила активний засіб творення художньої тканини кожної п'єси, його діалогічної мови, тропів, синтаксису. І всі вони пройшли поза увагою театру. Упродовж життя письменник створив більшість п'єс на матеріалах Поділля, які ввійшли до золотого фонду вітчизняного театру: трагедія-гімн «Зачарований вітряк», психологічна драма «На Івана Купала», комедія «Кум королю», лірична драма «Дума про любов», драматична повість «Правда і кривда». П'єси М. Стельмаха переконливо засвідчили, що автор досконало знав мову, її діалектні відтінки, подільські говірки, завжди емоційно й соціально насичував слово, використовував його найтонші нюанси. Він не грішив на багатослів'я, обминав штучну патетику.

Поява драми «Правда і кривда» в театрах, як справедливо зазначила критика тоді і тепер, «внесла новий струмінь у жанрово-стильову сферу, підриваючи панівну схему й виводячи сільське життя з оглупленої комічної "гальорки" на високу сцену» [2, с. 261]. Але це театр ім. М. Садовського, особливо режисура, проігнорували.

У рукописах залишилася незавершеною соціальна драма «За четвертим бродом» (1982). До речі, над нею драматург розпочав роботу 1980 року, перед тим закінчивши роман «Чотири броди» (1979). Однак це знову ж була не інсценізація, як-то любила дорікати йому театральна критика, а оригінальний, самостійний художній твір – драма, у якій автор торкнувся Голодомору і репресій 1930-х років. М. Стельмах узяв моту для п'єси з народної пісні «Ой, думай, думай, чи переплинеш Дунай». Річка тут справді стала символом людського життя. У пролозі спільно з матір'ю головного героя – Данила Бондаренка – хор співав пісню «Розлилися води на чотири броди». Під час розгортання сюжетних ліній ці броди визначають поведінку головних героїв. Перший – дивосвіт дитинства, потім, ніби сон, хмільний

блід кохання, далі – безмірна праця, побут і щоденні турботи, радощі й печалі, нарешті, – онуки, підсумки і прощання.

Роман «Чотири броди» також тривалий час залишався неопублікованим, хоча про нього говорили і навіть писали в США, Канаді, ФРН, тому й п'єса залишалася невикінченою, але навіть її частка становить мистецький інтерес.

Загалом зарубіжні театри і критика більше, аніж в Україні, писали про драми М. Стельмаха і їх сценічну інтерпретацію. Найбільше йшлося, звичайно, про «Правду і кривду». Її М. Стельмах завершив 1963 року (згодом і сценарій написав під такою ж назвою, 1964 р.). Темою стало життя села перших повоєнних років. У діалогах героїв неодноразово йдеться про право людини на правду, нехай вона буде й гіркою, нелегкою. Академік В. Дончик справедливо зауважив на кредо п'єси: «Не парадні рапорти, не словесний глей, яким замазуються недоліки, не боязлива напівправда, а чесність і мужність перед життям і його суперечностями» [9, с. 303]. Віссю п'єси став образ Марка Безсмертного (до речі, так деякі театри і називали виставу за цією п'єсою) – воїна, вічного трудівника від землі, який «перекував мечі на орала». Мав рацію й академік М. Рильський, кажучи, що сільський труд для М. Стельмаха – «це передусім радість, це повнота людського щастя, це "натхненна творчість"». Це вже відчутно було в п'єсі «Золота метелиця» (1955), яку намагався показати Ніжинський драматичний театр ім. М. Коцюбинського, але не отримав дозволу на постановку. Тільки в начерках і окремих епізодах залишилася й драма «Гуцульські мотиви», у якій діють герої з повісті «Над Черемошем» (1952). П'єсу драматург писав наприкінці 1970-х років на прохання народного артиста Я. Геляса, якого тоді призначили на посаду головного режисера Закарпатського драматичного театру. У драмі (як і в попередніх) минуле і сучасне тісно переплелось в долях головних героїв – Миколи Сенчука, Лесі Побережник і Ксенії Дзвінач – сільських бідаків, які терпіли соціальний і національний гніт, і кожен з них пройшов складну кам'янисту стежку. Право щастя вони виборювали у складний

ПОСТАТІ

1948 рік – період, коли гуцулів заганяли в колгоспи. Герої огорталися величезною кількістю вагань, сумнівів, суперечливих переживань і не знаходили істини, що робити і як далі жити та працювати. Судячи з усього, це мала бути трагедія людини і дискредитація її права на землю.

У кожній п'єсі віднаходимо своєрідне мовне багатство, чудову фразеологію, уміння оперувати словом. А мовне багатство драматичних творів досі залишається недослідженим, хоча драматургові пощастило в кожній з них поєднати діалоги з лексикою та фразеологією ХХ ст. Завдяки таким украпленням завжди відчувається аромат епохи, тих подій, про які йдеться, і зберігається межа естетичної доцільності. Засвідчили це і шматки незавершеної драми «За четвертим бродом», і «Гуцульські мотиви».

Першим, хто наважився поставити «Правду і кривду» в Україні, став Житомирський музично-драматичний театр ім. І. А. Кочерги, очолюваний тоді талановитим режисером О. Горбенком. Він попросив композитора П. Майбороду написати музику до героїчної драми. Сценографію здійснив художник І. Шевченко. Головну роль зіграв актор О. Бондар, а до інших залучили провідних акторів (К. Коваленко, М. Юхименко, О. Комендатюк, К. Тимошенко, В. Луппа, Е. Верещагіна, В. Нестеренко, Л. Мальчук, П. Кукук).

Основним лейтмотивом вистави є щедра розповідь про життя подільського села в перше повоєнне десятиліття. Ініціативу режисера О. Горбенка відразу підхопили режисери з театрів Бухареста, Баку, Одеси, Києва, Театру ім. Є. Вахтангова в Москві. Показали її театр ім. Янки Купали в Білорусії та Державний театр Видина в Болгарії. І це протягом 1965 року. Уперше переклад болгарською мовою здійснив відомий перекладач і письменник із Софії Н. Левенсон. У 1966 році п'єсу переклали в Англії. У цьому ж році її видрукували окремою книгою і в часопису «Театър» (Софія). Драма «Правда і кривда» перекладена також німецькою, сербською, словацькою, чеською, угорською й албанською мовами.

Спектакль «Правда і кривда» за М. Стельмахом у Видинському театрі був у репертуарі п'ять років, пройшовши понад сотню разів (прем'єра відбулася 19 березня 1965 р.). Режисер Г. Тодоров і видатний сучасний сценограф В. Кавалджиєв зуміли відтворити в ньому образ народу – непереможного, високогуманного, щедрого, як у дні воєнного лихоліття, так і в дні мирної праці. За свідченням провідного критика Н. Ланкова, вистава «своїми кращими місцями нагадувала гімн орачеві, який завжди засівав поле добрим зерном, незважаючи на будь-які соціальні негоди» (Софія, «Театър», 1965 р.). У пролозі до вистави Марко Безсмертний (Н. Анто́в) на авансцені говорив до залу: «Я люблю росяні з туманцем світанки і голубі вечори, люблю перепілку в житі і жайворонка над хлібним ланом, дитячий плач у хаті і дівочий сміх у полі, я люблю теплі людські руки і добрі очі, люблю розгонисті дороги і таємничі стежки, вуркотіння струмків і закоханих, люблю, як весною тумани розкривають сонце, а восени падають яблука і зорі». Актор вимовляв ці слова притишено чарівно, повертаючись раз у раз то до глядачів, то до розкішного пейзажу на заднику. Епіцентром вистави стали слова одного з героїв, проголошені в трагічні моменти буття: «Хто в один ковчег вміщує правду і кривду? Хто?». Звідси і показ на сцені був сповнений наступальної сили, високого громадянського пориву щодо тих перешкод, які час від часу трапляються на життєвих шляхах і в наші дні.

Ось Антон Безбородько, який побудував кар'єру завдяки підлості, плазуванню перед вищими світу цього. Це той класичний майстер показухи, яка і в Болгарії нерідко трапляється. Або ж ще небезпечніші персонажі: Кисіль – демагог, який паразитував на великих задумах, слідчий Чорноволенко, який карав здебільшого простих хліборобів за підібраний колосок пшеничного стебла. Такі ж прихвосні й Шавула та Мамура, шантажист Поцілуйко. Зло всюди є злом. І Болгарія також ці процеси неодноразово переживала в другій половині ХХ ст.

У виставі багатолікість кривди актори створювали не за рахунок множення не-

ЛЕОНІД БАРАБАН, ВАЛЕНТИНА ДЯТЧУК. МИХАЙЛО СТЕЛЬМАХ: П'ЕСИ, ФАКТИ, СЦЕНА

гативних характерів, а шляхом узагальнення зла як такого в тому чи іншому персонажеві. Тому злу і неправді найактивніше протистояли ті, хто найбільше відчував їх на собі. І театр, і болгарські актори вивели на підмостки сцени більшість колоритних позитивних постатей, які стверджували собою добро та правду. Серед них був і Петро Гайшук у трактуванні Б. Спасова – звичайний конюх, їздовий, але його душа протестувала проти брехні, нехлюйства в господарстві. Він усім своїм єством підтримував справу Марка Безсмертного, бо в ній бачив власне буття.

А що найголовніше було в Безсмертному? Безумовно, та ж сама спопеляюча ненависть до кривдників, які не любили простого трудівника, а забирали в нього навіть останню сорочку. «Топчу кривду!..» – кілька разів повторював герой і цими словами висловлював зміст свого перебування на землі. Відомий у Болгарії критик Н. Ланков у своєму другому відгуку на виставу в газеті «Народна культура» наголосив, що цими двома словами актор досягав величезного ефекту та виняткової мистецької виразності. Його завжди глядачі підтримували шквалом оплесків. Як стверджував критик, в особистій долі Марка, і це дуже добре передавав актор, знайли відображення і радощі, і болі того часу. Перше кохання втрачене через підступність наклепника, від рук карателів загинула під час Другої світової війни дружина Олена, посивілою повернулася з фашистської каторги донька Тетянка. Але ніщо не похитнуло його любові до поля, до домівки, сім'ї, до співвітчизників. Він звик до найважчої праці і страждань, але ні на йоту не відступав від задуманих благородних справ. І ніс свій тягар, не ремствуєючи на долю.

Коли 1966 року М. Стельмах побачив Н. Антова в образі Марка Безсмертного, то тричі розцілював актора і сказав, що саме він якнайбільше відповів на його задум. Наслідуючи драматурга, і болгарський актор зробив на обличчі нерівну підківку вусів.

Важливим засобом у розкритті характеру центрального героя (а в Україні нерідко й виставу називали «Марко Безсмертний») були його короткі, але емоційні розпові-

ді про минуле, фронтові дороги і бої. Та найголовнішими ставали його вчинки в рідному селі, куди він повернувся на млинях, подібний на підстреленого птаха. Теплою була овіяна його зустріч із матір'ю, братнє спілкування з Григорієм Задніпровським.

Актор спільно з режисером подали образ Марка Безсмертного за етичним законом: людина, мов свічка, повинна віддати своє світло іншим. Марко Безсмертний – філософ, бо вмів себе осмислити в конкретному середовищі: і в процесі повоєнної відбудови, і в певних справах щодо землі. Він, і Н. Антово це заакцентував, вмів бачити складнощі життя, зосереджуватися на визначальних проблемах тодішнього села і переборювати перепони. У такому ритмічному розвитку йшли й інші герої – мати, Ганна Безсмертна (І. Іванова), Григорій Задніпровський (Г. Павлов), Петро Гайшук (Б. Спасов). Критика багато писала про «Правду і кривду» на сцені Видинського театру, особливо відзначали режисуру Г. Тодорова, сценографію В. Кавалджиева. Про це свідчать публікації в журналі «Театър», на сторінках багатьох періодичних видань критиків С. Груєвої, П. Линова, К. Тошевої [докладніше див: 1, с. 38–44]. А критик Н. Колевський і актор Н. Балабанов на шпальтах газети «Народна культура» розповідали про виставу «Кров людська – не водиця», побачену в Харкові 1960 року. Вистава Видинського драматичного театру на Всеболгарському огляді театральних вистав дістала 1966 року найвищу нагороду [див.: 4, с. 119–124].

Наприкінці 1970-х років Національний театр ім. І. Вазова в Софії взявся поставити «Думу про любов». Розпочалися репетиції, але, з нез'ясованих в Україні причин, прем'єра вистави не відбулася. Її транслював Радіотеатр, а потім три регіональні театри показали на своїх сценах. Переклад здійснив Н. Толчев, він і переклав повністю роман, який вийшов друком 1963 року тиражем 25 тис. примірників. Загалом у Болгарії твори М. Стельмаха перекладали для театрів відомі перекладачі: Д. Спростанов, З. Статков, Л. Велчев, В. Райчев, І. Добрев, С. Джамджієв.

ПОСТАТІ

Чимало про М. Стельмаха і його п'єси писали такі періодичні видання, як «Літературен фронт», «Народна культура» частим гостем у драматурга був відомий режисер С. Гецов. Він, до речі, і переклав ліричну драму «Дума про любов» для Плевенського театру. Однак нам невідомо, чи була п'єса в цих стінах поставлена. Загалом театри Шумена (нині Коларовград), Добричана (колись Толбухін), Хаскова, Велико-Тирнова мали на меті поставити майже всі драми і комедії М. Стельмаха. Вони й листувалися з драматургом, а українські театри здебільшого обходили його п'єси. Потрібно віддати належне режисеру В. Грипичу, народному артистові України, який з успіхом ставив п'єси М. Стельмаха в Рівному, Донецьку, Луцьку і Тернополі. Його найкращими постановками на сцені Чернівецького академічного театру ім. О. Кобилянської визнали «Зачарований вітряк» і «Дума про любов». Своїми ідейно-художніми змістами обидві п'єси були співзвучні почеркам театру і режисера. І це сприяло успіхові.

Зауважимо, що з трагедією «Зачарований вітряк» в Україні відбувалося щось незрозуміле. П'єсу довго тримали в репертуарній раді при Міністерстві культури України, законсервувало її випуск і видавництво «Мистецтво». Але путівку в життя їй дав народний артист України М. Равицький. Він поставив п'єсу аж у двох театрах – Херсонському драматичному ім. М. Куліша і Кіровоградському ім. М. Кропивницького. У Центральному архіві літератури і мистецтва України, і про це також пише Л. Стельмах у книзі «Мій кіт за тобою скучив» (2004), зберігається рідкісне фото з написом від режисера М. Равицького: «Дорогому Михайлу Панасовичу! Щиро Вам вдячний за ту творчу насолоду, яку разом з колективом відчув під час праці над "Зачарованим вітряком". Навіки Ваш М. Равицький. 20.11.66 р.». Він допоміг і режисеру Н. Орлову здійснити цю виставу в Одеському українському драматичному театрі ім. В. Василька (1967). Це були найкращі вистави серед поставлених у 27 театрах. За дослідником Театру ім. О. Кобилянської Т. Сулятицьким, «перед глядачами постала доля українського наро-

ду у вирішальні моменти боротьби під час громадянської та Другої світової воєн» [7, с. 89]. Більшість героїв «Зачарованого вітряка» і «Думи про любов» – це вольові, чесні люди, зі складними, неоднозначними характеристиками, з глибоко індивідуалізованими рисами, неповторною вдачею.

Виконавцем багатогранної і багатозначної ролі в «Зачарованому вітряку» (1970) мірошника, трудівника і мрійника, непохитного патріота Івана Сірошапки був артист В. Жихарський. Досягнувши максимального перевтілення, він зумів заглибитися в душу героя, розкрити її багатющі скарби, показати прекрасний світ людини, закоханої в рідну землю. Сірошапка – Жихарський «уособлював у виставі незламний дух народу, він передав і труднощі, які переборювались у різні періоди нашої історії» [7, с. 90].

Ідучи за поетикою М. Стельмаха, актори спільно з В. Грипичем щедро й емоційно розкривали жіночі образи, що в багатьох театрах не вдавалося, адже вони виписані індивідуалізовано, самотньо. Складний образ Василини Оскілко артистка В. Попова подала м'яко, пастельними барвами. Використовуючи реалістичну символіку і романтичні сценічні зображально-виражальні засоби, режисер В. Грипич передав як філософський зміст і неповторний колорит, так і своєрідність трагедії – гімну, за визначенням жанру самим драматургом. Це майстерно доповнювало образне оформлення сценографа В. Лассана. Вітряк, майже справжній, на заднику сцени стояв непохитно, усупереч усім злим вітрам. Під його крильми починалося таїнство нового життя людини. Нестримним помахом крила оберталися, коли по них стріляли окупанти, махали й тоді, коли засвітилася перемога над ворогом, а потім прийшов мир, і вони давали борошну хід.

«Зачарований вітряк» у постановці В. Грипича став відрадною подією в мистецькому житті України, був удостоєний найвищої нагороди тодішнього Міністерства культури і Національної спілки театральних діячів. У Запорізькому музично-драматичному театрі ім. В. Магара «Зачарований

ЛЕОНІД БАРАБАН, ВАЛЕНТИНА ДЯТЧУК. МИХАЙЛО СТЕЛЬМАХ: П'ЕСИ, ФАКТИ, СЦЕНА

вітряк», поставлений 1980 року, пройшов понад сто разів (режисер-постановник О. Король). Обидві вистави (Чернівці, Запоріжжя) транслювали по телебаченню України і були удостоєні нагород.

Новим кроком у театральному прочитанні драматургії М. Стельмаха режисером В. Грипичем стала і вистава «Дума про любов» (в інших театрах і за рубежем була й назва «Дума про кохання», поставлена 1972 р.). У цьому спектаклі постановник і виконавці ролей дуже чітко дотримувалися тональностей, які б відповідали творчій манері автора, його поетичній мові. Насамперед усі митці прочитали роман «Дума про тебе» і спільно з М. Стельмахом, який завітав до Чернівців, його обговорювали, а потім почався застільний період читання п'єси, бо вона була не інсценізацією, як дехто з критиків доводив, а самостійним драматичним твором. Автор, наприклад, у Театрі ім. О. Кобилянської вперше ввів важливий епізод у кабінеті Туровця, чим розширив уявлення про нього і про час подій, виключив з переліку дійових осіб Дяка, образ якого не відповідав загальній стилістиці вистави, доповнив фінальний епізод, сповнений елегантності.

Режисер потрактував п'єсу як народну думу, надав епізодам епічності, а кінцівці – монументальності, широкого поетичного узагальнення. Це була дума про людське щастя, про ті пороги, об які спотикається людина, про долю подільського (а за ним і всього українського) села в передвоєнну пору і в грізні роки Другої світової війни. Останню фразу висвітлювали на екрані, акумулюючи головну думку: «Кожна людина має долати і пройти свої хуртовини». Та й справді, зорявий образ хурделиці, якою починався перший епізод, поступово трансформувався в життєві заметілі, які долали цілі покоління подолян у битві за щастя і добро. На користь виставі пішла й відверта патетика – сцена страти Ярини, поєдинок Богдана з танком. І найголовніше, що масові сцени не були плакатними, а реалістично точними: кожен образ актори передавали майстерно. Особливою окрасою стала артистка О. Ільїна в ролі Соломії: у її діалогах забриніли теплі слова про жіночу долю, не-

легкий шлях до щастя; і повсюди цнотливість та душевна чистота.

Разом з тим театр засвідчив, що на життєвих шляхах Богдана, Ярини, Соломії, родини Шаламаїв стоять вороги, нелюди з дрібними душами, кривдники, шахраї – облудники та продажники, просто злодії. Але й вони мали в потрактуванні акторів виразний зовнішній малюнок, мовну особливість, унутрішній психологічний ритм.

«Дума про любов» пройшла в Театрі ім. О. Кобилянської понад сто п'ятдесят разів. Її показували в Києві, Москві, Кишиневі, Бухаресті; вона премійована на Всеукраїнському фестивалі театральних вистав 1973 року, знята на кінострічку кіностудією «Укртелефільм» 1975 року. Артистку О. Ільїну удостоїли звання заслуженої артистки України. Про виставу писали журнали «Театр» (Москва), «Український театр», газети «Правда», «Літературна Україна», «Правда України», «Труд» (Москва), преса Молдови і Румунії («Тинеримя Молдовой» («Молодь Молдавії»), «Scânteia» («Скінтея»)). І тут необхідно згадати, що румунською мовою твори М. Стельмаха – прозові, драматичні, поетичні – перекладали В. Богдан, Р. Васілеску, Н. Тейча, М. Кардас, А. Стефанеску-Меделені та інші. Вони виходили в різних видавництвах Бухареста. Писала про драматургічну творчість М. Стельмаха професор М. Ласло.

Вінницький академічний театр ім. М. Садовського також здійснив сценічну інтерпретацію «Думи про любов». Поставив її головний режисер Ф. Верещагін. Як образ-символ сприймалася в цій виставі четвірка трубачів – нерозлучних, невгамовних, різних за характером Шаламаїв – батька і трьох синів – Данила, Романа й Василя.

Болгарська театральна критика писала, що драма М. Стельмаха, яка йшла у трьох театрах під назвою «Дума про тебе», сприймалась «як наполегливе боріння драматурга-гуманіста за великий дар, наданий людині, – дар любові, яка в умовах будь-якої реальності завжди зазнавала серйозних випробувань» [8, с. 16–17]. Сценічне узагальнення характерів болгарськими акторами межувало із символікою, деталі побуту – з публіцистикою, а фольклоризм – з

ПОСТАТІ

аналітичним мисленням і філософськими категоріями. У театральних програмах до вистав зауважено, що події цієї драми у двох частинах охоплюють 30–70-ті роки ХХ ст. і зримо передані через два конкретні образи – Богдана Романишина і Ярину Шаламай [8, с. 17].

В Україні та за її межами «Думу про любов» поставили 17 театральних колективів. За п'єсою відзнято фільм-спектакль на Національній кіностудії ім. О. П. Довженка (1980).

До 1953 року М. Стельмах працював при підтримці академіка М. Рильського в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії Академії наук УРСР (нині – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ). В архіві Інституту і досі зберігаються різноманітні записи від селян Вінниччини і Буковини. У цих стінах визрівали задуми повістей «Гуси-лебеді летять...» (1964) і «Щедрий вечір» (1967), які цікаво поставлені радіо-театром Центрального Радіомовлення України, де брали участь провідні актори театрів Києва. Про обидва твори захопливо відгукувався Я. Івашкевич (Польща), їх переклав польською Є.-С. Бури, який бачив і виставу «Правда і кривда» в постановці Національного театру ім. І. Франка, створену народним артистом України В. Складенком 1965 року. Особливо йому сподобався образ їздового Петра Гайшука у виконанні актора А. Скибенка.

Розмірковуючи про драматургію М. Стельмаха, слід пам'ятати і про час, у який йому доводилося писати. Це період постійного стеження за письменником і його творчістю, указівки дотримуватися засад соцреалізму, де обов'язково панував би оптимізм, бадьорість навіть при опису обстановки побуту чи масової народної сцени. Невипадково незавершеною залишилася і драма «За четвертим бродом». Однак його п'єси, поза всім, за рубежем любили і охоче перекладали. Про це переконливо свідчать навіть побіжні факти, а саме: у Хорватії перекладав Д. Язич, Словаччині – М. Личкова, Німеччині – К. Гілде, Л. Робіне, Японії – Т. Хара, Сербії – В. Димитрієв, Д. Груюп, Китаї – Вень Ін, Болгарії –

Ф. Ганев, В'єтнамі – Фан Мань Хунг, Во Мінь Фу, Польщі – Марія Трачевська, Угорщині – І. Терені, І. Маклі, Чехії – В. Абзолтовська, Кореї – Чхон Чан Чик. Це тільки невеликий перелік усіх перекладачів, бо його п'єси ставили і в Македонії, Албанії, Туреччині («Кров людська – не водиця»), муніципальних театрах Канади, Англії та в інших зарубіжних країнах аж до початку ХХІ ст.

За свідченням збірника «*Sto padesát let česko-ukrajinských literarních styků*» («Сто п'ятдесят років чесько-українським літературним мистецьким зв'язкам») (Praha, 1968), найбільше драматургічного доробку М. Стельмаха чеською мовою перекладала В. Абзолтовська – він виходив тиражем понад 10 тис. На одній зі сторінок розміщена й кольорова обкладинка видання – «М. Stelmach. Krev není voda».

У Чехії взагалі дуже багато написано про М. Стельмаха як про прозаїка, так і про драматурга. Одними з кращих стали публікації В. Жидмуки в «Літерарні новіні» (1962), З. Геник-Березовської у «Співански пшегленд» (1962), Г. Лерхової у виданні «Нові книжки» (1963), В. Врабеца у «Свободне слово» (1964), Л. Дучкової у «Власта» (1968), М. Юдмана в «Літерарні новіні» (1969). Усі вони підкреслювали, що драматург різко критикував тих горе-керівників, у яких невідповідність слова і діла була неписаним законом, і його сповідували більшість владних структур. Автор у кожній з п'єс стверджував, що обіцянки, побудовані на піску, мусять зникнути в суспільному розвитку. Це не втратило своєї злободенності й дотепер.

«Зачарованого вітряка» і «Думу про любов» ставив регіональний театр у м. Прешові (Словаччина), але нині тут вистави йдуть лише на русинському діалекті. Критика Чехії і Словаччини найбільше зосереджувала свою увагу на трагічній постаті Мирона Оскілка, що відступив за Збруч спільно із загонами С. Петлюри. Двічі він переходив кордон, аби поцілувати рідну землю, побачитися із сім'єю, хоча мав і інші потаємні завдання. Він і загинув на могилі своєї дружини, його розстріляли з автомата есесівці. Трагічність постаті

ЛЕОНІД БАРАБАН, ВАЛЕНТИНА ДЯТЧУК. МИХАЙЛО СТЕЛЬМАХ: П'ЕСИ, ФАКТИ, СЦЕНА

хорунжого підсилена останньою реплікою: «От і все. Не жаль себе, а жаль життя, що минуло ні для чого...». Його смерть сприймалась як визволення з нестерпних лещат долі.

Окремою сторінкою стала драматургічна творчість М. Стельмаха в Німеччині. Дуже багато для розуміння німецькою його творів зробила перекладачка Л. Робіне (ще з 1944 р.), про це неодноразово згадував професор К. Рунге (Берлін). У видавництві «Aufbau» двічі видавали великим тиражем роман «Кров людська – не водиця» в перекладі Ю. Ельперіна (згодом – і п'єсу). У передмові було сказано, що М. Стельмах «майстер драматичних сцен. Простота і переконливість їх просто вражають». Як свідчать бібліографічні матеріали Лейпцизької національної бібліотеки за 1958–1959 роки, про письменника з України було надруковано понад двадцять статей. Особливо цікаві статті опубліковані на сторінках газет «Forum» і «Berliner Zeitung». Обидві газети передрукували статтю професора М. Йосипенка «В дусі добрих традицій», де йдеться про постановку п'єси «Кров людська – не водиця», поставлену на сцені Харківського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка. Тут містяться і цікаві судження та думки про творчу працю акторів, режисера, їхній успіх.

У 1964 році окремо вийшла книга «Правда і кривда», на яку одразу відгукнувся часопис «Kunst und Literatur» («Мистецтво і література»). Переклад зробила Л. Робіне, а видавництво «Volk und Welt» видало двадцятитисячним тиражем. Професор Берлінського університету Н. Тун високо оцінила переклад, зауваживши, що автор написав і драму, а деякі театри в Німеччині зробили за прозовим твором власні інсценізації; в Україні відзнято фільм. «Достоїнство “Правди і кривди” в тому, – наголосила Н. Тун, – що твір безкомпромісно критичний, прагне до абсолютної правди і водночас пронизаний глибокою вірою в людину» (1965).

Перекладач Р. Чори здійснив переклад «Гуси-лебеді летять...», а радіокомпозицію за повістю зробило Берлінське радіо. У 1974 році В. Новак переклав «Думу

про тебе», а 1977 року в Університеті ім. В. Гумбольта (Берлін) захистив дисертацію з творчості М. Стельмаха, у тому числі й драматургічної (наукове керівництво здійснив відомий світові професор Т. Юнгер).

Обидві частини тодішньої Німеччини шанобливо відзначили і 60-річчя від дня народження М. Стельмаха (1912). Уперше було видано бібліографічний покажчик усіх на той час його творів, літературний портрет, уведено творчий семінар на славістичних відділеннях університетів Мюнхена, Лейпцига, Гамбурга й Бонна.

Майже за всіма п'єсами (за виключенням «Золотої метелиці») написано авторські і кіносценарії, але в їх фільмування дуже втручалися режисери, оператори, а найбільше – редактори фільмів. Про це свідчать факти. Так, редактор Н. Орлова (до речі, член Національної спілки письменників України) нерідко, як і інші, викидала з текстового матеріалу великі шматки. Вона ж редагувала і «Кров людська – не водиця» (1960), «Дмитро Горицвіт» (1961), «Хліб і сіль» (1970), «Щедрий вечір» (1976). Режисер О. Муратов майже змарнував сценарій «Гуси-лебеді летять...» (1975). Ситуацію врятовували прекрасні актори: народні артисти Р. Недашківська, Р. Пироженко, Г. Демчук, В. Івашова, К. Литвиненко, В. Олексієнко (його дід Дем'ян із «Щедрого вечора» та «Гуси-лебеді летять...» удостоєний Міжнародної кінопремії), П. Вескляров, І. Гаврилюк, В. Янпавліс, С. Підгорний, В. Мірошніченко, О. Сердюк. У фільмах за сценаріями М. Стельмаха чимало зробив і його земляк – актор А. Федоринський, який після закінчення Тульчинського культосвітнього технікуму (1957) навчався в театральному університеті і знімався в ролі Романа («Хліб і сіль»), а потім і в інших фільмах за сценаріями М. Стельмаха. Посприяв успіхові і оператор В. Верещак.

Тому мав рацію український критик І. Світличний, зауважуючи, що кращі герої в М. Стельмаха «говорять про скруту і лиха, які доводиться терпіти хліборобові, бо це й відбивається на їхніх долях та характерах». Отож у п'єсах, навіть у їх назвах,

## ПОСТАТІ

криється прихований зміст, не розгаданий у багатьох театрах України. М. Стельмах не поспішав суцільно осуджувати зло. Волів найперше упрозорити соціальну першо-причину того чи іншого негідного вчинку, це особливо помітно в трагедії «Зачарований вітряк» та в комедії «Кум королю». У драмі «Правда і кривда», знаючи, що таке селянська добросердечність і працьовитість, суспільні настрої та переживання, автор майстерно відобразив селянина залежно від реальної ситуації із земельними проблемами. І цим продовжив школу правди, яку він пройшов на творчості М. Коцюбинського, А. Свидницького, В. Винниченка, В. Стефаника, О. Кобилянської, І. Нечуя-Левицького, Григорія Косинки.

Тому й драматургія М. Стельмаха є незабутньою.

## Література

1. Барабан Л. І. Знак вічної дружби. – К., 1972.
2. Історія української культури. – К., 2011. – Т. 5. – Ч. 2.
3. Історія української літератури : у 8 т. – К., 1971. – Т. 8.
4. Комплексне дослідження духовної культури слов'ян : кол. монографія. – К., 2004.
5. Письменники України – лауреати (1941–1979). – К., 1979.
6. Прапор. – 1990. – № 9.
7. Сулятицький Т. Чернівецький театр ім. О. Кобилянської. – Чернівці, 2004.
8. Театр. – 1974. – № 7.
9. Українська література. – К., 1966.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Дослідження історії українського театрального мистецтва в площині діяльності її визначних представників збагачується багатьма напрямками. Віднайдення нових фактів, широке осмислення контексту й глибинний аналіз творів дозволяє відійти від колишніх оціночних стереотипів і об'єктивно деталізувати картину театральної дійсності різних періодів. У зв'язку із цим викликає значне зацікавлення доробок М. Стельмаха – визначного українського письменника і драматурга. Працюючи в умовах соцреалістичних постулатів, він, утім, намагався привнести в регламентовані радянською цензурою сюжети мотиви боротьби ОУН – УПА і Голодомору 1932–1933 років, а романом «Правда і кривда» навіть спровокувати першу політичну дискусію в літературному середовищі 1930-х. У пропонуваній статті із цих позицій здійснено огляд його п'єс у сучасних постановках – комедії «Кум королю», трагідрами «Кров людська – не водиця», трагедії «Зачарований вітряк», психологічної драми «На Івана Купала» (1966), ліричної драми «Дума про любов» (1971), драматичної повісті «Правда і кривда», – що захоплюють сюжетно і приваблюють розробкою характерів героїв. Virізняючись на тлі драматургічного набутку в Україні другої половини ХХ ст., їх різнить романтична піднесеність, ліризм, поетичність, багата символіка, афористичність і барвиста метафоричність мови. Вони тісно поєднані з фольклорними джерелами. А відображене в п'єсах подільське село транслює потужну хліборобську Україну з її невичерпним добром.

*Ключові слова:* Михайло Стельмах, український театр, драматургія, п'єса, режисер.

The research of the history of Ukrainian theater art in the area of its prominent representatives' activity is enriching with many directions. The search of new facts, thorough interpreting of the context and deep analysis of works helps to depart from the former appreciative stereotypes and detail the picture of theatrical reality of different periods objectively. That's why the masterpiece of M. Stelmakh as a prominent Ukrainian writer and dramatist is compelling a great interest.

Working under the conditions of the postulates of socialist realism, he however tried to introduce the motives of OUN-UIA and the Famishment of the 1932<sup>nd</sup>–1933<sup>rd</sup> into the plots

*ЛЕОНІД БАРАБАН, ВАЛЕНТИНА ДЯТЧУК. МИХАЙЛО СТЕЛЬМАХ: П'ЄСИ, ФАКТИ, СЦЕНА*

regulated with Soviet censorship. He managed even to provoke the first political debate in the literary circles of the 1930s with the novel "Pravda i Kryvda" ("Truth and Falsehood").

The review of his plays in modern staging, like the comedy "Kum Korolu" ("Godfather of the King's Child"), tragic drama "Krov ludska – ne vodytsya" ("Blood is Thicker Than Water"), tragedy "Zacharovanyi Vitryak" ("Enchanted Windmill"), psychological drama "Na Ivana Kupala" ("On Kupala Night"), lyrical drama "Duma pro Lubov" ("Ballad on Love"), a dramatic story "Pravda i Kryvda" ("Truth and Falsehood"), which thrill with a plot and attract with the treatment of the heroes' is done. They are stand out for the romantic flight, lyricism, poetic character, rich symbolism, aphoristical and colorful metaphorical language against a background of dramaturgic property in Ukraine of the second half of the XXth century. They are closely connected with folklore sources. The village of Podillya, depicted in plays, relay a powerful agricultural Ukraine with its unfailing riches.

*Keywords:* Mykhailo Stelmakh, Ukrainian theater, drama, play, stage-director.

УДК 791.633-051(092)(477)Войтецький

## АРТУР ВОЙТЕЦЬКИЙ: ВИДАТНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КІНОРЕЖИСЕР І ПЕДАГОГ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ

Олександр Безручко

*У статті досліджено життя і творчість видатного українського кінорежисера Артура Войтецького, його кінопедагогічну діяльність в Інституті екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.*

*Ключові слова:* Артур Войтецький, кіноосвіта в Україні, кінорежисер, кінофакультет, художнє кіно, майстерня.

*В статье исследуется жизнь и творчество выдающегося украинского кинорежиссера Артура Войтецкого, его кинопедагогическая деятельность в Институте экранных искусств Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого.*

*Ключевые слова:* Артур Войтецкий, кинообразование в Украине, кинорежиссер, кинофакультет, художественное кино, мастерская.

*Life and creation of the prominent Ukrainian film director Arthur Voitetskyi, his cinema pedagogical activity in the Institute of Screen Arts of I. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television is investigated in the article.*

*Keywords:* Arthur Voitetskyi, cinema education in Ukraine, film director, cinema faculty, feature cinema, workshop.

Актуальність цього дослідження зумовлена потребою вивчення кінопедагогічної спадщини українського кінорежисера, сценариста, педагога, заслуженого діяча мистецтв УРСР (1990) Артура Йосиповича Войтецького (23 жовтня 1928 р. – 22 травня 1993 р.), який став шостим кінорежисером, що 1966 року набрав майстерню режисерів художнього фільму на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (нині – Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого).

Наукові завдання цієї статті: дослідити життєвий і творчий шлях А. Войтецького від студента до провідного українського режисера художнього фільму; проаналізувати його творчу діяльність на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка (нині – Національна кіностудія імені О. Довженка); навести список знятих ним художніх фільмів; реконструювати педагогічну роботу як художнього керівника майстерні режисерів художнього фільму Інституту екранних мистецтв (ІЕМ) Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (КНУТКТ); розповісти про творчі здобутки учнів А. Войтецького.

У 1948 році двадцятирічний А. Войтецький вступив до Акторської школи при Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка, з 1949 року навчався на режисера театру в Київському державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого (КДІТМ).

Його однокурсник Едуард Головня згадавав, що Артур Войтецький був дуже веселим хлопцем, який завдяки своїй неспокійній добрій вдачі завжди перебував у центрі уваги. У студентській команді з гандболу, який входив у моду в СРСР, грали відомі в майбутньому українські митці – Костянтин Степанков, Родіон Єфименко, Олександр Липковський, Микола Бабиш, Сергій Сібель, Аркадій Косинський, Артур Войтецький та ін. За словами Е. Головни, навколо А. Войтецького весь час з'являлися якісь фрази, що ставали крилатими в Інституті: «Якось під час гри Аркадій Косинський кинув таку фразу: "Артуся, пас!" І ця фраза стала називною. Вже потім, не тільки на гандбольному майданчику, але і взагалі в інституті, коли від Артура щось було потрібно, лунала ця фраза: "Артуся, пас!" І всім ставало весело» [1].

Після закінчення в 1954 році режисерського факультету КДІТМ А. Войтецький пішов працювати на Київську кіностудію

*ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. АРТУР ВОЙТЕЦЬКИЙ: ВИДАТНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КІНОРЕЖИСЕР  
І ПЕДАГОГ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ*

художніх фільмів ім. О. П. Довженка, де пройшов шлях від асистента режисера до провідного режисера-постановника.

У 1957 році А. Войтецький у співавторстві з Я. Базеляном зняв стрічку «Народжені бурею». Другий і третій фільми також були зроблені у співавторстві: «Це було навесні» (1959 р., режисер у співавторстві з К. Гаккелем) і «Летючий корабель» (1960 р., режисер разом з М. Юферовим). У 1962 році А. Войтецький самостійно зняв стрічку «Десь є син», а наступного року у співавторстві з О. Борисовим – фільм «Стежки-доріжки» (1963).

У 1965 році А. Войтецький зняв фільм «До уваги громадян та організацій», після чого керівництво кінофакультету КДІТМ довірило йому передати власний досвід молодим режисерам художнього фільму.

У 1966 році А. Войтецький набрав майстерню кінорежисерів, до якої потрапили Олег Гойда, Вілен Новак, Ярослав Лупій, Борис Савченко, Василь Кравчук та ін. Для них це був найкращий період. В. Новак через багато років висловив думку всіх учнів цієї майстерні: «Ми всі щасливі, що якийсь час, якусь часточку життя ми провели разом з Артуром» [1].

Спробуємо проаналізувати, чому студенти так любили свого вчителя. Насамперед їх підкорила любов майстра до рідної землі. Як доказ цього наведемо слова одного зі студентів А. Войтецького Бориса Савченка, який вважав керівника щирим патріотом своєї Батьківщини: «Дай Боже, щоб хтось так любив нашу Україну, як любив її Артур, хоч розмовляв він тільки російською мовою» [1].

Редактор Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка Олександр Кучерявий згадував, що українська земля, зокрема Вінниччина, де режисер народився, надавала А. Войтецькому наснаги: «Коли він прихворів, температура була, то лікар йому сказала (вона була землячка): “Ви поїдьте на Вінниччину, і у вас все пройде”» [1].

Учень майстерні А. Войтецького Ярослав Лупій вважає, що фільми вчителя є віддзеркаленням української душі: «Подивіться сцени в кожному фільмі і ви зрозумієте, що

там душа народу. Там і Україна, там і поклик предків, там якісь давні, супердавні євреї, що прийшли і відійшли. Оце все, оця вся атмосфера, вона дзвенить, вона в кадрі. Не сюжет: прийшов-відійшов, зламав, щось нове побудував і зрадів. Я пам'ятаю всі ті уроки режисури» [1].

А. Войтецький прищеплював своїм студентам любов до рідної землі. Одним з компонентів цього навчання була пісенна творчість українського народу. В. Новак засвідчував, що їхній російськомовний учитель знав і любив українські пісні. Так, зокрема, народну пісню «Пливе туман яром» він співав українською. У цьому А. Войтецький нагадував багатьох українських кінорежисерів, серед яких О. Довженко, І. Савченко<sup>1</sup> та ін.

Я. Лупій згадував, що уроки режисури А. Войтецького часто починалися з пісні, коли майстер казав комусь з учнів, що співати сьогодні буде він. Уся майстерня заплющувала очі і слухала, намагаючись зафіксувати асоціації, які виникали від співів. Потім починалося обговорення: студенти розповідали про свої враження. Були серед цих розповідей цікаві міні-сценарії, деякі більше нагадували ескізи. Таке навчання, за словами Я. Лупія, «виробляло і національне ставлення, і образ – все разом. Все, що вимагає режисер» [1].

Ця методика схожа на педагогічну парадигму І. Савченка, із випускниками майстерні якого А. Войтецький познайомився на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка, де вчитель з учнями, які працювали в нього асистентами й помічниками режисера, знімав два фільми – «Третій удар» і «Тарас Шевченко».

«Величезним педагогічним відкриттям І. Савченка я вважаю саме “Гру в асоціації”. Він, наприклад, називав слово, і ми починали “асоціювати”. Завдання полягало в тому, щоб наше слово було якнайдалі від первинного, а наша асоціація виникла парадоксально, щоб мотивування виникнення того чи іншого образу було цікаве й оригінальне» [3], – зазначав один із савченківських учнів Володимир Наумов, який став не лише провідним радянським кінорежисером, але й відомим педаго-

ПОСТАТІ

гом Всесоюзного державного інституту кінематографії ім. С. А. Герасимова (ВДІК).

Здебільшого студенти майстерні А. Войтецького співали українських пісень, хоча одного разу хтось із молодих режисерів так захопився, що виконав гімн Радянського Союзу. Це, за словами Я. Лупія, могло призвести до неприємних наслідків: «Там усі неприємні, бо яка асоціація може виникнути після гімну» [1].

Під час навчання студенти А. Войтецького мали можливість бути присутніми на зйомках двох фільмів їхнього майстра: «З нудьги» (1968 р., почесна грамота фестивалю; диплом актрисі Майї Булгаковій; приз видавництва «Мистецтво» (Єреван) Валерію Башкатову – на кінофестивалі республік Закавказзя та України в Єревані, 1968 р.; режисер – А. Войтецький, автори сценарію – А. Войтецький, Ю. Ілленко, Ю. Пархоменко, Є. Хринюк) і «Тронка» (1971).

А. Войтецький давав шанс не лише власним учням, але й усім талановитим студентам. Так, оператором-постановником фільму «З нудьги» він обрав Валерія Башкатова, який тоді був студентом-третьокурсником. Останній вважає Артура Йосиповича «зображально освіченим» режисером, який вимагав єдиного зображального вирішення фільму: «На фільмі “З нудьги” я потягнув на статику, там одна єдина панорама. І він на це пішов... Я дуже радий, мені пощастило, що я працював з Артуром Войтецьким» [1].

Проте, як видно зі спогадів звукооператора Юрія Лавриненка, який попрацював на багатьох стрічках з Артуром Войтецьким, режисер був не тільки «зображально освіченим», але й «одним з небагатьох режисерів, які звук ставили на рівних з усіма іншими зображальними засобами кіномистецтва. Бо кіно – це синтез. У нього завжди була присутня драматургія слова» [1].

Педагогічній парадигмі А. Войтецького характерна допомога всім молодим людям, які її потребували. Борис Савченко, один з його студентів, зазначав: «У нього ніколи не було підкреслено – наш курс. У нього ніколи не було ніяких улюбленців. Ані улюбленців, ані навпаки. Були всі абсолютно рівні. Над одними він більше жартував, над

іншими менше. Завжди була усмішка. Я ще раз кажу цій людині: “Велике, велике спасибі!”» [1].

Наведемо цікаву історію з відомим нині українським актором, режисером, педагогом екранних мистецтв Б. Савченком. Молодий митець після закінчення 1960 року Одеського театральнo-художнього училища й акторського факультету ВДІК працював кіноактором на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка. Однак неспокійна творча вдача привела до того, що Б. Савченко вирішив продовжити навчання на кінорежисера.

Після надсилання творчих робіт і документів в альма-матер – ВДІК – найкращий тогочасний кінорежисер-педагог С. Герасимов, чиє ім'я нині носить цей навчальний заклад, прийняв студента у власну режисерську майстерню відразу на третій курс. Однак замість того, щоб розпочати навчання, Б. Савченко, у якого на початку навчального року народилася дівчинка, був вимушений вирішувати проблему – як їй вчитися до Москви, маючи в Києві трьох дітей і дружину-породіллю.

С. Герасимов запропонував навчатися в Києві на кінофакультеті КДІТМ у майстерні А. Войтецького, а приїжджати складати іспити до нього в Москву. Однак ця педагогічна модель була не досить коректна з морального боку – в одного майстра отримувати завдання, а іншому – показувати.

Один з уславленої когорти режисерів українського поетичного кіно Леонід Осика порадив студенту Борису Савченку поспілкуватися з Артуром Войтецьким, якого кіноактор Савченко знав по роботі на Кіностудії, і вони навіть були на «ти». Після розмови Б. Савченко вирішив навчатися в майстерні А. Войтецького наприкінці п'ятого семестру третього курсу: «Я був вражений. Який це був моральний урок! Взяти людину, яка не має нічого, окрім свого вразливого “Я”» [1].

А. Войтецький приділяв неабияку увагу збереженню традицій української кіношколи. Водночас він застерігав студентів, аби вони не стали бездумним епігоном видатних майстрів. Я. Лупій, один з учнів А. Войтецького, згадував, що їхній майстер говорив, що «студія Довженка і треба

ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. АРТУР ВОЙТЕЦЬКИЙ: ВИДАТНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КІНОРЕЖИСЕР  
І ПЕДАГОГ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ

знімати так, як Довженко. А щоб знімати так, як Довженко, треба вчитися століття. Якщо знімають так, як Довженко, то це не Довженко. Сьогодні знімають, як Кіра Муратова, але це не Кіра Муратова. Це зовсім інше» [1].

Незважаючи на велику завантаженість на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка та на кінофакультеті КДІТМ, А. Войтецький був відкритий до всіх нововведень, сприймав їх радісно, зі своєю незабутньою посмішкою. У 1970 році відбувся перший кінофестиваль «Молодість». Колишній однокурсник А. Войтецького Е. Головня багато років потому, під час підготовки телепередачі «Що було, то було», віднайшов в архівах «Київнаукфільму» сюжет про цю подію. На кадрах архівної хроніки, окрім Леоніда Осики, Лариси Кадочникової, Артура Войтецького, були і його учні – Вілен Новак, Ярослав Лупій та інші: «Всі такі молоді. Тільки-тільки почали працювати. <...> Який Артур веселий у цих кадрах! Хоча життя у нього було не з легких, на жодному кадрі немає сумного обличчя. Скрізь у нього усмішка трохи хитрувата й весела. Мені здається, що саме таким він був. Веселою і життєрадісною людиною» [1].

А. Войтецький націлював своїх учнів на роботу в художньому кінематографі саме на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка. Із деякими з них майстер з радістю працював на знімальному майданчику. Так, разом з учнем О. Гойдою та В. Криштофовичем зняв багатосерійний фільм «Хвилі Чорного моря» (1975–1976).

Крім того, А. Войтецький був автором сценарію стрічки «Ще до війни», яку 1982 року зняв його учень Б. Савченко (Перша премія та Приз журі, Приз СК СРСР – на Всесоюзному кінофестивалі телевізійних фільмів (ВКФ телефільмів) в Алма-Аті, 1983 р.).

Після випуску в 1971 році учнів майстерні А. Войтецький зняв фільми: «Оповіді про кохання» (1980 р., автор сценарію, режисер), «Історія одного кохання» (1981 р., автор сценарію, режисер; диплом фестивалю і приз газети «Советская культура» – на ВКФ телефільмів у Єревані, 1981 р.),

«Ненаглядний мій» (1983 р., співавтор сценарію з Віктором Астаф'євим, режисер; приз Тетяні Шестакової за краще виконання жіночої ролі – на ВКФ телефільмів у Києві, 1985 р.), «Десь гримить війна» (1986 р., три серії, співавтор сценарію з Віктором Астаф'євим, режисер), «Нині прославися сине людський» (1990 р., автор сценарію, режисер), «Господи, прости нас грішних» (1992 р., автор сценарію, режисер).

Я. Лупій, у наш час уже сам визнаний український кінорежисер, високо оцінював картини свого вчителя: «Дивлюся маленькі уривки фільмів нашого вчителя. Ось воно справжнє, конкретне, некрикливе, без зайвих нашарувань. Це справжня гра, це дивна гра, це зовсім інше життя – воно і національне, й інтернаціональне, воно всяке... Воно, як голос землі, звідки воно береться, я не знаю. Я сьогодні дивлюся фільм про Войтецького і розумію, що він нас цьому вчив, як передати знання...» [1].

Проте не маючи власної майстерні на кінофакультеті, А. Войтецький допомагав молодим режисерам на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка знімати перші фільми в мистецькому об'єднанні «Дебют». Важливим у цьому було те, як згадував нинішній очільник цієї кузні молодих режисерів Віктор Гресь, що він давав шанс зняти дебютний фільм не за протекцією, а виключно за талантом: «Неймовірні були картини. Для Войтецького не було дітей начальників» [1].

Анатолій Пономаренко так охарактеризував І. Савченка, хоча ці слова можна з повним правом адресувати А. Войтецькому: «З усіма поводився як з рівними. Для нього не було ні лауреатів, ні рядових, і сам він не ставав на п'єдестал "метра". Просто і рішуче сходився з людьми, розуміючи їх з півслова. Цінував людину лише за їх працю. Не любив зайвої балаканини і визнавав одну лише розмову – про творчість» [4].

А. Войтецький чудово знаходив спільну мову зі справжніми професіоналами, закоханими в кіномистецтво. Звукооператор Ю. Лавриненко, який попрацював на багатьох стрічках з А. Войтецьким, згадував, що, незважаючи на вимогливість режисера, вони могли порозумітися: «Складно, бо

ПОСТАТІ

він ставив високо планку, а щоб її подолати, необхідно було багато зусиль і витрат – нервових, емоційних. А легко, бо ми були співмірні. Наші погляди, відчуття були схожими. Ми багато чим ділилися і знаходили взаєморозуміння» [1].

Юрій Шлапак зазначав, що Артур Войтецький «побутових проблем не визнавав, уважаючи, що в справжнього митця їх просто немає. Він стояв над ними, присвячуючи своє життя дослідженню глибин людської душі» [5]. Своє мистецьке кредо А. Войтецький прищепив студентам.

Головним надбанням кожного вчителя є його учні, особливо тоді, коли вони своїми творчими здобутками дозволяють майстру пишатися ними.

Український кінорежисер, сценарист О. Гойда до вступу в майстерню А. Войтецького закінчив інженерно-механічний факультет Дніпропетровського університету, працював інженером одного з дніпропетровських заводів. Після отримання диплома в 1971 році працював на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка, де 1975 року разом з учителем і випускником майстерні В. Денисенка В'ячеславом Криштофовичем зняв п'ятисерійний фільм «Хвилі Чорного моря». У 1978 році О. Гойда зняв художній фільм «Напередодні прем'єри», у якому він також виступав співавтором сценарію. Наступного року О. Гойда зняв стрічку «Червоні погони», співавтором сценарію якої був його вчитель А. Войтецький. Також у творчому активі О. Гойди трисерійний детектив «Інспектор Лосєв» (1982), «Петля» (1983), «Повернення в Зурбаган» (1990), «Мої люди» (1990).

Український кінорежисер, народний артист України (2004), лауреат Республіканської премії ЦК ЛКСМ України ім. М. Островського (1979) Я. Лупій після отримання диплома поїхав на Одеську кіностудію художніх фільмів, де поставив стрічки: «Любі мої» (1975 р., головний приз «Робітничої газети» і диплом III Республіканського кінофестивалю «Людина праці на екрані», Жданов (нині – Маріуполь)), «В степу під Одесою» (1976 р., т/ф), «Ми разом, мамо!» (1976 р.,

т/ф), «Хліб дитинства мого» (1977 р., Республіканська премія ЦК ЛКСМ України ім. М. Островського, 1979 р.; приз і диплом журі XI Всесоюзного кінофестивалю, Єреван, 1978 р.), «Багряні береги» (1979), «Сто радощів, або Книга великих відкриттів» (1981 р., приз ЦК ЛКСМУ Естонії XV Всесоюзного кінофестивалю, Таллінн, 1982 р.), «Данило, князь Галицький» (1987 р., співавтор сценарію), «За межами болю» (1989 р., т/ф, співавтор сценарію), «Люди з номерами» (1991), «Секретний ешелон» (1993), «Партитура на могильному камені» (1995), «На полі крові. АкеШаша» (2001 р., приз «За зображальне рішення» кінофестивалю «Бригантіна», Бердянськ, 2002 р.) та ін.

Я. Лупій пам'ятає настанови свого вчителя А. Войтецького: «Ніколи не йдіть на компроміс. Будьте тихіше, будьте непомітними. Не треба залізати на самі верхи, важко потім падати». Він був таким, і оце найцінніше, що Артур Йосипович нам передав. Ми це знаємо. Ми це цінуємо і пам'ятаємо. Просто зараз з плином часу воно дорожчає» [1].

Український кінорежисер, актор, народний артист України (1999), член-кореспондент Національної академії мистецтв України (2002) В. Новак до вступу до майстерні А. Войтецького закінчив Київський кінотехнікум (1953), працював інспектором кінопрокату. З 1971 року здебільшого на Одеській кіностудії зняв такі фільми: «Ринг» (1973 р., приз VI Всесоюзного кінофестивалю спортивних фільмів, Мінськ, 1976 р.), «Червоні дипкур'єри» (1977 р., приз XI Всесоюзного кінофестивалю, Єреван, 1978 р.), «Камертон» (1978 р., т/ф, дві серії), «Вторгнення» (1980), «Третій вимір» (1981 р., т/ф, три серії), «Дві версії одного зіткнення» (1985), «В Криму не завжди літо» (1987), «Гу-га!» (1989), «Дике кохання» (1993 р., відео), «Принцеса на бобах» (1997 р., приз кінофестивалю «Золотий витязь» 1998 р., за сценарієм М. Марєєвої), «Особисте життя офіційних людей» (2003 р., чотири серії), «Стріляй не гайно!» (2008) та ін.

В. Новак вважає, що багато чому з досягнутого він завдячує своєму вчителю А. Войтецькому: «Вражаюча чутливість,

ОЛЕКСАНДР БЕЗРУЧКО. АРТУР ВОЙТЕЦЬКИЙ: ВИДАТНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КІНОРЕЖИСЕР  
І ПЕДАГОГ ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВ

почуття переважали у ньому. Знаєте, це той випадок, коли ми за життя його називали великим, за життя говорили про нього: «Це наш учитель з великої літери!» У моєму житті за останні десятиліття відбулися трагічні події. Пішли найближчі і рідні люди. Одним з них був Артур Войтецький» [1].

Український актор, кінорежисер, кінопедагог, громадський діяч, заслужений діяч мистецтв України (1995) Борис Савченко зіграв багато ролей у чудових вітчизняних стрічках: «Тиша» (капітан), «Скарби республіки» (Вася), «Живе такий хлопець» (водій), «Дні льотні» (задирака), «Місяць травень» (Іван Донченко), «Герой нашого часу» (Янко), «Гвинтівки Терези Карар» (Педро), «Камінний хрест» (Микола), «Зайвий хліб» (Ілько), «Їх знали тільки в обличчя» (Альфо), «Втікач з Янтарного» (Ігор), «Трембіта» (Олексій), «В цьому пекельному місті» (Сенька), «Захар Беркут» (епізодична роль), «Коли людина посміхнулась» (Роман). Як режисер Б. Савченко уславився фільмами: «Пам'ять землі» (1976 р., т/ф), «Мужність» (1981 р., т/ф), «Ще до війни» (1981 р., т/ф), «Легенда про безсмертя» (1985), «Ігор Савович» (1986 р., т/ф), «Земляки» (1988 р., т/ф), «Меланхолійний вальс» (1990), «Для домашнього вогнища» (1992).

Б. Савченко вважає свого вчителя й товариша «сумлінням українського кіно, сумлінням нашого суспільства», оскільки «Артур Войтецький це заслужив своїм життям, своїм мовчазним протистоянням, своїм непомітним подвигом» [1].

Підсумовуючи, можна зазначити, що поставлені наукові завдання виконані: досліджено життєвий і творчий шлях Артура Йосиповича Войтецького від студента до провідного українського режисера худож-

нього фільму; проаналізовано його творчу діяльність на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка; наведено список знятих ним художніх фільмів; реконструйовано педагогічну роботу як художнього керівника майстерні режисерів художнього фільму Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого; розказано про творчі здобутки учнів Артура Войтецького.

#### Примітка

<sup>1</sup> Відомий український кінорежисер-педагог Т. Левчук, який після закінчення кінорежисерського факультету Київського державного інституту кінематографії працював асистентом режисера в картині Ігоря Савченка «Вершники», зазначав: «Спів був однією з найбільших пристрастей самого Ігоря Андрійовича: де б нам не приходилося бувати, завжди робочий день закінчувався його проханням: «Тимоше, анумо, давай затягнемо»» [2].

#### Література

1. Він освятив любов. Спогади про Артура Войтецького : [ред. ст.] [Електронний ресурс] // КіноТеатр. – 2005. – № 5. – Режим доступу : [http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show\\_content.php?id=365](http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=365).
2. Левчук Т. Творческое воодушевление и поиск / Тимофей Левчук // Игорь Савченко : сб. статей и воспоминаний. – К., 1980. – С. 73.
3. Наумов В. Савченко был «Кутузовым» / Владимир Наумов // Искусство кино. – 1996. – № 8. – С. 161.
4. Пономаренко А. Друг і наставник / Анатолій Пономаренко // Новини кіноекрана. – 1966. – № 10. – С. 7.
5. Шлапак Ю. Апостол совести и свободы / Юрий Шлапак // Независимость. Кино. – 1998. – 27 октября (№ 34). – С. 6.

#### РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті досліджено життя, творчість і кінопедагогічну діяльність видатного українського кінорежисера, сценариста, педагога, заслуженого діяча мистецтв УРСР (1990) Артура Войтецького (23.10.1928 – 22.05.1993).

У 1948 році Артур Войтецький вступив до Акторської школи при Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка. Після закінчення в 1954 році режисерського факультету Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого

## ПОСТАТІ

(нині – Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого) він почав працювати на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка, де пройшов шлях від асистента режисера до провідного українського режисера-постановника.

У 1966 році А. Войтецький став шостим кінорежисером, який набрав майстерню кінорежисерів на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. До неї потрапили Олег Гойда, Вілен Новак, Ярослав Лупій, Борис Савченко, Василь Кравчук та ін.

Після випуску учнів майстерні в 1971 році А. Войтецький зняв такі художні фільми: «Оповіді про кохання» (1980 р., автор сценарію, режисер), «Історія одного кохання» (1981 р., автор сценарію, режисер; диплом фестивалю і приз газети «Советская культура» – на Всесоюзному кінофестивалі телевізійних фільмів у Єревані, 1981 р.), «Ненаглядний мій» (1983 р., співавтор сценарію з Віктором Астаф'євим, режисер; приз Тетяні Шестаковій за краще виконання жіночої ролі – на ВКФ телефільмів у Києві, 1985 р.), «Десять гримить війна» (1986 р., три серії, співавтор сценарію з Віктором Астаф'євим, режисер), «Нині прослався сине людський» (1990 р., автор сценарію, режисер), «Господи, прости нас грішних» (1992 р., автор сценарію, режисер).

*Ключові слова:* Артур Войтецький, кіноосвіта в Україні, кінорежисер, кінофакультет, художнє кіно, майстерня.

Life, creation and cinema pedagogical activity of the prominent Ukrainian film director, scriptwriter, pedagogue, Honoured Art Worker of USSR (1990) Arthur Voitetskyi (23.10.1928 – 22.05.1993) is investigated in the article.

In 1948 Arthur Voitetskyi entered the Actor School at Oleksandr Dovzhenko Kyiv Film Studio of Feature Films. After the graduation from Stage Direction department of I. Karpenko-Karyi Kyiv State Institute of Theater Art (now it is I. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television) in 1954 he started to work on Kyiv Film Studio of feature films, where he passed the way from the assistant of stage-director to the leading Ukrainian film director.

In 1966 A. Voitetskyi became a sixth film director, who gathered the workshop of film directors on the cinema faculty of I. Karpenko-Karyi Kyiv State Institute of Theater Art, where Oleg Goida, Vilen Novak, Yaroslav Lupiy, Boris Savchenko, Vasyl Kravchuk and others studied.

After the graduation from this workshop in 1971 A. Voitetskyi shot such feature films as *Opovidy pro Kokhannya / Stories About Love* (1980, the author of the film script, producer), *Istoriya Odnoho Kohannya / History of One Love* (1981, the author of the film script, producer; Diploma of the festival and prize of newspaper *Soviet Culture* on the All-Union Film Festival of TV films in Yerevan); *Nenaglyadnyi Miy / My Beloved* (1983, co-author of the film script with Victor Astafiev, producer; Prize to Tetyana Shestakova for the best woman part – on All-Union Film Festival of TV films in Kyiv in 1985), *Des Grymyt Viina / Somewhere the War Roars* (three series) (1986, co-author of the film script with Victor Astafiev, producer); *Nyni Proslavytsya Syne Liudskiy / Presently Human's Son Will Become Famous* (1990, the author of the film script, producer); *Gospody, Prosty nas Grishnykh / God, Obsolve Us Sinful* (1992, the author of the film script, producer).

*Keywords:* Arthur Voitetskyi, cinema education in Ukraine, film director, cinema faculty, feature cinema, workshop.

УДК 7.071.2Лифар+792.82

## СЕРЖ ЛИФАР – ХОРЕОГРАФ І ХОРЕОЛОГ: аспекти взаємодії музики і танцю

Олена Зінч

*Стаття присвячена аналізу творчості хореографа й хореолога Сержа Лифаря крізь призму співвіднесеності музики і танцю у створенні хореографічної партитури балетної вистави.*

*Ключові слова:* Серж Лифар, хореологія, хореавтор, взаємодія музики і танцю в балетній виставі, хореографічна партитура балету, пластична мова.

*Стаття посвящується аналізу творчості хореографа і хореолога Сержа Лифаря сквозь призму соотнесенности музики і танця в створенні хореографічної партитури балетного спектакля.*

*Ключевые слова:* Серж Лифарь, хореология, хореавтор, взаимодействие музыки и танца в балетном спектакле, хореографическая партитура балета, пластический язык.

*The article is devoted to the analysis of the creation of the choreographer and the choreologist Serge Lifar through the aspects of the comparison of music and dance in the making of the choreographic score of ballet play.*

*Keywords:* Serge Lifar, choreology, choreologist, the interaction of music and dance in ballet play, choreographic score of ballet, plastic language.

Серж Лифар належить до когорти тих видатних хореографів і хореологів, які фактично стояли біля витоків сучасного балетного мистецтва ХХ ст. й дали поштовх народженню не тільки нових форм танцювального руху, але й нової естетики танцю, нових хореографічних напрямів. Його внесок у розвиток хореографічного мистецтва – незаперечний. Зростаюча зацікавленість особистістю нашого співвітчизника, видатного танцівника, хореографа, теоретика танцю, чиє ім'я вже двадцять років як повернулося в Україну<sup>1</sup>, актуалізує сучасне звернення до хореографічної спадщини С. Лифаря, що одночасно продиктоване намаганням заповнити певні лакуни в українському балетознавстві щодо історії західноєвропейського балетного мистецтва минулого століття, зокрема, у часі, коли зароджувалася та формувалася нова мова балетного мистецтва, його нова пластика.

Зважаючи на відсутність в українському мистецтвознавстві спеціальних видань, присвячених діяльності Лифаря-хореографа, окрім дослідження «Класика та неокласика» О. Чепалова (у його ґрунтовній монографії «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.» [14]) та статей Ю. Станішевського [11; 12]<sup>2</sup>, здійснених з погляду суто хореографічної специфіки, автор цієї статті репрезентує комплексне

дослідження пластичної мови С. Лифаря – крізь призму кореляції музики й танцю.

Так склалося, що С. Лифар за певних історичних обставин опинився на перехресті трьох культур – української, російської та французької – і шлях у велике мистецтво розпочав далеко від рідної України. Емігрант із Києва, учень Броніслави Ніжинської<sup>3</sup>, він сформувався як блискучий танцівник у Франції, у трупі «Ballet Russes» («Російський балет») С. Дягілева, куди потрапив у січні 1923 року після другої (на цей раз вдалої) спроби втечі з Києва за кордон. Уже 1925 року С. Лифар став першим танцівником трупи.

Як танцівник С. Лифар був неперевершений. Його танець вражав особливим магнетизмом, потужною енергією, красою, внутрішньою музикою рухів. Починаючи зі своєї першої сольної партії (один з виконавців *Pas de quatre*, 1924 р.) у «Чімарозіані» на музику з опери-балету «Жіночі хитрощі» Д. Чімарози, С. Лифар, завдяки великому таланту, навчанню в М. Легата й Е. Чекетті, стрімко завоював балетний Олімп Дягілевської трупи, досягнувши вершин майстерності і неабиякого успіху в балетах «Кішка» («La chatte») А. Коре, «Аполлон Музагет» І. Стравинського<sup>4</sup> та «Блудний син» С. Прокоф'єва (усі в хореографії Дж. Баланчина). У своїх критичних відгуках на танець Сержа Лифаря Жан Кокто,

## ПОСТАТІ

видатний французький драматург, сценарист, кінорежисер і живописець, відзначав: «Великий і чистий арабеск його тіла, яке підноситься в пориві, наче ожила рослина, видовжує лінії – від ніг (коренів) до голови (квітки). Творець свого мистецтва і самого себе, Лифар, коли захоче, стає віртуозом академічного танцю... *Tours en l'air*, піруети, антраша – все злагоджується, щоб позбавити тіло власної ваги; у фантастичному приземленні <...> здається, ніби Лифар іде в повітрі, наче боги, що ходять по хвилях» [10, с. 127].

Серж Лифар – воістину геній танцю. Його особлива пластика була співучою: здавалося, усе тіло, руки, ноги перетворювалися на дивовижний інструмент, яким танцівник володів досконало і з якого міг «видобувати» чудові мелодії мовою хореографії.

Антрепризі Сергія Дягілева «Російські сезони» (1907 р., з 1911 р. – «Російський балет С. П. Дягілева») у Парижі належить особлива роль у становленні нової балетної пластики. Відмітною властивістю стилістики Дягілевської трупі був синтез танцю, пластики, музики, драматичної дії та живописних сценографічних вирішень, яскрава театралізація хореографічного видовища. С. Дягілев прозорливо передбачив назрілу потребу в реформі балету, великі потенційні можливості поєднання техніки класичного танцю з пластикою «вільного» танцю. Не випадково саме в надрах Дягілевських «Російських сезонів» і «Російського балету» з'явилися такі хореографи-реформатори, як М. Фокін, В. Ніжинський, Б. Ніжинська, С. Лифар, Л. Мясін, Дж. Баланчин та інші, у чийй творчості змогли реалізуватися всі новаторські тенденції у сфері пошуків нової пластичної мови балетної вистави.

Саме в роки перебування в «Російському балеті» С. Лифар отримав перший досвід як хореограф – здійснення нової редакції балету І. Стравинського «Байка про лисицю, півня, kota та барана», що йому доручив С. Дягілев у 1925 році. Хоча робота просувалася досить повільно (з моменту її початку до закінчення пройшло понад чотири роки), С. Лифарю вдалося здивувати і паризьку публіку, і самого С. Дягілева (прем'єра балету відбулася на сцені Театру

Сари Бернар у Парижі 21 травня 1929 р., декорації – М. Ларіонова<sup>5</sup>).

Уважне прочитання музичної партитури «Байки про лисицю, півня, kota та барана» наштовхнуло С. Лифаря на неординарні пластичні вирішення. Так, саме партитура І. Стравинського викликала в постановника «думку побудувати балет на паралелі хореографічного й акробатичного виконання; я захотів у «*Renard'e*» виразити побудову руху в його формах, знайти сучасний хмарочос танцю, відповідний музиці Стравинського і кубізму Пікассо» [8, с. 281]. Тому в пошуках власного стилю хореограф пішов шляхом відмови від класичної структури балету й ускладнив хореографічну партитуру відповідною лексикою, заснованою на атлетично-акробатичних перевертах, підтримках, стрибках та інших спортивно-циркових елементах. Як згадував С. Лифар, С. Дягілеву сподобалася ця ідея: «Безперечно, Стравинський нерідко – акробат звуків, Пікассо – акробат ліній, а Лифар – акробат пластики» [10, с. 161].

Після смерті С. Дягілева доля не випадково привела двадцятип'ятирічного С. Лифаря до паризької Гранд-опера, де він став не тільки першим танцівником (*danseur Etoile*), але й завоював славу талановитого хореографа-новатора, педагога й – упродовж тридцяти років (1929–1958 рр., з невеликою перервою<sup>6</sup>) – керівника балетної трупі.

Діяльність хореографа в Гранд-опера розпочалася зі сміливих експериментів. Так, у балеті «Творіння Прометея» на музику Л. ван Бетховена С. Лифар звернувся до принципово нової естетики, що різьчилася від витончено естетизованого мистецтва періоду «Російських сезонів» С. Дягілева і знаменувала народження Лифаря-хореографа з його заявкою «на власну тему й концепцію балетної вистави» [13, с. 49]. С. Лифар привніс у балет не тільки позатанцювальні елементи, але й цілковито нові пози і рухи, які «працювали» на «постать епічного героя»: поза на схрещених колінах, подвійний тур у повітрі з безпосереднім падінням на бік, «різноманітні стрибки з картинними позами на підлозі» [13, с. 49]. Гучний успіх «Творінь

ОЛЕНА ЗІНИЧ. СЕРЖ ЛИФАР – ХОРЕОГРАФ І ХОРЕОЛОГ:  
АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ І ТАНЦЮ

Прометея» був для С. Лифаря – танцівника й хореографа – другим народженням після «Ballet Russes». Сам митець називав «Творіння Прометея» революційним балетом, оскільки тут зіткнулися два світи – світ минулого, сповненого вишуканості й чар, і світ мистецтва, який дав життя новому танцювальному руху.

Загалом і своєю «Байкою...», і «Творіннями Прометея» С. Лифар віддав данину авангардистським пошукам у сфері балетного мистецтва, характерним для трупи С. Дягілева. Згодом хореограф відмовиться від усіляких «акробатичних трюків і викрутасів» [10, с. 77] на користь балетної неокласики.

Талант Лифаря-хореографа посправжньому розквітнув у Гранд-опера: він розширив репертуар театру, здійснивши на його сцені безліч високохудожніх постановок (усього понад двісті балетних постановок на сценах різних театрів). Окрім «Творінь Прометея» на музику Л. ван Бетховена (1929), це балети «Ікар» (на власні ритми, оркестрування А. Онеггера і Ж. Сіфера, 1935 р.), «На Дніпрі» С. Прокоф'єва (1932), «Давид» на музику М. Мусоргського – К. Дебюссі (аранжування В. Рієті, 1936 р.), «Жоан із Царісси» на музику В. Егка (1942), «Сюїта в білому» на музику Е. Лало (1943), «Міражі» А. Соре (1944), «Федра» Ж. Оріка (1950), «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва<sup>7</sup> (1955) та ін.<sup>8</sup>

С. Лифар був предтечею багатьох відкриттів у сфері виражальних і концептуальних можливостей танцю, одним із провісників сучасної пластичної мови. Починаючи з 1935 року, після опублікування С. Лифарем свого знаменитого «Маніфесту хореографа», присвяченого особливій ролі танцю в балетній виставі, розпочався довгий і плідний шлях Лифаря-хореолога<sup>9</sup>.

Симптоматично, що танцювальний рух і його зв'язок з музикою завжди перебували в центрі уваги С. Лифаря, який наголошував, що танець у балеті «одухотворювався музикою, музика знаходила своє здійснення, своє вираження в русі тіла, у його елевації – у Танці» [8, с. 101].

Визначальним чинником єдності музики й танцю, на переконання хореографа, є

ритм: «...душевний ритм, дихання та тілесний рух мають три різні фігури ритму, причому дихання й душевний ритм завжди повільніші, ніж рух, проте у фіналах музичної фрази всі три ритми зливаються в загальному акорді» [8, с. 106].

С. Лифар відкривав нові обрії танцювального руху, сповідуючи його максимальне вивільнення. «Поет руху», за визначенням французького письменника, поета й есеїста Поля Валері, Серж Лифар порівнював тіло танцівника із симфонічним оркестром: «Танцівник неначе поєднує в собі оркестр, диригента та соліста» [9, с. 259]. Тому не випадково видатний хореограф і геніальний танцівник ХХ ст. вважав, що танець є «пластичною музикою» [9, с. 259], де «мелодичною лінією» стає сам танцівник [9, с. 221], чиї «руки співають, долоні говорять, ноги відбивають і малюють ритм» [9, с. 259].

Власне танець у хореології С. Лифаря постає як багатовимірна просторово-часова система координації та сполучення його горизонтальних (лінії) і вертикальних (па) складників: «...лінії – це мелодії танцю, па – акорди, що пластично акцентуються, вони можуть бути гармонічними й дисонансними. У загальних рисах велике романтичне адажіо є нічим іншим, як довгим розгортанням досконалого, бездоганного акорду. І навпаки, танці, жанрові чи характерні, базуються на пластичних дисонансах» [9, с. 259].

Отже, тут ідеться про спільність законів чутного-видимого, пов'язаних із синестезійним суміщенням співвідчуттів – пластично-хореографічного та інтонаційно-звукового. Саме таке суміщення лягло в основу задуму балету С. Лифаря «Ікар»: «Я думаю, що, можливо, на цей шлях “моноритмічності” (змін виразності лише на основі ритму) мене привело “Болеро” мого друга Моріса Равеля» [9, с. 228]. Сама ідея балету «Ікар» виникла в хореографа 1930 року. Спочатку це мав бути балет з музикою І. Маркевича. Однак після її прослуховування С. Лифар вирішив, «що жодна музика не може передати просту, стриману, сувору красу грецького міфу й те бачення танцю, яке він мені навіював. Політ, а потім спокутне падіння Ікара могли відлунювати лише тишею або глухи-

ПОСТАТІ

ми ударами людського серця. Будь-яка музична тривожність, будь-який звуковий «клімат» здавалися б штучними й відволікали увагу глядача від суті драми. Різкий звук, що вибухає серед тиші, буде найкращим акомпанементом кульмінацій; будь-який мелодійний або гармонійний вступ ослаблює їх.

Тож... мій «Ікар» танцюватиметься без музики – так він виграє в експресії і, крім того, покаже, на що здатен танок, який обходитися без будь-якого акомпанементу...» [10, с. 53].

Справді, це була цікава спроба С. Лифаря – у дусі авангардистських пошуків того часу – обійтися без звичного для балетної вистави музичного супроводу як такого, замінивши його на чистий ритм: «Мені захотілося звільнити танець від звичного поняття, нібито він належить музиці й музикантам... Я повстав проти Стравинського та Пікассо... Мені захотілося звільнити тіло, базуючись на хореографії та хореографічному пошуку» [9, с. 219]. Тож фактично С. Лифар утврджував в «Ікарі» проголошені ним у «Маніфесті хореографа» принципи самодостатності танцю, його певної автономії від музики, а також рівноправність хореографа у створенні балетної вистави: «Я довго боровся за те, щоб танець розглядався як найвище мистецтво, а хореограф визнавався як творець на тій самій підставі, що й поет, музикант, скульптор, архітектор або живописець» [9, с. 228]. Такій пріоритетній ролі балетмейстера-творця в «Ікарі» певним чином посприяв і композитор Артур Онеггер, який повністю віддав сценічну розробку цього балету у «відкуп» саме хореографові, а не лібретисту.

Симптоматично, що цей намір С. Лифаря щодо автономії танцю був гаряче сприйнятий видатними діячами мистецтва. Зокрема, Ж. Кокто писав: «...цим балетом хореограф заявив про своє бажання звільнити танець від властивих музиці обмежень» [10, с. 164]. П. Валері був ще категоричнішим, відзначивши, що завдяки розумінню мистецтва танцю як «узагальненої поезії руху людства» С. Лифар зумів в «Ікарі» «скомпонувати балет на самому ритмі, зробити з нього якусь абстрактну

поему, котра через його тіло набула обрисів, і обійтися без диктату будь-якої музики» [10, с. 164].

Так, у 1935 році з'явився новий балет С. Лифаря, названий хореавтором<sup>10</sup> початком «нової ери музики і танцю», де ритм народжувався з танцю, а «мелодичною лінією» ставав сам танцівник. Кожний створений рух записувався в його ритмічному еквіваленті. У результаті С. Лифар, уявляючи, як за його «плечима тріпочуть крила Ікара» [10, с. 53], усього впродовж двох годин створив власну ритмічну партитуру спектаклю, яку потім А. Онеггер (за допомогою Ж. Сіфера) інструментував для ансамблю ударних інструментів лише за три дні<sup>11</sup>. «Чистий ритм» став своєрідним камертоном балету, максимально підкресливши малюнок музикалізованих танцювальних рухів: «Із цього карбованого довготривалого ритму, звільненого від усіякого мелодичного прикрашення, із цього цілковитого злиття з танцем народжується дивовижний за суворістю й напруженістю спектакль. То звуковий об'єм буквально пригнічує своєю потужністю, то тиша, музичний шепіт – контраст, що нарощує драматичну значущість жести, ліризму тіла» [9, с. 223–224].

Досягнувши максимального «ліризму в пластиці» [10, с. 164], хореограф прагнув домогтися в «Ікарі» справжнього союзу тіла й духу, що допомогло б «побороти силу тяжіння і перетворити тіло не в інструмент, ні, але в єдине ціле з рухом, сполучене в пластичній симфонії» [9, с. 218]. У гранично виразній жестопластиці, у нескінченній низці злетів та падінь героя С. Лифар (який сам виконував партію Ікара<sup>12</sup>) дуже точно і ємно втілив вічне устремління людства увись, паріння не тільки духу, але й тіла: «Танець кидає виклик небу. Танцівник докладає всіх земних сил, аби злетіти в височінь... Міф ламає йому крила, але геній танцю рятує його й залишає герою шанс бути людиною» [10, с. 164].

Що стосується сценічного втілення балету<sup>13</sup>, то образну доміную вистави посилюють оригінальні декорації Пабло Пікассо. Створені ним до відновленої постановки «Ікара» в 1962 році, вони відбивають найдраматичніші моменти балету. Вражаюче

ОЛЕНА ЗІНИЧ. СЕРЖ ЛИФАР – ХОРЕОГРАФ І ХОРЕОЛОГ:  
АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ І ТАНЦЮ

вибудовано картину загибелі героя, де сценографія активно включається в дію. Так, зображення на заднику сцени велетенського розпаленого Сонця й Ікара, який з розпростертими крилами стрімко падає догори ногами, передуює появі самого героя-танцівника, що вже в балетній пластиці відтворює момент падіння та смерті Ікара.

Цікаво, що, готуючи прем'єру «Ікара» 1935 року, Серж Лифар мало не потрапив під вплив сюрреалістичних новацій Сальвадора Далі. Проте, побачивши ескізи художника, хореограф був шокований: на заднику сцени було зображено тридцять мотоциклістів, які мчали на своїх «залізних конях»; Ікар був абсолютно оголений, його голову увінчувала величезна здобна булка, а крила замінювала пара милиць. Фінал замислювався як суцільний абсурд. На сцену в домовині виїздив-випливав католицький священик: замість весел він тримав у руках ложку, щоб витягти нею Ікара, який тільки-но впав... Зважаючи на всі ці фантазми, С. Лифар вимушений був відмовитися від співробітництва із С. Далі [5] і запросити до співпраці над балетом художника «помірковано класичного напрямку» [9, с. 220].

С. Лифар уважав, що саме своїм «Ікаром» він започаткував неокласичний стиль у балеті<sup>14</sup>, у якому головним був «союз емоції та геометрії пластичних ліній танцю», прагнення подовжити до безкінечності в просторі лінію танцювального малюнку – чи то в стрибку, пліє, піруеті, арабеску, чи в будь-якому нюансі пластичного руху. За визнанням самого С. Лифаря, він здійснив «реформу руху, техніки та естетики танцю» [10, с. 142]. Хореограф увів шосту й сьому позиції в пліє на пуантах при вигині ступні, що зробило його більш естетичним і граційним. Завдяки перенесенню ваги тіла з підйому ступні на пуант танцівниця мала можливість рухатися, не спираючись на п'ятки, а начебто в устремління вперед, у польотній пластиці кроку на кшталт «хвилі, що котиться», «хода стає естетичною, а самий її крок “співає”» [9, с. 255]. До того ж С. Лифар змістив вертикальну вісь тіла в академічному танці. У такий спосіб хореограф надавав статичним позам класичного

танцю (*arabesques, attitudes*) ілюзії вільного падіння, «ілюзії руху в статиці» [9, с. 262] – «застигаюча поза стає рухом» [9, с. 255]. Тільки з гармонії тіла й духу, геометричної лінії та емоції, як уважав С. Лифар, і народжується досконалий танець.

Ці принципи лифарівського стилю, «заснованого на дієвості арабесків і неокласичних положень» [9, с. 260], знайшли своє втілення в одному з його довершених безсюжетних балетів – «Сюїті в білому»<sup>15</sup> на музику з балету «Намуна» Е. Лало (1882)<sup>16</sup>, де, за словами Ж. Кокто, хореограф «демонструє своє творче кредо, свій пошук, свої переконання» [9, с. 188]. Справді, балет, створений 1943 року (прем'єра відбулася 19 червня 1943 р. у Великому театрі Цюріха, Швейцарія; вистава поновлена 1946 р. у трупі Нового балету Монте-Карло під назвою «Чорне і Біле»), віддзеркалив основні засади неокласичної балетної естетики С. Лифаря, який завжди мріяв підняти академічний танець на якісно новий рівень, домогтися справжнього «злиття динамізму тіла й сокровених сил душі», що «дозволяє танцю підкорити час і простір та піднятися до найвищих вершин» [10, с. 146]. Хореограф не тільки увиразнив рухи та жести, саму пластику танцю, емоційно наповнивши його, але й домігся рівноправних – паритетних – взаємовідносин між музикою і танцем, такого їх співвідношення, у якому танець, первісно обумовлений музикою, водночас ставав би самодостатнім витвором високого мистецтва, народженого від синтезу «емоції та геометрії» [10, с. 145].

Тонко відчуваючи музику Е. Лало, С. Лифар фактично будує хореографію «Сюїті в білому» як «концерт-сюїту»<sup>17</sup>, відтворюючи в пластиці танцю і натхненну – широкого дихання – кантиленність музики, і «терпку» примхливість ритміки, і жанрову характеристичність, виражену в різних дансантичних формах, що змінюють одна одну за принципом сюїти.

Відомо, що С. Лифар чудово малював, цей дар він своєрідно втілював у «Сюїті в білому». Для розширення простору хореограф розташував виконавців у двох сценічних площинах – на рівні самої сцени й на рівні ар'єрсцени, піднятої трохи вище (на

ПОСТАТІ

дві сходи) над основною сценічною площиною. Як результат, сцена перетворилася на щось подібне до маленького амфітеатру, що дозволило хореавтору «розвести» солістів і кордебалет, вивівши останній за межі основного сценічного простору, і тим самим одночасно вивільнити основну сцену для варіацій солістів, створивши ілюзію просторової глибини та «стереофонічності». У гармонії архітектоніки горизонтальних і діагональних ліній танцівників, у витонченій співучій пластиці рухів та поз – піруетах, фуєте, вишуканих подвійних арабесках й атитюдах зі зміщеним центром, що зрушують вертикальну вісь, подовжуючи лінію тіла, па де бурре, жете, ефектних підтримках, пластично «озвучених» розкутою елегантністю ритму, – оживає сама душа танцю, неповторний лифарівський стиль [6].

Ще один неокласичний балет С. Лифаря – «Ранкова серенада» на музику Ф. Пуленка<sup>18</sup>. Ідея «хореографічного концерту» – жанрове визначення Ф. Пуленка – виникла в композитора завдяки враженню від картин живописців школи Фонтенбло. Античний міф про бурхливе кохання юної богині Діани-мисливиці, що наче зійшла з полотна Ф. Буше, до прекрасного юнака Актеона, який перетворився на оленя і став жертвою, отримав у балеті нове життя. Через вишукані, виструнчені пластичні лінії неокласичної хореографії розкривається природна чуттєвість і грація людського тіла, жива пристрасть, недосяжність гармонії земного й піднесено-ідеального, духовного, трактовані в дещо іронічному (що йде від музики Ф. Пуленка) забарвленні [7].

Нагадаємо, що «Ранкова серенада» була поставлена на честь перемоги Франції над фашизмом. З історією цієї постановки пов'язана одна з найсумніших сторінок життя хореографа. Упродовж німецької окупації Франції під час Другої світової війни С. Лифар перебував у Парижі й продовжував роботу в очолюваній ним Гранд-опера. Цим він, власне, і зберіг балетну труп театру та самий театр від знищення, що потім обернулося проти нього. С. Лифаря було несправедливо звинувачено в колабораціонізмі. 21 грудня 1944 року, у день «суди-

лица» над хореографом («великого цькування», за висловом самого С. Лифаря), за нього вступилися його танцівниці, чия балетна кар'єра не обірвалася тоді тільки завдяки С. Лифарю. Іветт Шовіре, зірка Гранд-опера, заявила, що саме «завдяки маестро паризька Опера була врятована і продовжувала вражати» [9, с. 127]. Однак сам С. Лифар був змушений піти з Гранд-опера й переїхати до Монте-Карло, куди його запросили і де він створив «Новий балет Монте-Карло». На знак солідарності за вчителем пішли із Гранд-опера і його учні, найкращі танцівники й танцівниці. Серед них була ще зовсім юна Рене Жанмер (майбутня дружина й муза відомого французького хореографа Ролана Петі), для якої С. Лифар і створив балет «Ранкова серенада»<sup>19</sup> (його прем'єра відбулася 5 січня 1946 р. на сцені театру в Монте-Карло)<sup>20</sup>.

Щодо сюжетних балетів хореографа, то серед них окреме місце посідає балет «Ромео і Джульєтта» на музику симфонічної увертюри-фантазії П. Чайковського. Прем'єра балету відбулася 16 червня 1942 року в Залі Плейель у Парижі, а вже в повоєнні роки виставу було відновлено в Гранд-опера (13 квітня 1949 р.)<sup>21</sup>. У своїй програмній увертюри-фантазії композитор у лаконічній і довершеній одночастинній сонатній формі втілює основний конфлікт та колізії однойменної трагедії В. Шекспіра. Услід за трагічною піднесеністю музики С. Лифар для своєї композиції обрав граничну суворість стилю, що межує з аскетичністю. Як і в безсмертній музиці П. Чайковського, у хореографічній інтерпретації С. Лифаря є також певна відстороненість погляду – ніби через віки – на історію Ромео і Джульєтти, що сприймається тут виключно як знак-символ невмирущого, вічного кохання. У С. Лифаря це балет тільки для двох головних героїв. Власне сюжет намічено лише пунктирно, у найбільш доленосних для героїв колізіях. На кону блискавично змінюють один одного танцювальні епізоди: перше побачення закоханих, стрімкий двобій Ромео з уявним Тібальдом, сцена перед балконом Джульєтти, умовне благословення на таємний шлюб, розлука героїв і, нарешті, сцена в склепінні – на смертнім одрі.

ОЛЕНА ЗІНИЧ. СЕРЖ ЛИФАР – ХОРЕОГРАФ І ХОРЕОЛОГ:  
АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ І ТАНЦЮ

Фактично хореографічну драматургію балету «Ромео і Джульєтта» вибудовує конфліктна музична драматургія увертюри-фантазії з її наскрізним симфонічним розвитком, контрастністю тематизму, заснованому на протиставленні двох основних музичних сфер, виражених у системі дуже характеристичних, індивідуалізованих лейттем, стрімким розгортанням дії, потужним емоційним протиставленням трагедії життя, боротьби, смерті та надбуттєвого (поза життям) просвітлення-паріння у вічності. Саме це, а також яскрава театральність музики П. Чайковського й певні структурні особливості, формоутворюючі принципи (принцип динамічної репрізності сонатної форми; своєрідна арочність композиції, що виявляється як у тричастинності окремих партій, так і в тричастинності всієї композиції увертюри) та прийоми музичного розгортання (використання прийомів мотивно-тематичної розробки, секвенційного розвитку) стали для С. Лифаря могутнім поштовхом для створення балету, який візуалізував високу одухотвореність музичних образів П. Чайковського у вишуканій хореопластичності. У пластичному вирішенні композиції переважає графічний малюнок танцю, укрупнення, акцентованість окремих поз, жестів, рухів. Це, зокрема, підкреслено виразні пластично-хореографічні лейтінтонації колінопреклоніння, жесту мольби, утіленого в пластиці рук, які то здіймаються догори, то молитовно складаються на грудях, пластика «припадаючої» ходи – знак наближення трагічної розв'язки. А незвичний фінал постановки – кода – сприймається як пластичний еквівалент музики П. Чайковського. Це своєрідний *Post Scriptum*, вихід танцювальної дії в інший сюжетний простір (вимір): під звуки теми кохання, яка набуває тут зовсім іншого звучання – скорботно-трагічного й разом з тим понадчасового, – Ромео і Джульєтта після сцени смерті з'єднуються на небесах для вічного життя.

Загалом прозора хореографічна партитура балету «Ромео і Джульєтта» з її гармонією та красою рухів, стрункою графікою пластичних ліній, простотою та ясністю стилю ніби створює своєрідний архітектур-

ний каркас, що обрамлює безсмертну музику П. Чайковського.

Блиск імені Сержа Лифаря не тьмяніє й сьогодні. Йому віддають шану уславлені майстри хореографічного мистецтва. Знаменним є зізнання Моріса Бежара, який восени 1999 року приїздив зі своєю трупю *Bejart Ballet Lausanne* до Києва: «Усі хореографи мого покоління багато в чому зобов'язані Сержу Лифарю. Без нього не було б ні мене, ні Ролана Петі». У 1985 році, після виконання партії Федри в Нансі (Франція) видатна балерина сучасності Майя Плісецька написала: «Вся сучасна хореографія й найкращі хореографи є вашими прямими спадкоємцями. Побачивши “Федру”, я була вражена, який сильний відбиток вона залишила на всій хореографії за тридцять років» [10, с. 123]. Того самого року в телепередачі «Балетні зошити» балерина відзначила особливу роль С. Лифаря в становленні балетного мистецтва: «Працюючи над естетикою Сергія Лифаря, я зрозуміла, що це він відкрив шлях світовому балету ХХ століття...» [9, с. 185].

### Примітки

<sup>1</sup> Про незгасаючий інтерес до постаті С. Лифаря свідчить також нещодавно видана книга О. Балабка, де життєвий і творчий шлях цього видатного танцівника й хореографа постає крізь призму його власних листів та фотографій [1].

<sup>2</sup> Саме Ю. Станішевському, доктору мистецтвознавства, професору, президенту Національного комітету Всесвітньої Ради танцю ЮНЕСКО, належить головна заслуга в поверненні імені С. Лифаря на батьківщину. Йому ми завдячуємо заснуванням Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря, а також Міжнародного фестивалю балету «Серж Лифар де ля данс» (Ю. Станішевський був їхнім незмінним художнім керівником упродовж багатьох років – з I по VI конкурси; з I по VII фестивалі).

<sup>3</sup> С. Лифар почав серйозно займатися балетом ще в рідному Києві в так званій Центростудії під керівництвом Б. Ніжинської, яка водночас керувала власною балетною школою в Києві (1915–1921). Майбутній видатний танцівник і хореограф згадував свій перший візит у студію Б. Ніжинської як поворотний, знаковий у його житті: «Учениці Ніжинської танцювали під музику Шопена й Шумана і пластичними рухами, грацією оживленого, одухотвореного ритмом, обожнюваного тіла створювали велику гармонію з музикою...»

Відкрився світ краси – одкровення краси – не красивого, не витонченого, не граціозного, – а самої кра-

## ПОСТАТІ

си і грації, перед якими залюблено-молитовно завмираєш у чистому і трепетному спогляданні-захваті.

Я <...> відчув, що завжди поривався до <...> танцю, до танцю-музики, до танцю-любові.

Я став танцівником, ще не вміючи танцювати, ще не знаючи танцювальної техніки, але я знав, що оволодію нею і що ніщо, жодні перешкоди не зупинять мене на цьому моєму шляху» [8, с. 100–101].

<sup>4</sup> За виконання головної партії в балеті «Аполлон Музагет» І. Стравинського (прем'єрна вистава – Театр Сари Бернар у Парижі, 1 червня 1928 р.) С. Лифар отримав від композитора в подарунок клавир балету з написом: «Чарівному Серьожі Лифарю з любов'ю від автора», від С. Дягілева – золоту ліру [8, с. 371].

<sup>5</sup> Російський художник-сценограф М. Ларіонов 1915 року емігрував спочатку до Швейцарії, а згодом – до Франції, де в Парижі співпрацював із трупю С. Дягілева «Російський балет». Зробив серію замальовок С. Дягілева й танцівників його трупи (серед них – С. Лифаря). У 1955 році разом з дружиною Н. Гончаровою брав участь у створенні видання «Русские балеты. Сергей Дягилев и театральные декорации». Відомий також як автор книги «Дягілев і російські балети» (французькою мовою), виданої 1970 року в Парижі.

<sup>6</sup> Упродовж 1945–1947 років С. Лифар був художнім керівником, хореографом і прем'єр-танцівником «Російського балету Монте-Карло» (інша назва – «Новий балет Монте-Карло»).

<sup>7</sup> С. Лифар двічі звертався до трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Спочатку він поставив одноактний балет на музику симфонічної увертюри-фантазії П. Чайковського (1942), а 1955 року створив двоактну виставу на музику С. Прокоф'єва (одна з останніх постановок хореографа).

<sup>8</sup> Симптоматично, що перед тим, як почати роботу над новим балетом, С. Лифар запрошував танцівників до співпраці й уже потім творив балетну партитуру, зважаючи на індивідуальні можливості кожного з них: «Так йому вдавалося витягти краще з того, що в нас було закладено» (Ліан Дейде) [9, с. 153].

<sup>9</sup> Бібліографія творів С. Лифаря нараховує 48 масштабних видань, більшість з яких присвячена хореографічному мистецтву, а також безліч статей для спеціалізованих журналів – «Фігаро», «Нувель Літтерер», «Комеді». Основні праці з хореології: «Le manifeste du chorégraphe» (Paris : Imp. Coopérative Etoile, 1935. – 245 p.), «Мой путь к хореотворчеству» (Париж : Etoile, 1938. – 254 с.), «История русского балета с XVII века до "Русского балета" Дягилева» (Париж, 1945. – 304 с.), «La danse: Les grands courants de la danse académique» (Paris : Denoël, 1938. – 350 p. : ill.), «Ballet traditional to modern (translated by Cyril W. Beaumont)» (London : Putman, 1938. – 302 p.), «La danse et la musique» (La Revue Musicale. – 1938. – Mars. – P. 173–186), «Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours» (Paris : Nagel, 1950. – 325 p. : ill.), «Auguste Vestris: Le Dieu de la Danse» (Paris : Nagel, 1950. – 254 p. : ill.), «La musique par la danse: de Lulli à Prokofiev» (Paris : Robert Laffont, 1955. – 171 p.), «Les trois grâces du XX siècle: Légende et vérité» (Paris :

Buchet Chastel, Correa, 1957. – 351 p. : ill.), «Au service de la danse (A la recherche d'une science: choréologie)» (Paris : Université de la Danse, 1958. – 426 p.), «Ma vie» (Paris : Julliard, 1965. – 400 p. : ill.), «La danse académique et l'Art Chorégraphique» (Genève : Gonthier, 1965. – 192 p.).

<sup>10</sup> Термін «хореавтор» уживається з 1937 року як синонім терміна «хореограф» [9, с. 262].

<sup>11</sup> Як зазначав сам С. Лифар, балет «Ікар» розпочав еру «конкретної» музики [9, с. 228].

<sup>12</sup> За виконання партії Ікара С. Лифар був удостоєний звання «етуаль» (зірка) Гранд-опера. Симптоматично, що до 1935 року це звання отримували лише танцівниці.

<sup>13</sup> Київські глядачі змогли побачити балет «Ікар» під час гастролей балетної трупи Національної опери м. Бордо (Франція) в рамках Міжнародного проекту, здійсненого за ініціативою вдови хореографа графині Ліллан д'Аллефельдт-Лаурвіг навесні 2002 року на VI Міжнародному балетному фестивалі «Серж Лифар де ля данс».

<sup>14</sup> Хоча С. Лифар і проголошував себе першим неокласиком у хореографії, однак фундатором неокласичного стилю в балеті все-таки вважається Дж. Баланчин. Адже «Аполлон Музагет» І. Стравинського в постановці Дж. Баланчина був створений значно раніше (у 1928 р.), ніж «Ікар» С. Лифаря. Цей факт підтверджує також О. Чепалов [14, с. 54].

<sup>15</sup> Уперше балет «Сюїта в білому» було показано в Києві 2002 року на VI Міжнародному балетному фестивалі «Серж Лифар де ля данс» у виконанні балетної трупи Національної опери м. Бордо (Франція). У 2004 році на V Міжнародному конкурсі балету імені Сержа Лифаря – до 100-річчя від дня народження хореографа – цей балет було поставлено на сцені Національної опери України. Постановники – учні С. Лифаря: прима-балерина Гранд-опера Крістіан Влассі та провідний соліст Гранд-опера Жільбер Майер. Також на відкритті конкурсу гостям, учасникам і глядачам випала щаслива можливість побачити документальний фільм, у якому на кіноплівці закарбовані фрагменти роботи С. Лифаря над постановкою «Сюїти в білому» (перед гастрольями трупи Гранд-опера до Москви 1958 р., куди, до речі, хореографа тоді так і не пустили), і тим самим певною мірою доторкнутися до таємниць творчості Сержа Лифаря, відчути інтонацію його голосу та побачити творчу лабораторію хореографа.

<sup>16</sup> Балет «Намуна» Е. Лало був створений композитором за поемою Альфреда Мюссе і поставлений 1882 року в Парижі Люсьєном Петіпа (брат Маріуса Петіпа) у дусі романтичного балету. Вистава протрималася в балетному репертуарі недовго; її поновлення відбулося 1908 року (балетмейстер-постановник А. Стаслі).

<sup>17</sup> «Концерт-сюїта» – новий тип інструментального концерту, його творець – Е. Лало.

<sup>18</sup> Цей балет було вперше репрезентовано під час гастролей у Києві балетної трупи театру «Капітоль» з Тулузи (Франція) у рамках II Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря. Відновлення «Ранкової серенади» учнем С. Лифаря, балетмейстером Олів'є

ОЛЕНА ЗІНИЧ. СЕРЖ ЛИФАР – ХОРЕОГРАФ І ХОРЕОЛОГ:  
АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ І ТАНЦЮ

Пате на сцені Національної опери України (за підтримки Французького інституту та Французького посольства в Україні), яке відбулося в рамках церемонії відкриття VI Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря 2 квітня 2006 року, стало своєрідним хореографічним напуттям Майстра всім учасникам і майбутнім переможцям творчого змагання в досягненні вершин мистецтва балету.

<sup>19</sup> Саме за виконання «Ранкової серенади» на музику хореографічного концерту Ф. Пуленка в постановці С. Лифаря Р. Жанмер отримала звання прима-балерини.

<sup>20</sup> Цікаво, що партнером Рене Жанмер у «Ранковій серенаді» був видатний танцівник українсько-російського походження Володимир Скуратов – майбутній постановник багатьох лифарівських балетів на сцені Оперного театру м. Бордо. В. Скуратов був почесним гостем на VI Міжнародному конкурсі балету імені Сержа Лифаря, адже саме він надав О. Пате відеозапис постановки-реконструкції «Ранкової серенади», здійсненої свого часу на сцені театру м. Бордо.

<sup>21</sup> У Києві цей спектакль було вперше показано у квітні 2000 року на IV Міжнародному фестивалі балету «Серж Лифар де ля данс» [3; 4]. На сцені Національної опери України балет «Ромео і Джульєтта» С. Лифаря дбайливо реконструювала улюблена учениця хореографа Клод Бессі разом із зірками Гранд-опера Крістіан Влассі та Аттіліо Лабісом, паризькими виконавцями партій Ромео і Джульєтти. На київській сцені честі першого виконання були удостоєні лауреати III Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря – Надія Гончар і Сергій Єгоров.

## Література

1. Балабко О. В. «Київ, Ірининська, Лифарям...». Повесть за листами митця / О. В. Балабко. – Чернівці : Букрек, 2011. – 236 с. : іл.

2. Зинич Е. И все-таки Икар стремится ввысь. Послесловие к конкурсу имени Сержа Лифаря / Е. Зинич // Правда Украины. – 1996. – 5 ноября.

3. Зинич Е. Руки поют, ладони говорят, ноги рисуют (Пятый международный фестиваль балета «Серж Лифар де ля данс» / Е. Зинич // Правда Украины. – 2001. – 25 апреля.

4. Зинич О. Коли танець стає музикою. Нотатки з V Міжнародного фестивалю балету «Серж Лифар де ля данс» / О. Зинич // Культура і життя. – 2001. – 26 травня.

5. Зинич Е. Полет Икара. Из Бордо в Киев – на крыльях Сержа Лифаря / Е. Зинич // Правда Украины. – 2002. – 2 апреля.

6. Зинич О. Вічно жива душа танцю. Післямова до п'ятого Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря / О. Зинич // Культура і життя. – 2004. – 16 червня.

7. Зинич О. Життя у танці. Роздуми про VI Міжнародний конкурс балету імені Сержа Лифаря / О. Зинич // Культура і життя. – 2006. – 19 липня.

8. Лифарь С. Страдные годы. С Дягилевым. Воспоминания : сб. / С. Лифарь. – К. : Муза Лтд, 1994. – 375 с. : ил.

9. Лифарь С. Мемуары Икара / С. Лифарь / пер. с фр. Г. С. Беляевой. – М. : Искусство, 1995. – 358 с. : ил.

10. Лифар С. Спогади Икара / С. Лифар / з фр. пер. Г. Малець. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2007. – 192 с. : іл. – (Українці у світовій цивілізації).

11. Станішевський Ю. Сьомий фестиваль на честь генія танцю / Ю. Станішевський // «Серж Лифар де ля данс». VII Міжнародний фестиваль балету. Буклет. – К., 2005.

12. Станішевський Ю. Серж Лифар – повернення на батьківщину / Ю. Станішевський // Лифар С. Спогади Икара / С. Лифар / з фр. пер. Г. Малець. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2007. – С. 7–11.

13. Суриц Е. Серж Лифарь и Парижская опера 30-х годов / Е. Суриц // Советский балет. – 1987. – № 3. – С. 49–52.

14. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / О. Чепалов ; Харк. держ. акад. культури. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с. : іл.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Аналіз пластичної мови хореографа-новатора ХХ ст. Сержа Лифаря, здійснений у курсі взаємодії музичного й танцювального руху, можливостей їхнього синтезу та інтеграції, стає важливим чинником для розуміння специфіки й еволюції музично-хореографічної драматургії в сучасній балетній виставі. Комплексне дослідження творчого шляху цього видатного хореографа й теоретика танцю – крізь призму його естетико-теоретичних принципів щодо неокласичного стилю в балеті – дозволило не тільки вийти на проблему творчого стилю С. Лифаря в його еволюційному поступі від класики до неокласики, але й простежити та осмислити роль балетмейстера в історії французького і, ширше, західно-європейського хореографічного мистецтва.

С. Лифар фактично віродив французький балет, піднісши його до рівня високого мистецтва, а саму Гранд-опера за тридцять років своєї роботи в ній перетворив на «храм танцю». Виховавши за цей час три покоління танцівників і танцівниць (серед яких Іветт Шовіре, Лісетт Дарсонваль, Ніна Вирубова, Клод Бессі, Сіріл Атанасов, Ліан Дейде,

ПОСТАТІ

Крістіан Влассі, Жільбер Майєр, Мішель Рено, Шарль Жюд), С. Лифар передав їм бездоганно відточену техніку танцю й особливу ліричну, кантиленну пластику руху. Він заснував Міжнародний інститут хореографії при Гранд-опера та Університет танцю, був дійсним членом Французької академії мистецтв, почесним президентом Всесвітньої Ради танцю ЮНЕСКО, а також багато років очолював Конкурс сучасного танцю в Неоні (Швейцарія).

Діяльність українця С. Лифаря була високо оцінена французьким урядом, від якого він отримав стільки нагород, що йому міг би позаздрити будь-який француз. Серед них – Золота медаль міста Парижа й «золота балетна туфля» з нагоди 25-ліття праці в Гранд-опера (1955), орден Почесного легіону (1982), орден Літератури і мистецтв Франції («Командор», 1983 р.).

Відомо, що С. Лифар, якого високо цінував не тільки весь артистичний світ Франції, але й політичні лідери країни (у тому числі Шарль де Голль), багаторазово відмовлявся від французького громадянства, до кінця життя вважаючи себе справжнім українцем, киянином. Про це найкрасномовніше свідчить лаконічний напис на могильному надгробку хореографа на Російському цвинтарі в передмісті Парижа Сент-Женев'єв-де-Буа: SERGE LIFAR DE KIEV (Серж Лифар з Києва).

*Ключові слова:* Серж Лифар, хореологія, хореавтор, взаємодія музики і танцю в балетній виставі, хореографічна партитура балету, пластична мова.

The analysis of plastic language of the XXth century choreographer-innovator Serge Lifar foreshortened according to the interaction of musical and dancing motion, the possibilities of their synthesis and integration, becomes an important factor for understanding the specificity and evolution of musical and choreographic dramatic art in modern ballet performance. The comprehensive investigation of the creative course of this outstanding choreographer and dance theoretician in the light of his aesthetical and theoretical principles concerning the neoclassic style in ballet has permitted not only to approach the problem of Serge Lifar creative style in its evolutionary tread from the classic to neoclassic, but also to trace and comprehend a role of the ballet master in the history of French and, broader, West European choreographic art.

S. Lifar actually revived French ballet raising it to the level of high art, and the Grand Opera itself recreated into the *temple of dance* for his thirty years of work there. Having trained during this period three generations of dancers including Yvette Chauviré, Lycette Darsonval, Nina Vyroubova, Claude Bessy, Cyril Atanassoff, Liane Daydé, Christiane Vlasi, Gilbert Mayer, Michel Renault and Charles Jude, S. Lifar gave them irreproachably finished dance technique and especial lyrical cantilenic plasticity. He founded the International Choreography Institute at the Grand Opera and the Dance University, was a full member of the French Academy of Arts (Académie des Beaux-Arts), honorary president of the UNESCO World Dance Council and also has been heading the Modern Dance Contest in Nyon (Switzerland) for many years.

The activities of the Ukrainian Serge Lifar was highly appreciated by the French government with so many awards that every Frenchman could envy him. He was graced with the Paris Gold Medal and *gold ballet pointe shoe* on the occasion of the 25th anniversary of his work in the Grand Opera (1955), the Order of Honorary Legion / a Chevalier of the Légion d'honneur (1982) and the Order of the Literature and Arts of France / a Commandeur of the Ordre des Arts et des Lettres (1983).

It is known that S. Lifar who was highly appreciated not only by the whole French artistic society but also the political leaders of the country (including Charles de Gaulle), had refused to be naturalized in France for many times considering himself a sincere Ukrainian, a Kyivan to the end of life. It is indicated most expressively by a concise epitaph on the gravestone of the choreographer at the Paris suburban Sainte-Geneviève-des-Bois Russian Cemetery: SERGE LIFAR DE KIEV (Serge Lifar from Kyiv).

*Keywords:* Serge Lifar, choreology, choreologist, the interaction of music and dance in ballet play, choreographic score of ballet, plastic language.

УДК 78.071.2Будник:780.614.1

## МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР

Михайло Хай

*Складний процес сучасної науково-виконавської реконструкції кобзарських рецитацій / наративів передбачає реконструкцію двох складових епічної співогри: а) реконструкцію-виготовлення старосвітського інструмента та б) реконструкцію-відтворення виконуваного на ньому традиційного репертуару.*

*У статті на підставі аналізу фіксацій К. Мищенко процесу ергологічних містифікацій Будника-майстра та власних етнофонічних спостережень за механізмом імпровізаційних версифікацій дум і «пам'ятниць» Будника-імпровізатора автор доходить висновку про єдину природу цього синкретично зумовленого процесу.*

*Ключові слова:* Будник-майстер, Будник-бандурист-імпровізатор, версифікація, кобзарська співогра, «пам'ятниця».

*Сложный процесс современной научно-исполнительской реконструкции кобзарских рецитаций / нарративов предполагает реконструкцию двух составляющих эпической «спивогры»: а) реконструкцию-изготовление «старосветского» инструмента и б) реконструкцию-воспроизведение исполняемого на нем традиционного репертуара.*

*В статье на основе анализа фиксации К. Мищенко процесса эргологических мистификаций Будника-мастера и собственных этнофонических наблюдений за механизмом импровизационных версификаций дум и «памятниц» Будника-импровизатора автор приходит к выводу о единой природе этого синкретически обусловленного процесса.*

*Ключевые слова:* Будник-мастер, Будник-бандурист-импровизатор, версификация, кобзарская «спивогра», «памятница».

*The complex process of modern scientific performing reconstruction of the kobzar recitations / narratives provides properly the reconstruction of two components of epic singing like a) the reconstruction making of old-time musical instruments and b) the reconstruction and recreation of performing traditional repertoire.*

*According to the analysis of the fixations by K. Mishchenko of the process of ergological mystifications of Budnyk as the craftsman and own ethnophonic observations for the mechanism of improvisational versification of the ballads and pamyatnytsi of Budnyk the improviser the author concludes a single nature of this syncretically specified nature.*

*Keywords:* Budnyk-master, Budnyk-bandura player-improvisator, versification, Kobzar singing and playing, pamyatnytsya.

Феномен кожної непересічної людини пов'язаний з легендою, з напівлегендарними або й цілком оповитими міфами і духом легендарності оповідями, переказами, приповідками, драматичними, анекдотичними та трагікомічними ситуаціями й бувальщинами з її життя. У Миколи Будника кожен день, ба навіть година і хвилина, були переповнені такими незвичайними подіями, філософськими розповідями, жартами-сміховинками, трагічними й епічними розповідями і просто щирим і безпосереднім спілкуванням із багатьма гостями, друзями та побратимами, яким числа й імен ніхто ніколи до кінця не знав. Щоразу, відвідуючи його оселю, можна було завести нове знайомство, яке рідко переростало в глибшу приязнь, адже їм ліку скласти було неможливо. Майже щоразу в нього можна було зустріти постійних відвідувачів, серед

яких, крім на правду щирих побратимів, на жаль, траплялися й особи сумнівного способу життя і навіть політичної орієнтації, що, власне, й погубило цю чарівну богемну атмосферу й передчасно звело зі світу самого Миколу. Я не претендую на абсолютну істину в цьому болісному питанні, але, як показав гіркий особистий досвід і подальший аналіз усіх ситуацій, що відбулися в Україні від горезвісного 1970-го, коли червона від крові підступно вбитих інакомислячих система криваво «святкувала» 100-річчя свого царя Ірода і аж по сьогоднішній день, гадаю, дає право стверджувати, що Будник поліг офірною, а не природною, хоч і не цілком, здавалося б, насильницькою смертю...

Порівняння з іншими відомими й видатними особистостями тут недоречне, бо широта його щирої і всепоглинаючої душі

ПОСТАТІ

була безмірною, а чари безпосередності спілкування – неперевершеними. Навіть в останні роки, коли підступна хвороба вже знімала пелену оцієї чарівності, хвилини її відновлення, просвітлення розуму та ясності усвідомлення ситуації раптово наступали, й «пісок, що невблаганно осипався зі скелі» (О. Санін), ніби повертався на місце, і здавалося, що нічого не змінилося – Будник живе і «будить». І не лише нас, його близьких чи дещо віддалених побратимів, але й сучасну молодь, що ще інтенсивніше береться до його справи тепер, ніж тоді, коли він жив і безпосередньо впливав на процес її утривалення й поширення. Іржа скепсису навколо досить поширеного в середовищі примітивно мислячих журналістів та обивателів твердження, що буцімто, крім вузького кола шанувальників, справа відновлення / реконструкції автентичних співацько-кобзарських практик більше «мало кому цікава», обсипається з геть проіржавілого організму пострадянського суспільства, а на її місці дедалі виразніше проступає здоровий матеріал живої / оживленої традиції.

З біографічних даних найдостовірнішим, вочевидь, слід уважати його власні біографічні свідчення, що їх Київський кобзарський цех дописав в інформації про концерт Миколи Будника: «Микола Петрович Будник, кобзарський цехмайстер з 1987-го року, панотець Кобзарського Цеху з 1993-го року, народився 3 лютого 1953 року в с. Сколобуві Володар-Волинського р-ну Житомирської обл. (сучасна транскрипція – Сколобів), місті сколу – битви древлян з татаро-монголами. Переживання за (розповідями) переказами про нашу історію уклали в моїй свідомості такі географічні поняття моєї сторони, як Коростень – Малин – Турчинка з Півночі, Києва – Москви зі Сходу та Фастова – Білої Церкви – Умані з південного Сходу. Це були в моїх уявленнях головні стратегічні репери імовірних мандрівок. А ще і річечка моя Ірша, неподалік беручи початок, вела мене до Тетерева – Дніпром мимо десятилітньої обов'язкової загальноосвітньої до Дніпра у Чорне море... Іще й зараз не відмовлюсь рухатися з моїми ріками і морями до історичних джерел і до основ образу. Навчатися кобзар-

ській справі розпочав я з 1979-го року з дому Івана Макаровича Гончара, утверджуватися як майстер кобзарських музичних інструментів та виконавець – від Георгія Кириловича Ткаченка – мого кобзарського тата, а Георгій Кирилович як кобзар – від Петра Дривченка, а Дривченко – чи від Гната Гончаренка...» [2].

Моє знайомство з Миколою відбулося 1985 року цілком несподівано й спонтанно в Мельнице-Подільських виробничих майстернях Музичного товариства УРСР, куди довелося звернутися до давнього знайомого – директора майстерень Василя Олександровича Зуляка з приводу придбання комплекту інструментів для ансамблю сопілкарів Броварської середньої школи № 5 з поглибленим вивченням музики. Він одразу підійшов і з властивою йому безпосередністю запитав, що привело мене сюди, з великою увагою і повагою вислухав усі мої ідеї з приводу інструментального музичення цілого класу на оркестрових різновидах сопілкового квінтету, відразу заповнивши мене своїми ідеями продовження (як тоді казали) кобзарства в умовах великого міста. У той час я мріяв заспівати під ліру, яку у своїх оркестрах і ансамблях використовував тоді ще як «оркестрово-ансамблевий» інструмент. Під час спілкування я зрозумів, що переді мною саме та людина, яка допоможе розвіяти мої сумніви з приводу природи кобзарства як абсолютно індивідуальної та надзвичайно історично й філософськи закоріненої в специфіку нашої ментальності традиційної музично-співецької практики – кобзарства і лірництва.

Завдяки наданому тоді Миколою номеру телефону Георгія Ткаченка мені з неабиякими труднощами вдалося віднайти спартанське пристановище тодішніх неофітів кобзарської справи і мати лише дві можливості телефонійно поспілкуватися з «останнім кобзарем» (як його й понині називають усі його учні) чи, власне, «першим реконструктором кобзарства» (як з'ясувалося дещо згодом).

Далі були незабутні зустрічі на горищі в хатині «на Сєдовців», перші спроби кобзарювання, ідея створення цеху, спільна

МИХАЙЛО ХАЙ. МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР

боротьба за зміцнення його статусу в непростому тоді соціально-політичному континуумі режиму, що конав у конвульсіях, але чинив при цьому оскаженілий спротив. Наочно ілюструють її, зокрема, рядки з офіційного листа, якого ми з Миколою склали на адресу тодішнього начальника Київського міського управління культури О. Биструшкіна:

«Високоповажний пане Олександрє!

Звертаємося до Вас з проханням і сподіваємося на взаємопорозуміння.

Йдеться про різке погіршення в останні місяці ставлення владних структур до кобзарських форм музичного виконавства на вулицях, майданах і підземних переходах м. Києва. Серед найбільш розповсюджених способів переслідування народних вуличних музикантів і співців-бандуристів назовемо:

а) вимагання міліцією спецдозволів на спів або гру на вулиці;

б) приниження гідності співців, безпідставні твердження, що вони буцімто нетверезі;

в) погрози забрати у відділок, якщо співець не припинить грати;

г) категорична заборона кобзарського співу, зокрема, на територіях заповідників Києво-Печерська лавра, Софіївський собор та ін., де кобзарський спів історично й духовно був традиційним і особливо доречним.

При цьому працівники міліції не посилаються на жодне із офіційних розпоряджень влади, що наштотує на думку, що діє відоме радянське “телефонне право”, яке під виглядом “наведення порядку” насправді переслідує найдемократичніші, найтрадиційніші й найбеззахисніші форми народного музичення. Існує навіть думка, що цей своєрідний “міліцейський рекет” запроваджений з метою збору певного проценту грошей, важко зароблених бідними співцями. Скарги на гоніння міліцією, зокрема, надійшли від сліпих бандуристів П. Супруна, Б. Антоненка, А. Уса, лірників Смика, Стефана, Яреми та ін.»<sup>1</sup>. Далі в листі аналізується «стан сучасного вуличного музичення у світі і Європі» й про недопущення того, «щоб зацікавлені у професійній народної культури сили відвели Києву роль “задвірка Європи”»<sup>2</sup>.

Відповіді, звісно, ми не отримали, хоча знущання міліції в переходах і на Площі Жовтневої революції (нині – майдан Незалежності) дещо вщухли. Натомість у Лаврі московські священики розлютилися ще більше. Тоді ми з Миколою вирішили перенести епіцентр наших акцій на вулиці Харкова, Полтави, Львова, Трускавця, Ужгорода, Запоріжжя, Дніпропетровська та інших міст України.

С. Грица, яка в дослідженні секундарних форм кобзарства «пальму першості» беззастережно віддавала Вчителєві й Зачинателєві цього руху – Г. Ткаченку, одного разу після концерту Миколи сказала: «Слухайте, що робиться з тим Вашим легендарним Будником? Деколи він співає і грає так, що здається самі Кравченко й Гончаренко з гробів повставали, а деколи – таке щось невиразне...». Саме непередбачуваність, життєва і творча непрогнозованість Будника-людини і Будника-імпровізатора, напевне, і склала основу його непересічності й напівлегендарності (з ознаками справжньої). Ті, хто його знав і любив, досі не можуть забути щему і радості від цих хвилин спілкування з ним та суму й розчарування від їх втрати.

Проте якщо застереження Софії Йосипівни та інших вітчизняних учених-кобзарознавців мали головно принциповий характер, то закордонні колеги демонстрували всуціль спрофановану позицію й повне нерозуміння природи не лише секундарних, але й автентичних форм кобзарства. «Важко погодитись... з ...твердженням [Н. Кононенко. – М. Х.], що наявність жінок-менестрелів свідчить про те, що ця професія притаманна всім виконавцям, незважаючи на стать» [7, с. 23]. Авторці «Українських менестрелів» «іноді важко відрізнити думу від історичних та релігійних оповідальних пісень, що мають схожу тематику», вочевидь, саме «...тому, що визначальним в українській кобзарознавчій думці, зазвичай, вважається не сюжетно-тематичний, а формотворчий, композиційний (астрофічність) принцип побудови» [5, с. 410]. Сумно (і, даруйте, навіть смішно) читати співчутли-

ПОСТАТІ

во-авторське: «клеймо жебрака прикріпилося до менестрелів» чи «більшість менестрелів розглядали музичну практику як свій моральний обов'язок, як своє служіння суспільству і не переставали співати після того, як отримували достатню кількість грошей» [7, с. 40]. «Згодьмося, воістину американський (чи то пак, американізований) спосіб інтерпретування української ментальності! Адже для українця страшнішим від жебрацтва плотського є злидарство духовне, невігластво й відхід від християнських заповідей і канонів усного статуту традиції, що власне й спричинило сучасну кризу традиції в умовах войовничо-атеїстичного та шовіністично-великодержавницького її переслідування» [5, с. 410]. Будник на ці речі дивився з позиції традиції, кобзарюючи виключно по майданах і виключно «на шапку», залучаючи до цього мене, В. Кушпета, а пізніше лірника Ярему, Олесья Саніна, Павла Зубченка та ін.

Радикальні, але водночас суперечливі погляди сповідував Будник у питаннях автентизму та стильової своєрідності кобзарства як традиції. Зокрема, розуміючи й інтуїтивно відчуваючи всю важливість та основоположну функцію кобзарсько-лірницької звичаєвості, він часто їх ідентифікаційну та стилістичну спрямованість переносив на секундарні форми зрячого й інтелегентського середовища. Це найістотніше позначалося на його надто вже поблажливому ставленні до авторства в сучасних бандуристів-сліпців (П. Супрун, А. Ус, Б. Антоненко та ін.), питань «ніші» жіноцтва в старцівсько-стихівничих рухах, а найголовніше – питань кобзарських звичаїв і норм поведінки, що невдовзі призвело до повного розриву з В. Кушпетом, який уже в 1990-х роках почав інтенсивно досліджувати цю проблематику, потім – аж у останні роки його життя й до певного похолодання моїх із ним стосунків. Навіть найромантичніший у цьому плані К. Черемський після свого «Шляху звичаю» та Кушпетового «Старцівства...» змушений був відмовитися від багатьох романтизованих ідей М. Будника і пристати до наукових.

Проте багато з них, незважаючи на помітне пожвавлення наукової роботи, особ-

ливо в харківському цеху, залишилися «родимими плямами» на тілі сучасного вторинного кобзарсько-реконструктивного (нерепродуктивного!) руху. Триває профанаторський «наступ» жіноцтва та авторської графоманії; ще більше, ніж у Будника, дається взнаки уніфікований підхід до виготовлення інструментів та способів гри на них, украй недостатній рівень вивчення та реконструкції елементів автентичної кобзарської звичаєвості. Наприклад, чашу логічності переповнила уніфікована вимога застосування добре вивчених форм і норм полтавсько-слобідської кобзарської ритуалістики до значно слабше зафіксованих поліських, подільських та галицьких лірницьких практик. Бажання західноукраїнських «кобзарів» копіювати ніколи неіснуючі тут кобзу Компаніченка, авторсько-композиторський стиль Т. Силенка, М. Ковалю в кілька разів перевершує заклики «вилущувати» крихітки знань про названі автохтонні лірницькі осередки і практики. Найхарактерніше про хибну тенденцію вимагати від лірників-галичан не характерних для них дум висловився незрячий лірник і бандурист зі Львова, угорець за походженням, але чи не найбільший серед нас українець за ментальністю Лайош Молнар: «Слухайте, може їм думу про Жолкевського створити?». Сарказм цього «українського угорця» виявився встократ науковішим, патріотичнішим, ніж сотні опусів найпатріотичніше налаштованих (принаймні вони самі так про себе думають) дослідників-реконструкторів кобзарства.

1989 рік... Їдемо з Миколою через Дрогобич до Трускавця започатковувати постійно діючу кобзарську «точку» на бюветі. В око впадає величезна афіша про вечір пам'яті Володимира Івасюка в міському Будинку культури, що має відбуватися через кілька годин. Думка про трагічну кончину В. Івасюка не дає спокою і виливається в Миколи в думу-імпровізацію на інтонаційній основі «Олексія Поповича» з дійсно геніальними образними версифікаціями Будника-імпровізатора. Переживши вже подібний художній шок на символічній могилі Миколи Хвильового в молодіжному парку в Харкові, звертаюся до Миколи:

МИХАЙЛО ХАЙ. МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР

«Микольцю, подумай добре, чи зміг би Ти все те хоч би приблизно повторити на сцені у Дрогобичі?» Кивок голови на знак згоди, 20 хвилин на таксі, ще 15 на подолання знаменитої дрогобицької пиши й опору переляканих уже тоді партноменклатурних чиновників і – Микола на авансцені у своїх знаменитих засмальцьованих джинсах, потертій від часу й вітру вишиванці і з бандурою та кволим речитативом... Господи! Куди ж поділися ті соловейки й героїчні образи, що зробилося з думкою та знаменитою будниківською інтонацією?.. Можна лише собі уявити, якою була реакція вихованої на пуританстві та високій хоровій естетиці дрогобицької публіки... Я до сьогодні не можу собі пробачити найфатальнішої для фольклориста помилки. Адже елементарно мало б бути зрозуміло, що в імпровізації абсолютних повторів не буває, геніальне твориться раз і лише раз... Тому ні другого Хвильового в Харкові, ні Івасюка в Дрогобичі, ні Сагайдачного на козацьких могилах у Берестечку бути не могло. Вони залишилися для історії незафіксованими, і читачеві залишається приймати на віру тих, хто мав щастя це чути. Відтоді довелося постійно возити із собою диктофон, наслідком чого стали «Дума про репресованих кобзарів», «Дума про голодомор» та знамениті будниківські «пам'ятниці».

Дуже болісно сприймав Микола тему розстрілу кобзарів харківськими НКВ-дистами наприкінці трагічних 1930-х. Незважаючи на ретельне маскування і табування цього злочину століття і навіть на певний скепсис науковців з приводу «відсутності прямих документальних підтверджень», він із самого початку, від найперших здогадів Д. Шостаковича, опублікованих за кордоном [8], не полишав цієї теми у своїх промовах і рецитаціях, що спонукало дослідників до пошуків «непрямих» доказів [3, 6 та ін.]. Найпереконливішим з них була статистика – «...наприкінці XIX століття в Україні числилось біля 10 тис. сліпих кобзарів та лірників, але через 20 років по настанню Советської влади їх залишилось лише декілька десятків» [6, с. 80]. Філософський і версифікаційний геній Будника інтуїтивно викликав у нього найяскравіші ремінісцен-

ції тих страхітливих подій, які пробуджували в слухача майже достеменно відчуття присутності й власної участі в них.

Як і в інших «табуєваних» нелюдським режимом питаннях – автокефалії церкви, Голодомору, петлюрівщини і повстанства, – він був безстрашним і безкомпромісним. І навіть коли вже «свої» СБУшники посадились спровадили на той світ нашого побратима Михайла Котельницького – помічника патріарха Мстислава, а за ним і самих патріархів (Мстислава та Володимира Романюка), Микола тримався мужньо й позірно спокійно. Але для тих, хто знав його близько, було очевидно, що цей «спокій» насправді крає йому душу... Однак жодні перестороги щодо власної безпеки не діяли – він їх просто не чув, не хотів чути... Можливо, відтоді в його очах з'явився біль і невимовна туга за тим українським ідеалом, який у душі кожного з нас пломенів щирим вогнем неприхованої любові до нашої багатотраждальної Вітчизни.

Надзвичайно інтенсивно подорожувала група Будник – Кушпет – Хай наприкінці 1980-х – на початку 1990-х по Харківщині та підприємствах і закладах самого Харкова, про що голова місцевого товариства «Просвіта» Олександра Ковальова, зосібна, писала: «...Взагалі кобзарі [група київського цеху. – М. Х.] зробили таку велику справу для українського відродження у Харкові, що без їх підтримки, нам довелося б ще скрутніше. Бо після свята тут тривала і ще триває своєрідна війна. Комусь із "власть імущих" стрільнуло в голову оголосити наше свято несанкціонованим мітингом. Ну, а що за це, – відомо. Харків – місто дуже важке. Усе українське тут повинне вдягати бронепанцир, бо заб'ють за хвилину. Але наша "Спадщина" виявилася дивною громадою. Чим дужче б'ють, тим вона живучіша і більша»<sup>3</sup>. В іншому листі ця ж авторка висловила ще емоційніше: «Ваша ліра все ще звучить у Харкові на всіх тих стежках, де Ви ходили»<sup>4</sup>. А історичний рейд групи від Харкова через Мерефу і Новомосковськ на могилу отамана Сірка в Капулівці запам'ятався відвідуванням знаменитого козацького дерев'яного собору, описаного О. Гончаром у романі «Собор».

ПОСТАТІ

Інцидент, що виник після нападу московської фанатки на мою ліру, унаслідок якого було зламано дерев'яну вісь, Микола розв'язав дуже своєрідно й оперативно – поширивши трохи у своєму знаменитому ранці, де «можна було знайти все, крім партбілета», він знайшов запасну – і через п'ять хвилин ліра вже грала!

Бодай декілька слів треба сказати про позицію Будника-громадянина. Дивовижно, як у такому скромному, аж до майже по-дитячому сором'язливому чоловікові вмщувався дух і сила Велета, коли йшлося про Україну, її віру та ідентичність. Водночас до ворогів своїх і своєї Батьківщини він ставився якимось поблажливо – неначе не помічав їх. Однак, коли йшлося про речі принципів, був безстрашним і безжальним. Так було з беззастережною підтримкою автокефалії, з визнанням факту розстрілу кобзарів у Харкові, тоді, як про це писали ще тільки за кордоном [8, с. 323–325]. Це можна було бачити в кожному його виступі та спілкуванні з друзями й опонентами.

Драматичні й водночас повчальні години довелося мені, наприклад, пережити з Миколою в Берестечку напередодні нашої незалежності, коли оскал смертельно пораненого імперського звіра ще був дуже небезпечним. Покобзарювавши в Пляшевій на козацьких могилах і заробивши трохи грошей на пам'ятник П. Сагайдачному в Кульчицях, ми вже зібралися від'їжджати, як до нас підійшла жіночка й запропонувала поспівати в Берестечку на площі (оточеній ЗМОПом / ОМОНОм, щоб не дозволити там мітингувати львів'янам із синьо-жовтими прапорами). Я поставився до цього скептично, порахувавши перед тим кількість (сім!) машин, ущерть набитих омонівцями. А Микола, нервово поправивши на плечі бандуру, рішуче мовив: «Їдемо!».

Приїхавши на місце, ми сіли на лавочці під бюстом Б. Хмельницького на центральній площі біля якоїсь жінки з дитиною, і Будник завів свою думу. Умить над'їхав міліцейський «бобик» із сиреною та вигуками: «Проходите, проходите, здесь проезжая часть!» (хоча сиділи ми на тротуарі). На шум почали збиратися люди, яким було заборонено виходити на площу і які

очікували на революційно налаштованих львів'ян, що саме поверталися автобусами з Пляшевої. Коли ОМОН заблокував автобуси, не дозволивши їм навіть зупинитися в місті, капітан виліз із свого «бобика» і продовжив свої громогласні гасла вже над самим вухом Будника. Той спокійно доспівував думу до свого 45-хвилинного «стандарту». Дочекавшись кінця, капітан істерично вигукнув: «Ти, козаче, іще однеєньку – і геть звідси!». Треба було бачити, як зрадив Микола – є дозвіл ще на 45 хвилин!

За час другої думи майдан ущерть наповнився людьми – мітинг, якого так боялася місцева влада, відбувався на очах... Голова міськради звернулася до нас із проханням перейти до Будинку культури, бо в них, мовляв, так не прийнято. І тут Микола встав і промовив: «Ми дуже дякуємо Вам за такий теплий прийом (і подивився на знякового раптом капітана), але ми співаємо тільки так, як справжні кобзарі – на вулицях і майданах. До того ж у нас ввечері потяг зі Львова. Тому, якщо дозволите, я іще однеєньку – і ми поїдемо!». Сергій Плачинда, описуючи з моїх слів цей епізод, не міг натішитися подвигом маленького чоловіка із серцем і мужністю Титана, що своєю бандурою здолав кілька сотень до зубів озброєних центуріонів [4, с. 23].

Сергій Плачинда в газеті «Столиця» в циклі нарисів про кобзарство в гострій публіцистичній формі передав спогади Миколи Товкайла, який сміливо й рішуче підняв булаву Цехмайстра Київського кобзарського цеху після трагічної кончини його легендарного панотця, про свого незабутнього побратима (нарис «Хлопці, робіть самі бандури» та «...повернув до життя славетну кобзу. І – гуслі. І гудок» у названій публікації), автора цих рядків («Як одна людина з бандурою перемогла загін омонівців», «...І купили йому хату, що стала для нього домовиною») та Олеса Саніна («Не можу дивитися, як скеля перетворюється на пісок» [4]).

Якщо у трьох перших нарисах події передано достовірно, то два останні потребують доповнень і уточнень. Йдеться про те, що до останнього часу пріоритет купівлі хати в Ірпені всі беззастережно припи-

МИХАЙЛО ХАЙ. МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР

сували виключно спонсору – українцеві з Польщі Кашицькому. Насправді ж, якби не сприяння лектора-музикознавця Львівської філармонії (у публікації С. Плачинди – помилково сказано консерваторії) Наталі Самотос (доньки відомого у Львові скульптора Івана Самотоса), то шляхи Будника й Кашицького, напевно, не перетнулися б ніколи. Лише за рік до смерті Микола, перебуваючи у Львові, зателефонував мені, узяв номер телефону і віддав належне своїй благодійниці.

Утім, хата ця дійсно його згубила. Саме в ній розпочався підступний наступ «чорних сил» на залізну, здавалося, силу волі Титана духу. Саме тут його обсіли «вчителі», що не тільки «вчили» його писати музику, але й вживати отруту, саме тут з-поміж «учнів» почали з'являтися скриті агенти спецслужби, що називали себе «службою безпеки України». Саме один з таких «учнів» зняв мене з маршруту вже з першої «точки» – Чернігова, довівши тим самого Миколу до хвороби, цинічно заявивши потім, що якби не ця поїздка, то в повітці в Ірпені замість його друга-композитора мертвим знайшли б його самого. У цьому контексті навіть факт дарчої її родичам Миколи виглядає досить одіозно: з одного боку, це несправедливо щодо цеху, який до сьогодні не має власного притулку (а умова Кашицького була чітка – для цеху!), а з другого – якби інші особи викупили її в родичів (як пропонувалося), то невідомо, що сталося б із самим цехом.

Уточненням до останнього нарису є те, що афористична фраза про «скелю, що перетворюється у пісок», належить не самому Буднику, як помилково вийшло з моїх слів у С. Плачинди, а Олесю Саніну, якою він пояснив неможливість відвідувати більше оту «хату, що стала йому домовиною». Цей Олесів афоризм, як і багато інших, на жаль, став воістину пророчим...

Не всі заповіді і дії Миколи нам вдається втілювати з властивою йому мірою мудрості й людської толерантності. Це передусім стосується тотального наступу на головні звичаєві кобзарські правила такого любого всім жіноцтва. Будник пригортав їх, як міг, ніби боячись якимось образити, навіть дозво-

ляв робити інструменти (серед яких, однак, переважали скрипочки, гудки та інші струнні), але співецьку (не співоцьку!) нішу він їм визначив категорично – стихівництво!.. І навіть участь дівчат у колядницьких гуртах, стихію яких він любив і підтримував щиросердечно, його дещо бентежила, через що він постійно не припиняв пошуків більш характерних для них форм – «Куст», «вечорниці» тощо.

Не хочеться завершувати артикул про легендарність Будника обставинами його фізичної кончини... Життя іде. Справа Миколи Петровича живе. Своєрідним «камертоном» його крицевого духу є цеховики-побратими. На кожному Вечорі пам'яті Будника, які з ініціативи К. Чечені щорічно відбуваються в середині лютого в історичному будинку Центральної Ради на Володимирській, мені щоразу доводиться констатувати, що ніхто з нас, напевно, не буде удостоєний такої довготривалої пам'яті. І він, без сумніву, цього заслужив... Ці вечори потрібні не йому. Вони потрібні нам з Вами. І щороку доводиться звітувати – а що ж ми зробили і що ще зможемо зробити для пам'яті Миколи. Я ще за його життя випустив аудіокасету, а на похороні дав побратимам слово, що через рік опублікую перший компакт-диск, – і виконав це. На кількох вечорах народилася і почала набирати реальних обрисів ідея цієї статті, а після неї й монографічних публікацій... Плануються також видання «Спогадів» усіх, хто знав його. Існує величезна необхідність публікації всього репертуару, художніх творів, крилатих висловів... Але не це головне. Найважливішим є те, що «скеля» насправді не розсипалася. Після його смерті ми всі стали іншими – його життєвий приклад для багатьох із нас став еталоном поведінки, принциповості, людяності та патріотизму...

Одним з характерних прикладів такої поведінки стала ситуація з категоричною відмовою всіх лірників – братчиків цеху – брати участь у зйомці сцени «у монастирской стени на Софийской площади» у фільмі санкт-петербурзького кінорежисера Снежкіна «Біла гвардія» за романом М. Булгакова. Досить навести лише

## ПОСТАТІ

кілька цитат з моєї довготривалої переписки з музичним редактором цього фільму Л. Веденською – позірно людиною інтелегентною і порядною, – аби зрозуміти, скільки зусиль довелося докласти, щоб переконати її, що психологія лірника не має нічого спільного зі сценою «слепых, сцепившихся вервием друг с другом... лирников, терзающих свои простые инструменты, певших тонкими голосами».

5 січня 2011 року: «Доброе утро, уважаемая госпожа Веденская! Уважение к Вам как-то сразу возникло, с первых слов по телефону, а сообщение о Вашем поведении на просмотре “Тараса Бульбы” [вона з обуренням вийшла на 20-й хвилині. – М. Х.] еще больше укрепило его. Но поймите меня правильно – политическая ситуация в стране, которую путинский режим уничтожает ежесекундно, не может не отражаться на отношених настоящих патриотов, ученых, художников ко всему московскому: клич Н. Хвылевого (кстати, этнического москвиты) «Геть від Москви!» – сегодня актуальнее, нежели в 30-х. Вот и еще один прекраснейший человек и лирник, поющий “Сирітку” [до того відмовився О. Санін, сказавши: “Якщо Ви хочете, то знімайтесь, а я не буду – це надто дорого нам обійдеться”. – М. Х.] – лирник Ярема из Киева категорически отказался от каково-то бы ни было сотрудничества с Москвой, разрешив мне сообщить Вам об этом. На мою попытку убедить его в том, что мы тоже несем за это ответственность... он ответил: “Все одно спаскудять, а так ми за це відповідати не будемо”. Завершилася ця понадмісячна епістолярія моїм гречним вибаченням 7 лютого 2011 року: «Дорогая Люба, здравствуйте! <...> Ваш Снежкин мне не понравился: на эфире у С. Шустера он долго отмалчивался, а когда “прорвало”, оказался обычным космополитом – “искусство для искусства”... Не бывает совсем аполитического и космополитического искусства. Все это враки нечестных людей, жаждущих замаскировать свою обратно политическую позицию... Кстати, на этом же эфире депутат от “Нашей Украины” Л. Григорович предложила Снежкину снять фильм на украинский сюжет не о “Белой гвардии”, а наобо-

рот о студентах-героях Крут, вставших на пути банды Муравйова в то же самое время и погибших с верой и мечтой о свободной от Москвы Украине... Люба, поверьте, что я очень сожалею, что не смог быть Вам полезным... Вот “Дикое поле” мне действительно понравилось! Хоть бы московский шовинизм повернулся к нам спиной, воюя с Китаем и Японией за эти дикие степи, а нас оставил в покое. Не надо нам ни московского, ни брюссельского протектората. Дайте нам свободно разбираться с нашими проблемами. А у вас их и без нас хватает!

Обращайтесь, если что, но не с антиукраинскими белогвардейскими проектами. Буду рад, хоть чем-нибудь помочь... Любите Україну! Учть її мову! І вона відповість вам н а в з а є м ... Щиро Ваш М. Х»<sup>5</sup>.

Незважаючи на міцний стрижень моральності й патріотизму кожного з лірників, що знайшли в собі силу відмовитися від пітерського проекту, гадаю, що над кожним з нас тоді витав дух Миколиної моралі й неможливості зрадити духовним ідеалам рідної землі.

### Традиційні засади співогри Г. Ткаченка та М. Будника: порівняльний зріз

Розглядаючи певні розходження М. Будника з його учителем Г. Ткаченком у питанні інтерпретування кобзарських творів, необхідно зупинитися на відмінностях розуміння ними як способу відтворення автентичного тексту, так і самої манери вокального й інструментального звукоутворення, і ширше – манери виконання. Для цього необхідно зіставити ці способи й прийоми за такими основними етнофонічними (народновиконавськими) параметрами:

1. Тип звукоутворення (характеристики «округленості» звука в межах народної манери співу, темброво-колористичні ознаки звуковідтворення та гучність фонації).
  2. Принципи вільного рецитуння й імпровізаційної довільності подачі тексту.
  3. Дикція, мовна й музична інтонація.
  4. Характеристика інструментальних пре- і постлюдійних перегр.
  5. «Славословія» і примовки.
- Розглянемо їх детальніше.

МИХАЙЛО ХАЙ. МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР

1. Г. Ткаченко володів голосом з характеристиками середнього ступеня «округленості» в межах народного способу звукоутворення. У низькій теситурі ці характеристики наближались навіть до ще «округленішої» зони в бік академічної манери або й просто говору / речитативу. Тембр у високій теситурі мав ознаки «хрипливості», властивого людям переважно літнього віку з відтінком фальцетних «зблисків» у надвисоких теситурних умовах. Гучність при цьому дотримувалась оптимально середнього рівня і в індикаторах майже ніколи не «зашкалювала».

«Ранній» Будник багато в чому копіював учителя. Однак пізніше, вочевидь, з досвідом та внаслідок дискусій щодо доцільності копіювання «старечого» тембру молодими виконавцями, голос його почав набирати дедалі розмаїтіших відтінків – від зони дещо «прикритого» народного звука внизу до більш драматичного й «відкритого» вгорі. А його знаменитий «говорок» у мелодекламаційних та рецитаційних епізодах слід віднести до унікальних явищ мелодекламації, які нікому ще відтворити не вдалося і, напевне, не вдасться. Те, що Г. Ткаченко вгорі співав лише фальцетом, Микола намагався долати в нормальному фонаційному режимі, однак відчуття «немічності» при цьому не зникало. Вочевидь, через не дуже міцні голосові дані та майже повну відсутність штучно поставленої дихальної «опори». Його діафрагма, схоже, активізувалася лише в моментах надінтенсивного збудження. Лише тоді голос набрав характеристик драматизму, а інколи й трагізму вислову...

Саме це «немічне», але водночас драматично й емоційно насажене звучання його голосу стало головною й унікальною характеристикою його співу / мелодекламації, які спочатку відлякували всіх звукорежисерів і продюсерів (як, зрештою, й у випадку з Т. Грималюком під час роботи над диском «Гей, на Чорному морі»), а потім не давали їм, та й самим слухачам, відірватися від його магічно-медитавного впливу. Повна відсутність вокально-технічних хитрощів тут відіграла роль не «браку техніки», а цілком навпаки – наближеності до

автентизму достеменно народної фонації. Міф про те, що драматизму й трагізму в народній манері співу можна досягати лише «криком», Будник розвіював унікальними тембровими характеристиками свого фізіологічно досить слабкого голосу, підміненого не менш неповторними акцентами свого зболеного серця.

2. Вільне рецитовання Г. Ткаченко практикував здебільшого лише там, де цього вимагали фактурні особливості думи та мелодекламаційні характеристики кожної окремої «сканзії» / фрази. Проте навіть тут внутрішня ритмоструктура кожної з них педантично «контролювалася» характеристиками більш загальної ритмоформули тексту, як правило, не виходячи за рамки її ознак і не привносячи в загальний ритм музики вільностей, що йдуть від вербальної ритміки. Інакше кажучи, основою мелоритмоструктури тут є музичний текст, а не вербальний.

У Будника – цілком протилежний тип мелодекламації. Він базується на принципі виразності вимовляння кожного складу і навіть кожної фонемі й вокалізованої приголосної, чому підпорядкована як мікро-, так і макроструктура ритмічної організації всього процесу рецитовання. Нерідко це залежало й від емоційного стану співця, його настрою й налаштованості на ту чи іншу гаму відчуттів, що передає семантичний відтінок не лише слова і музики, а й окремого звука / фонемі. Це, власне, й зумовлювало ті довільності ритміки вірша, то тут, то там поруйнованої імпровізаційними вставками ритми й ритму в цілому, що цілком залежить не від його «внутрішньої самоорганізації», а від перипетій версифікованого співцем тексту. Він співав / рецитовав не математично згрупованими мотивами, а природно відтворюваними сканзіями, що ніби продовжували, а не руйнували органіку його живого мовлення.

3. Дикція Г. Ткаченка активна, зовні правильна, але не гіпертрофована, урівноважена. Музична інтонація точніша, ніж у Будника, із ледь відчутними відхиленнями в бік дистонації (підвищення), рідше – детонації (заниження тону). Мовленнєва інтонація лише зрідка виходить за межі загально-

## ПОСТАТІ

го інтонаційного тону музики, що звучить. Як правило, це трапляється в примовках та коментарях після співу.

Атака звука і дикція Миколи здебільшого спрямована в русло не так фонетичних, як семантичних особливостей тексту. Тверде вимовляння приголосних переважає над різким артикулюванням голосних фонем, що надає виконанню особливої «пружності» й фонічної виразності. У супрязі зі згаданим акцентуванням елементів слова й музики співець досягає ступеня максимального зближення й синестезійного злиття органіки рецитованого слова з природними рухами мелодії. А нерідко музична інтонація змушена підпорядковуватися мовленнєвій. «Недбале» звуковисотне інтонування як у вокалі, так і дуже часто у строї бандури – також характерна риса істинно фольклорного інтонування, якою Будник помітно вирізнявся серед своїх «дуже правильних» колег-побратимів, перемагаючи їх устократ власним, по-фольклорному трактованим відчуттям «строю».

Загалом про його синестезійне відчуття збалансованості між двома фізіологічно різними типами інтонації – музично-звуквисотною та мовленнєво-психологічною – і їх синестезійної варіабельності, можна було легенди складати... Я до сьогодні переконаний, що саме цей спосіб його магічного впливу на слухача навіть іще більше, ніж спартансько-аскетичний принцип життя, сприяв формуванню тієї специфічної й лише його середовищу властивої аури легендарності, якої ніхто більше з його оточення не спромігся досягти і заслужити... Гадаю, що ще довго й не спроможеться...

4. Інструментальні пре-, інтер- та постлюдії Г. Ткаченка здебільшого побудовані на основі зачинкових, серединних та приспівних каденційних зворотах пісенного періоду та подібних інтонаційно-структурних побудов думового уступу. Переважає, однак, у них постлюдійна стилістика. Відхилення від основного інтонаційного контуру згаданих зворотів незначні або й цілком відсутні. Нерідко застосовуються так звані малі перегри між куплетами та уступами з одного-двох акордів. Інструментальні «пригравки» посеред та наприкінці строфи чи

уступу майже не практикуються. Натомість широко застосовується в переграх прийом широкого на весь тоноряд *glissando* лівою рукою, здебільшого в кінці побудов.

Арсенал інтермедійних, каденційних та прикінцевих перегр Будника значно розмаїтіший, семантично, структурно й технічно розвинутіший, однак у ньому марно шукати академічно-узагальнених семантичних відтінків. Це розвиток, що не покидає «прокрустового жолоба» типологічно споріднених із традицією меж. Семантику, типологічну розмаїтість прийомів і варіантних множин мелоритміки однієї думової парадигми, попри значну кількість типологічних схожостей, неможливо сплутати з парадигматикою іншої. Здається, що такої типологічної окресленості Майстер вербальної версифікації та музично-інструментальної імпровізації Микола Будник досягає не так стилістико-структурними прийомами, як етнофонічними, виконавськими. Це однаковою мірою стосується і вокальної, і інструментальної компонент його співогри. Навіть у надскладних тематичних конструкціях – від згаданого висхідного глісандування лівої руки, фігурацій паралельних квартсекстакордів, розхідних гам з ритмічно запізнюючою моторикою «зустрічного» руху до імітації «бурі на Чорному морі» – не помічаємо й натяку (як, скажімо, у Кушпета та його послідовників) на кохання технікою заради техніки чи дешевого ефекту, який діди влучно й мудро називали «штукарством». Ну, а межі імпровізаційної довільності в переграх, які часто доходили до досить розгорнутих форм, Будник, здається, взагалі не знав – тут він почувався навіть вільніше, ніж у своїх, зв'язаних рамками сюжету, вербальних версифікаціях (напевне, саме через це й не завжди вдалих).

5. «Славословія» в Г. Ткаченка мали чисто канонічний характер – так як він, напевне, засвоїв їх у Харкові на «кобзарській гірці» в дідів. Примовок імпровізаційного характеру посеред гри та наприкінці він, схоже, взагалі не вживав, радше одразу переходив на розмову – пояснення змісту щойно проспіваного або ситуації, пов'язаної з ним.

У Будника, навпаки, «славословія», крім «канонічних», мали й ситуативний

*МИХАЙЛО ХАЙ. МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР*

зміст, що логічно впливав як із сюжету думи чи пісні, так і з найнесподіваніших ремінісценцій, спогадів та узагальнень, часто, мало або й зовсім не пов'язаних зі змістом твору. Примовок як чисто мовленнєвих, так і в супроводі власних інструментальних імпровізацій на бандурі було «нести числа». Їх класифікація могла б скласти предмет для окремого дослідження. Зайве й нагадувати, що зміст їх був здебільшого ситуативним, таким, що ознаки «канонічності» зберігав лише позірно, фрагментарно і спорадично.

Навіть побіжного погляду на викладені позиції досить, аби впевнитися, наскільки різними були етнофонічні підходи до відтворення автентичних текстів та, виходячи із цього, і стосунки Учителя з Учнем. Тому й зрозумілими були розходження, що природно існували між ними. Узявши сповна в Г. Ткаченка лише ази традиції, Микола Петрович через революційність своєї непокірної вдачі прагнув до поглиблення досягнутого і творчого розвитку. На цьому шляху він робив помилки, але досягнуте ним має непересічну цінність не лише для вторинного реконструктивного руху. Воно є своєрідним модулем відтворення автентичних процесів, що відбувалися в традиції в часі її природного функціонування. Серед кобзарів-автентиків також були люди з досить різним світобаченням, ступенем обдарованості та фізіологічними даними. Тому виконавський і життєвий «модуль Будника» має повне право розглядати як лише один з дуже багатьох, колись реально існуючих, але, на жаль, слабко й недостатньо зафіксованих.

У запропонованій тут порівняльній схемі виразно простежуються елементи синдрому боротьби ортодоксального та новаційного типів мислення в рамках традиційного середовища на межі його зникнення й трансформаційного руху назустріч новим і згубним для традиції виявам індивідуальної творчості, на що неодноразово вказували Г. Ткаченко, С. Грица та ін. Діалектична парадоксальність цього руху виявлялася в мисленні молодого Будника, яке органічно тяжіло до пізнання животворних канонів колективного творення традиції, постійно

перебуваючи в полоні трансформацій та новацій. У процесі опанування ними він пізнав усю глибину і чарівність традиції, виразно усвідомлюючи її морально-естетичну вартість, однак хробак «творчості» постійно точив фундамент ортодоксальності його твердих «канонічних» переконань. І це стосувалося не лише співогри...

Пригадую, як в останні свої роки одного разу Микола організував свій науковий виступ у кобзарській світлиці Українського дому, виставивши на сцені величезний плакат з тільки йому зрозумілими схемами, формулами та малюнками. Годинна лекція так і не дала жодного результату – формули і схеми zostалися зрозумілими лише йому. Подібне творилося з мисленням і інших наших легендарних світочів культури і науки. Ранній Хоткевич майже природно ввійшов у закрите середовище сліпців, а пізній – закінчив повним запереченням канонів цього середовища. А ранній Мацієвський від фундаменталізму розробки наукових постулатів традиції дрейфував до діаметрально протилежних засад її заперечення тими самими новаційними принципами, видобутими з аналізів європейського композиторського мислення. У цьому сенсі ми, менш легендарні й зовсім не геніальні, маємо можливість зосередитися на ортодоксальній сутності традиції, стоячи на сторожі її животворних і життєдайних функцій і скрижалів. Утім, діалектика традиції і творчості, вочевидь, саме тому побудована так, що рух її у просторі й часі безнастанно балансує на вістрі можливого й нездійсненого, сакрального і профанного, цінного й непотрібного... Тільки час дасть остаточні відповіді на ці складні виклики сьогодення.

Застосована тут метода порівняльного аналізу має бути застосована й до доступних аудіо-, кіно- та відеофіксацій ще колись живої традиції. Початок нагромадження такого матеріалу вже здійснюється силами Харківського кобзарського цеху. Хочеться вірити, що започатковані наукові дискурси в ході фестивалю «Кобзарська Трійця» під егідою заснованого М. Будником Київського кобзарського цеху невдовзі переростуть у потужні кобзарознавчі форуми, примно-

## ПОСТАТІ

жаться науковими дослідженнями галицької, волинсько-поліської та подільської лірницьких традицій. Це дозволить накопичити достатній матеріал для справді наукової реконструкції, вивести сучасний вторинний кобзарський рух на рейки відтворення достеменних традиційних засад, на відміну від тих напівдилетантських, самодіяльних, які він сповідує нині. Тільки скрупульозні наукові дослідження й практичні експериментальні дослідження над ними можуть наблизити нас до округлин отієї єдиної і величної Істини, яку ми не без гордості називаємо славним найменням – «українське кобзарство».

### Примітки

<sup>1</sup> З листа М. Будника та автора цієї статті до О. Биструшкіна, жовтень 1987 р.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> З листа О. Ковальової від 27.10.1989 р.

<sup>4</sup> З листа О. Ковальової від 29.06.1989 р. Див. також: *Христоев В.* У бандури струн чимало // *Вечірній Харків.* – 1989. – 24 червня. – С. 3.

<sup>5</sup> З листування автора статті з Л. Веденською наприкінці 2013 – на початку 2013 року в мережі Facebook.

### Література

1. Дума про репресованих кобзарів / вступ. слово М. Хая // *Народна творчість та етнографія.* – К., 1992. – № 1 (233). – С. 25–27.

2. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://ceh.org.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=14&Itemid=37](http://ceh.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=37).

3. *Мишалов В.* Харківська бандура. – Х. ; Торонто, 2013.

4. *Плачинда С.* Він став Мамаєм... // *Столиця.* – К., 2002. – № 8 (408).

5. *Хай М.* Українські менестрелі (сліпі кобзарі та лірники). Рецензія на кн. : *Kononenko N.* Ukrainian minstrels and the Blind Shall Sing. – ME. Sharpt. Arnok. – New York ; London, 1988 // *Вісник Львівського університету.* – 2003. – Вип. 31. – С. 403–414. – (Серія філологічна).

6. *Хоткевич Г.* Бандура та її репертуар. – Торонто ; Х., 2009.

7. *Kononenko N.* Ukrainian minstrels and the Blind Shall Sing. – ME. Sharpt. Arnok / New York ; London, 1988.

8. *Wolkow S.* Die Memoiren des Dmitri Schostarowitsch [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [www.list-taschenbuch.de](http://www.list-taschenbuch.de).

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Необхідною умовою сучасних етномузикологічних (у тому числі й кобзарознавчих) досліджень є розгляд народного музичного інструментарію в нерозривному зв'язку з музикою, що на ньому виконується. У нашому дослідженні здійснюється спроба поглибленого аналізу обох творчих іпостасей Будника-майстра та Будника-виконавця / імпровізатора.

На прикладах опису атмосфери будинку-майстерні Київського кобзарського цеху в Ірпені в 1990-х роках та порівняльного зіставлення імпровізаційно-версифікаційної співогри М. Будника з ортодоксальною манерою його наставника Г. Ткаченка робиться важливий висновок про характерницьку природу творчих містифікацій Будника-майстра та виконавця. Водночас у статті наголошується на природному відчутті Майстром органіки народної технології виготовлення музичних інструментів, його пієтичного ставлення до матеріалу (деревини) та фольклорної манери бандурної співогри.

Важливим вислідом статті є також виголошена теза про можливість використання висловлених у ній формульних спостережень і положень у ретроспективних спробах наукової реконструкції донині недосяжних уже для емпіричних досліджень постулатів і закономірностей функціонування живої епічної традиції.

У сучасних умовах повного зникнення автентичних форм кобзарства в Україні діяльність, майстрові та рецитаційно-співецькі набутки видатного бандуриста-реконструктора версифікаційного епічного стилю Миколи Будника дають велику надію на утривалення у свідомості нових поколінь українців цілющої естетики фольклорної кобзарської співогри як одного з визначальних феноменів духовності української Нації.

*Ключові слова:* Будник-майстер, Будник-бандурист-імпровізатор, версифікація, кобзарська співогра, «пам'ятниця».

*МИХАЙЛО ХАЙ. МИКОЛА БУДНИК – МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР ТА ІМПРОВІЗАТОР*

The necessary request of modern ethnomusicological (including kobzarological) investigations is the consideration of national musical set of instruments in dissoluble connection with music which is performed on it. The proposed study is the attempt of deep analysis of both creative figures of Budnyk –craftsman and Budnyk – the performer / improvisator.

On the basis of the descriptions of the workshop of Kyiv Kobzar guild in Irpen in the 1990s and the comparative analysis of M. Budnyk improvisational and verification singing and accompaniment with the orthodox manner of his mentor G. Tkachenko it is concluded about the nature of creative mystification of Budnyk as a craftsman and a performer. At the same time it is emphasized on the natural feeling of the master of folk technology of national musical instruments making, his pietyc attitude to the material (wood) and the folklore style of bandura singing and playing.

The announced thesis about the possibility of the using of expressed observations and statements in the retrospective attempts of scientific reconstructions of the postulates and the rules of functioning of living epic tradition unattainable for empirical researches is the important result of the article.

In modern conditions of total disappearance of the authentic forms of kobzarstvo in Ukraine, the artisan and recitative, singing achievements of this outstanding bandura player of verification epic style of Mykola Budnyk give great hope of a fixation of healing aesthetics of folklore kobzar singing and playing as one of the most determinant important phenomenon of spirituality of the Ukrainian Nation in the consciousness of new generations of Ukrainians.

*Keywords:* Mykola Budnyk – master, Mykola Budnyk – bandura player –improvisator, versification, Kobzar singing and playing, pamyatnytsya.

УДК 78.071.2Кошиць:82-6

## ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ В ЕПІСТОЛЯРНОМУ ДУЕТІ ПАВЛА МАЦЕНКА ТА МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА

Уляна Граб

*У статті розглянуто значення епістологічних джерел, а саме особистого листування Мирослава Антоновича й Павла Маценка, для створення історії наукової думки повоєнного еміграційного музикознавства. Крізь призму відношення до постаті Олександра Кошиця окреслено індивідуальні риси наукового характеру обох музикологів та здійснено спробу вивчати з нових методологічних позицій науковий простір еміграційного музикознавства як вагому частину інтелектуальної історії української музичної культури.*

*Ключові слова:* еміграційне музикознавство, Мирослав Антонович, Олександр Кошиць, Павло Маценко, епістолярій.

*В статье рассматривается значение эпистолических источников, а именно личной переписки Мирослава Антоновича и Павла Маценко, для создания истории научной мысли послевоенного эмиграционного музыковедения. Сквозь призму отношения к личности Александра Кошица определяются индивидуальные черты научного характера обоих музыковедов и осуществляется попытка изучать с новых методологических позиций научное пространство эмиграционного музыковедения как весомую часть интеллектуальной истории украинской музыкальной культуры.*

*Ключевые слова:* эмиграционное музыковедение, Мирослав Антонович, Александр Кошиц, Павел Маценко, эпистолярій.

*The significance of epistolary sources, such as personal correspondence between Myroslav Antonovych and Pavlo Matsenko, for the creation of the history of scientific thought of the post-war emigratory musicology is considered in the article. The individual features of the scientific characters of both musicologists are depicted in the light of the attitude to Oleksandr Koshyts and the attempt to study the scientific range of the emigrational musicology using new methodological positions as an important part of the intellectual history of Ukrainian music culture is made.*

*Keywords:* emigrational musicology, Myroslav Antonovych, Oleksandr Koshyts, Pavlo Matsenko, epistolary heritage.

«Встановлення зв'язків між творами й духом автора є лише гіпотетичним і нежиттєвим, доки немає нарисів та листів, – писав німецький філософ Вільгельм Дільтей, який своїм великим досягненням уважав звернення уваги істориків філософії до різноманітних джерел, у тому числі листів. – Там, де ми можемо черпати з архівного зібрання, <...> виникає найдосконаліший образ окремого фрагмента історії, якого ми тільки можемо досягнути» [5]. Відтак епістолярій українських еміграційних музикознавців є важливим джерелом розуміння «природи створення наукового знання в умовах вигнання» [16, с. 8], а також впливу умов еміграційного життя на наукову діяльність, її мотивацію, становлення й розвиток наукових ідей.

«Коли у людини віднімають публічний простір, – створений людською взаємодією, здатний самонаповнюватися сюжетами й подіями, – вона відступає у свободу мислення», – слушно зауважує відомий історик і філософ Ханна Арендт. Мовиться насамперед про 1950-ті роки, коли після закінчення Другої світової війни, залишивши табори для переміщених осіб, українська мистецька спільнота виїхала на місце свого постійного проживання в різні країни Європи й Америки. Ця «доба» в музикознавчому науковому обігу має зазвичай узагальнене хронологічне окреслення, рідше – біографічне, яке стосується, як правило, відомих мистців-виконавців та композиторів. Музикознавство загалом, в українській діаспорі зокрема, залишаєть-

ся наразі позбавлене права на самостійну інтелектуальну біографію.

Варто зауважити, що питома вага опублікованих листів українських музичних діячів у загальній масі епістолярних джерел є, м'яко кажучи, незначною. Великий простір наукових ідей у листуванні українських музикознавців залишається, на жаль, недоступним для наукового обігу, хоча музикознавчий текст – мислення про сутність музики, виражене в слові, «мета-мова музичної культури» [7, с. 12] – є невід'ємною частиною художнього мислення свого часу так само, як і текст музичний. «Музикознавчий твір народжується з духу музики й духу слова: перший визначає глибини його змісту, другий – мистецтво вислову» [14].

Тому слушним є твердження про те, що однією з провідних умов розвитку української музичної історіографії мусить бути «саморефлексія наукової музикознавчої свідомості, що веде до спеціального предметного виділення та вивчення музикознавчої діяльності у якості одного з породжуючих контекстів культури» [7, с. 12]. Це свідчить про актуальність створення «історії наукової думки», у тому числі – інтелектуальної історії повоєнної еміграційної музикології, яка на сьогодні недостатньо вивчена, а тому й недооцінена.

Увага до конкретних особистостей, які складають генерацію українських музикознавців у діаспорі повоєнного періоду, крізь призму їх листування дасть, на наше переконання, розуміння «всієї правди моменту» [11, с. 110], того, що неминуче втрачається при зосередженні на вивченні лише наукового доробку автора. За В. Дільтеєм, закінчені тексти, опубліковані автором, оповідають дуже мало про таємницю їх виникнення, тому, якщо дослідник хоче повернутися від книжок до людини, досягнути її життєву силу й пізнати її розвиток, йому не обійтися без різноманітних робочих матеріалів, у тому числі й епістолярію [5]. Показовим прикладом є враження М. Антоновича від прочитання листів М. Лисенка: «От це вам була радість читати ці листи... щойно тепер, після прочитання листів, виринає передо мною постать Лисенка у всій його величі... Який же він ак-

туальний у своїх поглядах навіть сьогодні! Актуальний як мистець і як людина-патріот! Тепер розумію, чому його листову спадщину так заховували перед українським громадянством»<sup>1</sup>.

Листи уяскравлюють внутрішні спонукки і психологічний підтекст роздумів, оцінок та ідей, вони доповнюють авторським «я» безособовий ретроспективний аналіз наукової спадщини нашої музикознавчої діаспори. «Сьогоднішню, перевірену досвідом, збагачену історичними паралелями історичну (і – психологічну) оцінку слід співвідносити із “синхронною”, і вже тому емоційно й змістовно багатшою, тільки в зіткненні цих ситуативних “правд” вимальовується Правда», – слушно стверджує М. Коцюбинська [11, с. 110]. Як відбувалися «пошуки себе» поза межами власної країни й «укорінення» в чужому середовищі, як розвивалися і трансформувалися наукові переконання, як зароджувалися нові ідеї та в чому полягали труднощі їх утілення, і найголовніше – де знаходилися «точки перетину» з музикознавством материкової України, оскільки методологічно вони перебували на протилежних полюсах, – відповіді на ці питання, живі, безпосередні й максимально щирі, віднаходимо в листах.

Важливим документом епохи є листування між двома українськими музикологами, які перебували в еміграції, – Павлом Маценком та Мирославом Антоновичем; воно тривало понад 35 років (перший лист в архіві Антоновича датований 7 жовтня 1951 р., останній – груднем 1987 р.). Вони за віком належали до різних поколінь (мали 20-літню різницю у віці) – у 1917 році (рік народження Антоновича) Маценко вступив до лав армії УНР. Однак у їхніх життєвих долях простежуються, на наш погляд, промовисті паралелі. Двадцятилітнім Маценко був змушений покинути Україну, Антоновичу, який емігрував на початку Другої світової війни, виповнилося 25 років. Обоє були з одного «академічного» музикологічного середовища, обоє були жертвовно віддані ідеї самобутності української музичної культури і її значущості для закладення підвалин музичної культури Росії, обоє складали одне «гро-

АРХИВИ

но покоління» – покоління української музичної еміграції. Обое були диригентами, глибоко розуміли природу хорового українського співу, однаково працювали з хором: «...прочитав я з великою радістю статтю про Вашу працю в Нар[одному] домі, – писав Антонович, – і справді дивно стає: часами здається, що я немов десь підглянув і присвоїв собі Ваш метод праці з хором»<sup>2</sup>. До слова, цю методіку цікаво характеризує Маценко: «Я його [метод роботи. – У. Г.] привіз з України, від мого батька, так він робив і потім диригував, а не тактував. Мені було потім дуже цікаво довідатись, що такого способу розучування вживав і О. Кошиць, а перший раз я те побачив у його праці у Вінніпегу в 1941 р. <...> Ми потім разом прийшли до згоди, що той спосіб праці з хором “український”»<sup>3</sup>.

Ще одним надзвичайно важливим об'єднувачим чинником для Маценка й Антоновича була українська церковна музика: дослідження її генези й боротьба за очищення від намулу «російськоцентричного» трактування музично-історичних явищ визначили магістральний напрям їх наукових пошуків. Маценко в автобіографії так сформулював своє життєве призначення: «Моє гасло – утримання, відродження, піднесення церковної музики, як душі українського народу. А про ту душу сам народ не знає, бо українську музику перехопила Московія, змосковщила, а в багатьох відношеннях зробила її невпізною, тому нам, українцям, треба було боротися за своє. Вибороти своє – цю музику – означало вибороти життя, право на життя свого народу» [6, с. 19–20]. Ця настанова була визначальною також для наукової діяльності Антоновича.

Листи, про які йтиметься\*, охоплюють кінець 1952-го – початок 1955 року і є, на наш погляд, важливими з кількох причин. У ха-

рактерній для дружнього листування тематичній поліфонії виразно виділяються дві теми – Кошиць і Людкевич. Зосередимося на першій з них.

Нагадаємо, що мовиться про 1950-ті роки, коли в Україні ім'я Кошиця було під забороною і тільки під час хрущовської відлиги почало повертатися в культурно-мистецький та науковий обіг. Це були поодинокі видання його творів, які з'являлися в репертуарі окремих хорів. Знамениті «Спогади» О. Кошиця, нотні видання його творів, листування публікувалися за кордоном і вже звідти різними шляхами потрапляли в Україну, яка переживала після нетривалої відлиги ідеологічну реакцію в 1970-х роках і в часи глибокого застою, «коли мати таку літературу було досить небезпечно, не кажучи вже про виконання у відкритих концертах» [17, с. 6].

Відомо, що саме завдяки ініціативі Маценка Кошиць був запрошений до Канади, де викладав на Вищих освітніх курсах у Торонто й Вінніпезі з 1940 по 1944 роки. Це рятувало його від духовної самотності в Нью-Йорку, від смуги вимушеної бездіяльності, зрештою, від злиднів. «В морі українства Америки й Канади жив наш прославлений усім культурним світом композитор і геніальний диригент, великий український патріот – без сталих засобів до життя, – обурено писав Маценко. – Працювати, хоч би й фізично, через недугу він не міг, а наша заможна громадськість та її установи, хоч як прикро про те писати, не знайшли можливості допомогти своєму великому землякові і навіть не подумали, щоб використати його знання!» [12, с. 37]. Вражає делікатність Маценка в залагоджуванні фінансових питань – він вишукував різні способи оплати праці Кошиця, «щоби проф. Кошиць, дуже чутливий на такі речі, не почувався принижений» [12, с. 37].

Маценко був не просто великим шанувальником таланту Кошиця, а відданим апологетом, тому його ставлення до тих чи інших музичних діячів визначалося насамперед їх відношенням до постаті Олександра Кошиця. «Коли ж я особисто пізнав О[лександра] К[ошиця], – згадував Маценко, – перший рік я мовчав, придив-

\* Листи, згадані в статті, зберігаються в архіві Мирослава Антоновича в Інституті літургійних наук Українського католицького університету у Львові. Окрема подяка Оксані Мартиненко за копіювання листів, що містяться у фонді Павла Маценка в архіві Осередку української культури і освіти у Вінніпезі. У листах збережено мову оригіналу, а також авторські помітки в тексті (підкреслення).

## УЛЯНА ГРАБ. ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ В ЕПІСТОЛЯРНОМУ ДУЕТІ ПАВЛА МАЦЕНКА ТА МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА

лявся і студіював його як людину, мистця. По кількох роках співпраці з ним я пізнав в ньому людину високої культури, чесну, надзвичайно обдаровану, взагалі скажу – людину чистої води джентелмена. А все, що на нього виговорювало, копіювало і т. д., виглядало плебеями. Мені тоді стало все нараз зрозумілим: темнота не могла протистояти світлові»<sup>4</sup>.

Кошиць був для Маценка беззаперечним «світлом», і всі, хто так чи інакше виявляли до нього критичність, наражалися на рішучий і безкомпромісний захист Маценка. «З ним немає кого ставити рядом, і говорю це під присягою свого сумління»<sup>5</sup>. Цій настанові Маценко залишався вірним до кінця свого життя, як і боротьбі з тими, хто намагався «стягнути О. Кошиця з його п'єдесталу»<sup>6</sup>. Для Маценка Кошиць був уособленням духу *українськості*, що живився з благодатного джерела народної пісні і який Кошиць геніально екстраполював на слухача – «він умів розпізнати і відтворити кожну пісню так, як живу істоту» [6, с. 22]. У його творчості – у широкому сенсі – Маценко віднаходив «дорогоцінне зерно правди нашої музики»<sup>7</sup>, якого дошукувався в українській музиці. «Тому ж що я українець, я найбільше шаную й люблю всіми (майже!) занедбане велике мистецтво українське, в цьому випадкові вокальне. Я зовсім певний, що жодний нарід у своїх низинах не зможе дати того, що дає наш нарід. Чув я співи всіх народів Європи, навіть турків і індійців (з Індії), греків, асирійців <...> і всі вони, хоч і оригінальні, але діти супроти уміння нашого непізнаного народу»<sup>8</sup>.

Звідси безкомпромісні оцінки вокальної творчості Остапа Нижанківського, Зиновія Лиська («А хіба відчув народню пісню на правду талановитий композитор З. Лисько? Або візьміть хоч улюблений твір і вартий уваги як “Гуляли, гуляли” О. Нижанківського (він був, як казав Лисенко, добрим диригентом). Що в тому творі, крім тексту, українського?»)<sup>9</sup>, Василя Барвінського, у музиці якого точно підмічено нахил до інструментальної колористики («Це звуковик і народня пісня, її текст особливо затрачує своє значіння, все йде на послуги звучанню. І тому, чудово напи-

сане “Уже сонечко” ніяк не виявляє сутності пісні. То хоч і гарне, але зовсім чуже для змісту пісні») <sup>10</sup>. На тлі загального замилювання «культурою галицького салону», яку визначала в Галичині, на думку Маценка, «література переспівів європейських майстрів»<sup>11</sup>, Маценко вирізняє Філарета Колесу («був там, мабуть, один, що знав і відчував українську пісню, а це надзвичайна особистість – Ф. Колеса (Остапа Нижанківського вже не було)») та Миколу Колесу («він чув пісню і був більшим композитором (хоровим), ніж диригентом») <sup>12</sup>.

Неувагу до Кошиця Маценко не може вибачити і Станіславу Людкевичу: «Чув про нього досить і від О. Кошиця, який його витяг з російського полону в Туркестані й примістив при міністерстві Освіти в Києві (у Музичному відділі). Може, тому потім С. Людкевич так зневажливо відносився до О. Кошиця... Навіть ще в 30-тих роках, прирівнюючи його до Давидовського. Та все це минаю. Отже, признаю йому всі заслуги й не дивуюсь, що він лишився під большевиками, бо куди їхати старому!»<sup>13</sup>. Доволі критична оцінка Маценком взаємин Кошиця й Людкевича все-таки не вплинула на його переконання про значення Людкевича для музичного життя Галичини: «На мою скромну думку, попри всі, вибачте, чудацтва його, він був після довгої перерви правдивого музичного життя в Галичині, першим, стовпом, коло якого почало гуртуватися нове музичне мистецтво. І завдяки його упертості і навіть заїлості, егоїзму він витримав: він етнограф, гармонізатор або укладач збірки для церковних потреб, організатор музичного життя і композитор. Думаю, що останнє і перше в ньому найважливіше. Я його пізнав в Празі (познайомив Н. Нижанківський), слухав його лекції, які, очевидно, були бліді супроти лекцій про українську музику проф. З. Неєдліго, але в лекціях Людкевича було оте “щось”, що випромінювало з нього»<sup>14</sup>. І далі: «Сам я більше ціню творчість С. Людкевича і в більших творах, як “Кавказ” та інші. Імпонують мені і вокальні твори, він створив свій “стиль”»<sup>15</sup>.

Видається, що безкомпромісні твердження про «невдячність» Людкевича стосовно Кошиця, які неодноразово повто-

АРХИВИ

рюються в листах Маценка, інспіровані непростими взаєминами Кошиця і Стеценка, з яким у Людкевича склалися дружні стосунки. Тут Маценко без роздумів стає на бік Кошиця, проявляючи таку характерну для нього беззастережну відданість – *Aut Caesar, aut nihil* (або Цезар, або ніхто).

У цьому болісному зосередженні Маценка на моментах, пов'язаних із негуванням уваги до Кошиця, який був для нього «пророком, ім'ям і душею всього українського закордоння» [6, с. 22], криються глибші психологічні чинники: стан внутрішньої дисгармонії, коли здійснення основного життєвого задуму потребувало постійних зусиль, спрямованих на протидію зовнішнім викликам; усвідомлення неспівмірності вже зробленого на науковому полі й реальних завдань, що стояли перед ним та українською науковою спільнотою загалом. Це була ота «любов-ненависть», про яку пише М. Коцюбинська: «Протиотрута солодивому зоресоловейковому патріотизмові, некритичному обожнюванні свого тільки за те, що воно своє» [11, с. 58]. Як у Павла Грабовського: «...не тільки той любить свою країну, хто все захвалює та не зводить з неї зачарованих очей, а також і той, хто часом кляне і ненавидить, як би йому гірко се не було» [11, с. 58]. Маценко не пробачав жодних дрібних, з позиції історії, огріхів ні Людкевичу, ні іншим музичним діячам: «Але одного йому (і іншим його сучасникам) не можу подарувати, а це: довгі роки вони жили у відносному спокою, могли працювати вільно, не вмирили з голоду, а як мало вони дали праць до джерел нашої музики. Та ж подумайте собі – Львів був величезним архівом, музеєм нашої старовини, що похована була в Ставропігії, по Угнівах, Жовквах, по безлічі наших парохіях – в їх записах, стародруках... А скільки того було в архівах Дідушицьких і др. аристократів! І треба було аж д-ра Ф. Стешка з Праги, щоб він пошукав за старими джерелами в Ставропігії»<sup>16</sup>.

До того ж, як видно з листа, Маценко розуміє, що його критичне налаштування є перебільшеним. Він визнає: «Я знав їх замало, а суджу по працях. Без сумніву, вони визначні люди. Вони творці нового світу в

Галичині і вони майстри. Кожний з них лишиться в історії нашої музики, і може, я не маю рації, пишучи те, що вгорі. Може, то був такий час, що вони не могли охопити всього поля. Все те враховую і ці думки подаю тільки для Вас»<sup>17</sup>.

Абсолютизація постаті Кошиця в Маценка була викликана не лише його успіхами як диригента, але й ширше – глибинним чуттям Кошиця сутності національного осердя української музики. Цей дар зробив Кошиця в очах Маценка *обраним*, а відтак – достойним сакралізації: «У Кошицеві жило щось божеське, дар божий, що його неможливо збагнути, – захоплено згадував він у своїх спогадах. – Сидячи біля піано, коли він тренував хор, я забував про пісню, а дивився на його обличчя, на всі його руки і сигнали його вимог; я бачив, як люди, що я їх знав, виявляли зміни на своїх обличчях, коли Кошиць тільки пальцем повів, коли він усміхнувся... Це була постать, послана Богом для пізнання світу духовности українського народу» [6, с. 23].

У 1954 році Маценко надрукував листи Кошиця [3], і ця публікація викликала хвилю обурення, спричинену доволі дошкульним сарказмом та гострою критикою в оцінці відомих постатей музичного світу: «Найболючішим місцем у листуванні О[лександра] К[ошиця] є його неперебірливі, нищівні характеристики українських композиторів і музикологів», – пише Зиновій Лисько у своїй рецензії, опублікованій 1955 року на сторінках журналу «Київ» (Філадельфія). Чи усвідомлював Маценко, як публікація листів може «струснути» музичну громадськість? Очевидно, що так: «...коли б я знайшов десь біля \$ 200.00 і видав вибрані листи до мене О. Кошиця з рр. 1939–1944, – писав він до Антоновича, – вони створили б таку атмосферу, що мусіли б люди реагувати, непогоджуватись, погоджуватись і т. д.»<sup>18</sup>. Сумніви в доцільності публікації переважило розуміння важливості міркувань Кошиця про свою творчість і про українську музику загалом. Маценко, як ніхто, умів правильно «відчитати» підґрунтя емоційних листів Кошиця і, незважаючи на їх контroversійність, оцінити найважливіше – глибину

УЛЯНА ГРАБ. ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ В ЕПІСТОЛЯРНМУ ДУЕТІ  
ПАВЛА МАЦЕНКА ТА МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА

музичного чуття мистця. «Я вірю, – писав Маценко до Антоновича, – що ті листи стали б багатьом за настільну книгу, але одні люди, та ті, яких я сам про себе називаю “культурними невігласами”, бояться і тіні, і світла. Вони вічно блукають в сіруватій імлі щоденності, бояться яскравого світла думки, слова, правди – щоб не порушувати святого спокою, “толерантного відношення” до всього, що приглушує буянню крові й самого життя»<sup>19</sup>.

Тому Маценко відважно публікував листи й не менш відважно відстоював у критичних «війнах» кожну думку, викладену Кошицем. Особливо палко Маценко полемізував з Лиськом, який, на його переконання, «немає пошани до О[лександра] К[ошиця], бо наслухався теревень від “революціонерів” Капелі, що її розвалили в Європі й самі пішли на чеські стипендії, користуючись при тому ні ким іншим, як іменем співака Капелі О. Кошиця»<sup>20</sup>. Дискусія між ними розгорілася на сторінках емігрантської преси, і причиною стала критика Кошицем стрілецьких пісень з «Великого співаника Червоної калини», який вийшов під головною редакцією Лиська у Львові 1937 року. Гостра реакція Лиська відразу викликала детальне (і дуже дошкульне!) спростування Маценка, який найбільше протестував проти (на його думку) спроби Лиська «понижити О[лександра] К[ошиця], убгати його в маленьку комірку “феноменального диригента”» [13, с. 6]. «Зазвичай кожна верифікація або фальсифікація критичних оцінок вимагає певного часу і тверезого погляду, не замутного затятою певністю у своїх аргументах», – слушно писав польський історик Ян Башкевич [18, с. 69]. Маценко без роздумів негайно ставав на захист своєї «абсолютної віри» в непомильність і слушність Кошицевих тверджень.

Не вдаючись у деталі того запеклого й не завжди коректного «двобою», хочеться відзначити дуже зважену його оцінку Василем Витвицьким, який продемонстрував ширше розуміння проблеми правомірності публікації приватної кореспонденції та її права на суб'єктивність. «У відповіді на це питання [чи варто було публікувати листування Кошиця. – У. Г.] скажемо, що подібні мате-

ріали вповні заслуговують на публікацію, зате суть справи є в тому, як їх використувати і інтерпретувати. Згадані листи повинні служити нам не як підстава до оцінки стрілецьких пісень, але як матеріали для характеристики поглядів, естетичного смаку і темпераменту самого їх автора» [2, с. 31]. Принагідно зазначимо, що збірка «Релігійні твори О. Кошиця», у якій розміщено основний його доробок, була видана в Нью-Йорку саме під редакцією З. Лиська і стала «найціннішим джерелом для виконавців <...> і для дослідників, які нарешті склали уявлення про масштаб зробленого Кошицем у цій галузі» [8, с. 162].

Антонович присвятив Кошицеві значно менше уваги на сторінках своїх листів. Він погоджувався, що «Кошиць – безспірна величина у багатьох відношеннях і ледве чи можна із ким рівняти чи бодай “прирівнювати” кого іншого із наших діригентів»<sup>21</sup>. Згодом Антонович написав про Кошиця працю [1], яка, на думку Л. Пархоменко, «має важливе значення для належного оцінювання Кошицевої творчості» [8, с. 162], а його аналіз специфіки звукоутворення капел Кошиця дослідниця називає «найпереконливішим» [15, с. 14]. Однак ближчою для Антоновича була постать Дмитра Котка, який відіграв, на наш погляд, важливу роль у становленні індивідуального диригентського стилю Антоновича і якому Антонович приділяв значно більше уваги у своїх листах [4].

Він був «залюблений» в обробки народних пісень Кошиця («деякі з Чумацьких й Історичних пісень це прямо перлини, й можна їх не любити тільки тоді, коли не любиться української душі такої, як вона є»<sup>22</sup>), хоча мав застереження до «інструменталізмів в обробках народних пісень», «деяких натуралістичних елементів у його обробках»<sup>23</sup> та гармонізації Кошицевої Літургії: «Дивно мені, що Кошиць зменшений септакорд уживає нехай і для муз[ичного] виразу слова “алчущі”, а в мелодії ходи зменшеної квінти (третини) і малої септими і т. д. і цим попадає в гармонію до нудоти використовувану пізніми і спізненими романтиками до Архангельського включно. Є там дуже гарні місця, та про

АРХИВИ

це другим разом. Перше треба простудіювати ці співи як слід, а в мене тепер часу дуже небагато»<sup>24</sup>. Важливо, що всі судження Антоновича, викладені в листах, свідчать про те, що він ґрунтовно аналізував усе, що зумів роздобути: і теоретичні праці, і музичні твори Кошиця; у листах з'являються важливі спостереження, які через двадцять років ляжуть в основу його дослідження про Кошиця. Маценко, незважаючи на свій загострений критицизм, у всіх випадках, що стосувалися Кошиця, щоразу визнавав слушність Антоновича.

Уже тепер Антонович демонструє науково осмислене чуття природи творчості Кошиця і робить дуже цікаве порівняння Кошиця й Леонтовича, творами якого щиро захоплювався: «І ось тут я б майже протиставив Кошиця з Леонтовичем і сказав: коли Леонтович прегарно розгортає народний матеріал і досягає вершин мистецтва у найбільш розбудованих піснях, то Кошиць прямо неперевершений саме у “однострофних” піснях, хоча б таких як “Нечай”, “Женці”, деякі чумацькі і т. п. Іншими словами: Леонтович геніальний, коли віддалюється від етнографізму, Кошиць, – коли зближується до народного “взору”, до зразків народного багатоголосся»<sup>25</sup>.

Треба зазначити, що ще на початку листування з Маценком Антонович «озвучив» своє зацікавлення постаттю Леонтовича і, зокрема, проблемою авторської інтерпретації народної пісні в його обробках. Маючи лише «канадійське видання творів Леонтовича із дуже цінними завваженнями»<sup>26</sup>, Антонович дійшов важливих висновків щодо природи творчого методу Леонтовича: «Леонтович архітект. Він в “Щедрику” чи “Ой пряду” чи інших розбудовує могутні звуково-динамічні луки, що своєю формою нагадують стиль українських церков. Це саме в “Дударіку”. Це не є етнографічне записування чи наслідування гудіння дуди чи ліри. Це праця архітекта тонів, архітекта динамічно звукових наростань, що насолоджують слухача не тільки емоційною насиченістю, чи звуковою інтерпретацією, чи, що гірше, звуковою ілюстрацією кожного поетичного слова чи образу, але й залишають враження заокругленої форми, опертої на симетричному роз-

кладі звукової маси, динамічних насичень і т. п.»<sup>27</sup>. Продовжуючи думку Маценка, що «Леонтович інколи здається незакінченим, що коли б він жив, він би далі переробляв свої мініатюри, прообрази невисказаного»<sup>28</sup>, Антонович резюмує: «В ньому була сила, але вона, як це часто в нашому житті, культурі і історії бувало, обірвалась там, де властиво починається справжній льот непереможних»<sup>29</sup>.

Історія взаємин Людкевича й Кошиця Антоновичу була невідома, однак із притаманним йому нахилом до виважених оцінок та тонкою спостережливістю музиколог дає обом мистцям блискучі психологічні характеристики: «Ви знаєте, я недивуюсь – що між Людкевичом і Кошицем не було – як Ви кажете особливої приязні. Я не знаю Кошиця – але знаючи його спогади (щира дяка Вам і ще раз за них) і мені здається – що вони оба – психологічно протилежні типи. Кошиць – прямий, гостроумний із особливим хистом характеризування інших людей і ясного формулювання своїх думок – ідей – бажань – умів все віддано любити – або негувати – (пригадайте характеристики йому немилих людей у Спогадах). У Людкевича – занадто багато комплікувалось думок біля кожної справи – щоб могли їх легко висловити. Музиколог “західної” школи – із сильними тенденціями до “абсолютного” об'єктивізму, а рівночасно композитор із емоційним нахилом до того муз[ичного] напрямку, в якому сам працював-писав. Не пригадую, щоби когось цілковито негував, але нераз навіть до тих, що їх любив, умів “причіпити” якусь латку»<sup>30</sup>.

Виразно бачимо, як у приватних листах у ході взаємного обміну думками творилася мережа тонких психологічних спостережень, суб'єктивних характеристик, наукових ідей та здогадок, «потаємний, мерехтливий, загалом неприступний для чужих очей світ психології творчості» [11, с. 47]. Лише заглибившись у нього, маємо можливість реконструювати важливі риси особистісного «портрета» тих, хто творить Логос музичної науки, а відтак – частину художньої культури своєї доби. «Епоху, її культурний контекст треба знати не за академічними даними, а на рівні живого її перебігу, – слушно ствер-

## УЛЯНА ГРАБ. ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ В ЕПІСТОЛЯРНОМУ ДУЕТІ ПAVЛІА МАЦЕНКА ТА МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА

джував М. Кошиця. – Без залучення мікро-історичних даних фрагменти музично-історичної дійсності не можуть бути адекватно трактовані, правильно витлумачені й усвідомлені з потрібною глибиною» [10, с. 71]. У цьому неоціненна роль епістологічного джерела, яке дає нам можливість із нових методологічних позицій вивчати науковий простір еміграційного музикознавства як вагомому частину інтелектуальної історії української музичної культури.

## Примітки

<sup>1</sup> Лист М. Антоновича до П. Маценка від 20 березня 1965 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 1.

<sup>2</sup> Лист М. Антоновича до П. Маценка від 17 грудня 1953 р. // Осередок української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, арк. 1.

<sup>3</sup> Лист П. Маценка до М. Антоновича від 28 грудня 1953 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 2.

<sup>4</sup> Лист П. Маценка до М. Антоновича від 25 грудня 1954 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 2.

<sup>5</sup> Лист П. Маценка до М. Антоновича від 24 лист[опада] 1953 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 2.

<sup>6</sup> Лист П. Маценка до М. Антоновича від 25 грудня 1954 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 1.

<sup>7</sup> Лист П. Маценка до М. Антоновича від 24 лист[опада] 1953 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 1.

<sup>8</sup> Там само.

<sup>9</sup> Там само. – Арк. 2.

<sup>10</sup> Там само.

<sup>11</sup> Там само. – Арк. 1.

<sup>12</sup> Там само. – Арк. 2.

<sup>13</sup> Лист П. Маценка до М. Антоновича від 7 грудня 1953 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 1.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Лист П. Маценка до М. Антоновича від 28 грудня 1953 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 1.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Там само.

<sup>20</sup> Лист П. Маценка до М. Антоновича від 25 грудня 1954 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 2.

<sup>21</sup> Лист М. Антоновича до П. Маценка від 18 листопада 1953 р. // Осередок української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, арк. 3.

<sup>22</sup> Лист М. Антоновича до П. Маценка від 13 січня 1955 р. // Осередок української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, арк. 1.

<sup>23</sup> Лист М. Антоновича до П. Маценка від 9 грудня 1953 р. // Осередок української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, арк. 2.

<sup>24</sup> Лист М. Антоновича до П. Маценка від 15 грудня 1954 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 1.

<sup>25</sup> Лист М. Антоновича до П. Маценка від 3 лютого 1954 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 1.

<sup>26</sup> Лист М. Антоновича до П. Маценка від 11 вересня 1952 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 1.

<sup>27</sup> Лист М. Антоновича до П. Маценка від 3 лютого 1954 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 1.

<sup>28</sup> Лист П. Маценка до М. Антоновича від 2 березня 1955 р. // Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, арк. 1.

<sup>29</sup> Лист М. Антоновича до П. Маценка від 8 березня 1955 р. // Осередок української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, арк. 2.

<sup>30</sup> Лист М. Антоновича до П. Маценка від 9 грудня 1953 р. // Осередок української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, арк. 2.

## Література

1. Антонович М. Кошиць Олександр Антонович – композитор церковної музики і диригент. – Вінніпег, 1975. – 96 с.

2. Витвицький В. Стрілецька пісня / В. Витвицький // За океаном : зб. ст. – Л., 1996. – С. 24–31.

3. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. – Вінніпег, 1954. – 80 с.

4. Граб У. Українське у «Візантійському хорі» з Утрехту: до питання спадкоємності // Українська музика. – 2014. – Ч. 2. – С. 46–55.

5. Дильтей В. Литературные архивы и их значение для изучения истории философии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www.ruthenia.ru/logos/personalia/plotnikov/transitions/03\\_archiv.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/personalia/plotnikov/transitions/03_archiv.htm).

6. З автобіографії д-ра Павла Маценка на підставі інтерв'ю проф. Р. Єринюка // Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч. Збірник на пошану 90-ліття народин. – Торонто : Видання

АРХІВИ

Українського національного об'єднання Канади, 1992.

7. *Іоноє В.* Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. – Одеса, 2010. – 18 с.

8. *Калуцка Н., Пархоменко Л.* Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя / Н. Калуцка, Л. Пархоменко. – К. : Фенікс, 2012. – 416 с.

9. *Копиця М.* Епістологія в лабіринтах музичної історії : монографія. – К. : Автограф, 2008. – 528 с.

10. *Коцюбинська М.* «Зафіксоване і нетлінне»: роздуми про епістолярну творчість / Михайлина Коцюбинська. – К. : Дух і Літера, 2001. – 300 с.

11. *Коцюбинська М.* Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість / Михайлина Коцюбинська. – К. : Дух і Літера, 2009. – 584 с.

12. *Маценко П.* Початки моєї праці в УНО // Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч. Збірник на пошану 90-ліття народин. – Торонто : Видання Українського національного об'єднання Канади, 1992.

13. *Маценко П.* «Чи варто було ... публікувати?» (Думки з нагоди «Відгуків минулого») // Новий шлях. – Вінніпег, 1955. – Чис. 9. – С. 6.

14. *Науменко Т.* Музыковедение: стиль научного произведения [Электронный ресурс] : дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2005. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/muzykovedenie-stil-nauchnogo-proizvedeniya>.

15. *Пархоменко Л.* Феномен Олександра Кошиця // Олександр Кошиць і час. Збірка статей. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – Вип. 57. – С. 8–18.

16. *Портнов А.* Наука у вигнанні: наукова і освітня діяльність української еміграції в міжвоєнній Польщі (1919–1939). – Х. : ХІФТ, 2008. – 256 с.

17. *Савчук Є.* Повернення Олександра Кошиця // Олександр Кошиць і час. Збірка статей. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2007. – Вип. 57. – С. 3–7.

18. *Baszkiewicz J.* Autorytet naukowy a krytyka naukowa // Autorytet w nauce / praca zbiorowa pod red. P. Rybickiego i J. Goćkowskiego. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. – Wrocław, 1980. – S. 65–74.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті розглянуто значення епістологічного джерела, а саме особистого листування Мирослава Антоновича і Павла Маценка, для створення історії наукової думки повоєнного еміграційного музикознавства. Епістолярій українських еміграційних музикознавців є важливим джерелом розуміння процесів постання наукового знання в умовах еміграції, а також впливу умов еміграційного життя на наукову діяльність, її мотивацію, становлення й розвиток наукових ідей. На сьогодні інтелектуальний простір у листуванні українських музикознавців залишається, на жаль, поки що недоступним для наукового обігу, оскільки публікація та дослідження епістолярію саме представників музичної науки не були предметом окремого наукового зацікавлення. Зокрема, недостатньою є увага до інтелектуальної біографії українського еміграційного музикознавства повоєнної доби, хоча музикознавчий текст – мислення про сутність музики, виражене в слові, – невід'ємна частина художнього мислення свого часу так само, як і текст музичний. Він наявний в епістолі в безпосередньому, індивідуальному викладі у формі запитань, міркувань, окремих спостережень; дозволяє реконструювати процес наукового мислення, становлення наукових ідей і гіпотез, які згодом знайшли остаточно сформований вираз у завершених наукових дослідженнях. Окрім того, маємо можливість реконструювати важливі риси особистісного «портрета» тих, хто творить Логос музичної науки, а відтак – частину художньої культури своєї доби. Тому важливою методологічною засадою вважаємо використання цитат не лише для підтвердження й документування висловленого погляду, але і як важливий чинник, що формує осердя наукового тексту, як фрагменти минулого, що можуть промовляти самі за себе.

Крізь призму відношення до постаті Олександра Кошиця окреслено індивідуальні риси наукового характеру Павла Маценка й Мирослава Антоновича та здійснено спробу вивчати з нових методологічних позицій науковий простір еміграційного музикознавства як вагому частину інтелектуальної історії української музичної культури.

*Ключові слова:* еміграційне музикознавство, Мирослав Антонович, Олександр Кошиць, Павло Маценко, епістолярій.

УЛЯНА ГРАБ. ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ В ЕПІСТОЛЯРНМУ ДУЕТІ  
ПАВЛІА МАЦЕНКА ТА МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА

The significance of epistolary sources, exactly personal correspondence between Myroslav Antonovych and Pavlo Matsenko, for the creation of the history of scientific thought of the post-war emigratory musicology is considered in the article. The epistolary heritage of Ukrainian emigratory musicologists is an important source of the understanding of the processes of the scientific knowledge rise in the conditions of emigration and the influence of such life on the scientific activity, its motivation, the formation and development of scientific ideas.

Nowadays the intellectual space in the correspondence of Ukrainian musicologists is unfortunately inaccessible for scientific use as the publication and research of epistolary heritage of the representatives of the musical science has not been a subject of special scientific interest. In particular attention to the intellectual biography of Ukrainian emigratory musicology in post-war epoch is insufficient, though musicological text as thinking about the essence of music, expressed in words, is an integral part of creative thought of its time as the musical text itself. It is present in the correspondence in direct, individual account in the form of questions, views, separate observations and allows to reconstruct the process of scientific thinking, the emergence of scientific ideas and hypotheses, which later found its finally formed expression in the completed scientific researches. Besides we have an opportunity to reconstruct important features of a personal portrait of those who create the Logos of musical science, and afterwards a part of the artistic culture of the time. That's why as an important methodological principle we consider using of quotations not only for confirmation and documentation of the expressed view but also as an important factor that forms the core of scientific text as the fragments of the past which can be significant.

The individual features of the scientific characters of both musicologists are depicted in the light of the attitude to Oleksandr Koshyts and the attempt to study the scientific range of the emigrational musicology using new methodological positions as an important part of the intellectual history of Ukrainian music culture is made.

*Keywords:* emigrational musicology, Myroslav Antonovych, Oleksandr Koshyts, Pavlo Matsenko, epistolary heritage.

## УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МЕЛОДІЇ В НЕВИДАНИХ ЗАПИСАХ М. ЛИСЕНКА \*

Михайло Гайдай

Фольклористична робота М. Лисенка в галузі збирання й дослідження народної музики хоч і відома громаді по тим збіркам його пісень, які він обробляв для хору і сольного співу, проте в Лисенківському архіві залишилося чимало власних нотних записів славетного композитора, які ще невідомі науці. Частину цих записів опублікував К. В. Квітка у своїй високоцінній праці «Фольклористична спадщина Миколи Лисенка (Збірник музею діячів науки та мистецтва України, т. I. К. 1930 р., стор. 9–72).

Безперечно, що серед того рукописного нотного матеріалу, який залишився в Лисенківському архіві, М. Лисенко як художник використовував для артистичної обробки лише те, що приваблювало його своїм літературним і музикальним змістом<sup>1</sup>.

І все ж, серед того матеріалу, який залишився ще ненадрукованим, є ще багато народних мелодій, які потребують опублікування, хоч вони часто обмежуються з боку пісенного тексту однією чи найбільше двома строфами. До значної частини пісень нам вдалося розшукати більш повні тексти, записані рукою М. Лисенка.

Опублікування власних записів М. Лисенка має велике значіння не тільки для історії розвитку народної музики на Україні, але й для пізнання і студіювання тих пісенних форм народної творчості, які М. Лисенко зберіг фольклорній науці і які

зараз вже мають історичну цінність, бо вони неповторні.

У цій збірці відібрано лише ті нотні матеріали, які в рукописному архіві М. Лисенка мають чи географічну назву місцевості, в якій записано мелодію, чи прізвище співців, від яких Лисенко записував народну пісню. Тому зараз ще залишається значна частина записів не опублікованою, бо невідомо від кого саме композитор записував пісні, ...[нерозбірливо].

Упорядчик уважно ставився як до збереження автентичності рукописного запису М. Лисенком народних мелодій, так і до перевірки всіх надрукованих ним збірників пісень, аби уникнути повторення їх серед невиданих ще, зараз друкуємих, рукописних нотних матеріалів.

Відомо, що Лисенко у своїх записах не часто зазначав від кого саме де і коли записав він ту чи іншу пісню. Це дуже утруднює доведення до ладу недрукованих записів М. Лисенка. Текстів пісні біля мелодій записано композитором дуже мало. Більшість записів у рукописах Л. без текстів, які вже потім надсилались композиторові виконавцями. До цього треба додати, що в архіві М. Лисенка є чимало окремих текстів пісень, які надсилали Лисенкові його кореспонденти, але, на жаль, в переважній більшості таких текстів не зазначено хто їх автор.

На окремих нотних листках у Лисенка завжди міститься 5–6 нотних записів. Серед них часто бувають такі випадки, що рядом з мелодією, записаною, наприклад, від Загорської, (села: Понорниця, Покошичі, Будище), містяться мелодії за іншими географічними назвами, а то й зовсім без назв, а далі, тут же йде знову запис від Загорської. Отже у таких випадках упорядчик залишав подібні мелодії не занесеними до друку, хоч

\* Рукопис зберігається в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (ф. 14-3, од. зб. 48, арк. 1–28 зв.).

Публікуємо зі збереженням стилістики та орфографії автора. – *Ред.*

<sup>1</sup> Про те, як М. Лисенко уважно ставився до збереження чистоти стилю в піснях з словесного й музикального боку, див. спостереження К. В. Квітки у зазначеній його праці (стор. 51–57).

МИХАЙЛО ГАЙДАЙ. УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МЕЛОДІЇ В НЕВИДАНИХ ЗАПИСАХ М. ЛИСЕНКА

можливо їх виконувала та ж сама співачка, що могла чути їх не в своїй окрузі, а в інших місцевостях України. На думку упорядчика, краще в таких випадках недрукувати тут подібні сумнівні записи ніж подавати їх не в належному місці. Доводиться сумувати, що у таких випадках можливі пропуски вміщення зараз деяких пісень що саме виконували такі видатні співачки як згадана тут М. О. Загорська, Є. Красковська, письменниця Л. Василевська («Дніпрова чайка») та інші виконавці.

З іменем Загорської, від якої М. Лисенко записав багато цікавих мелодій і надрукував у власній фортепіановій обробці 36 пісень, пов'язано той стиль високо-розвинутої мелізматикою, за виконанням українських народних пісень, яку важко записати нотними знаками<sup>2</sup>.

На основі спогадів Олени Пчілки і родичів М. Лисенка, К. В. Квітка каже, що Загорська була дуже обдарована натуральна співачка, і стиль її виконання Лисенко високо цинив. Цей стиль, в розумінні самого способу давати звук і експресії, коли він був індивідуальний – згинув на віки, бо ніякий запис передати експресії не може. Оскільки його можна вивчити з опублікованих і неопублікованих Лисенкових записів, він був настільки індивідуально прикрашений, що бажалося б у майбутньому виданні бачити ці записи згуртованими до купи<sup>3</sup>.

Вміщені тут записи пісень від Є. Красковської, яка взагалі перейняла чимало їх від Т. Г. Шевченка і П. Куліша, відрізняються від пісень, співаних Загорською, більшою повнотою тексту.

Замість, часом, фрагментарних, незакінчених текстових уривків пісень, які спора-

дично надсилала Загорська Лисенкові, ми бачимо тут, за інтерпретацією Красковської, більш закінчені пісні з глибшим поетичним змістом. Знайомство Красковської з такими видатними знавцями української народної пісні як Шевченко й Куліш, безперечно позитивно відбилосся й на тих нотно-пісенних матеріалах, які подала Красковська Лисенкові.

Щодо пісень, записаних М. Лисенком від згаданої вище Л. Василевської, то треба констатувати, що ті пісні, які подаються тут, хоч і не відзначаються, часом, такою мелізматикою як пісні, співані Загорською, проте вони, крім цікавої мелодики, мають більше варіацій пісенної мелодії ніж це є в піснях, що співала Лисенкові Загорська.

Відомо, що Василевська співала багато пісень не тільки М. Лисенкові, але й А. Грабенкові (Конощенкові), який, між іншим, вмістив у своїх трьох друкованих збірках 76 пісень, що мають географічне позначення тих місцевостей, де перебувала Василевська (села: Королівка, к. Сквирського пов., Збур'ївка, на Таврії і Гола-Пристань на Херсонщині).

З цієї кількості пісень Грабенком занотовано і варіації (правда часом поодинокі) у 46 піснях, себ-то в більшості записів з села Королівки.

На жаль, Грабенко, крім географічної назви, ніде не зазначає в своїх збірниках від кого саме він записав пісні, тому не завжди відомо, що дійсно співала йому Василевська і що саме записав він від інших мешканців села Королівки.

У своїх спогадах про Василевську Грабенко згадує про здатність цієї співачки подавати варіації мелодії в українських народних піснях, яких вона багато знала: «Музичної освіти вона не мала, проте ж точно передавала не тільки основну мелодію пісні, а й численні іноді її варіації... Спершу здавалося, що Василевська творить їх сама, – так їх було багато. Пізніше ж, перевіряючи свої записи з народних уст, я переконався, що й у варіаціях і підголосках вона була немов би струментом, що точно передавав усе, на йому записане»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Про Загорську див. статтю Д. Ревуцького «Меланія Овдієвна Загорська, співробітниця Лисенкова». Збірник музею діячів науки та мистецтва України т. I присвячений М. Лисенкові, стор. 73–78. Про Загорську писали: 1) Богдан Лепкий в біографії Марка Вовчка при Лейпцізькому виданні творів М. Вовчка; 2) К. Квітка «Лисенко як збирач нар. пісень», стор. 10–11; 3) Д. Маркович «Киевск. Старина», 1893, 4, ст. 76, див. ще «Киевск. Стар.» 1892, 9, стор. 409.

<sup>3</sup> «Фольклористична спадщина М. Лисенка». Збірник музею діячів науки та мистецтва. К. 1930, стор. 18.

<sup>4</sup> «Україна», 1927 р., кн. 5, стор. 125.

## АРХИВИ

В усякому разі, друкуючи зараз пісні, записані М. Лисенком від Василевської, треба мати на увазі те, що незначна кількість з цих пісень хоч і має іноді багато спільного як в тексті так і в мелодії, в порівнянні з надрукованими Грабенком піснями від тієї ж Василевської, проте ці пісні в записах Лисенка мають і відміни з словесного й музикального боку, про що в примітках тут і згадується.

Отже декілька таких ідентичних пісень, які Василевська співала М. Лисенкові і Грабенкові, на нашу думку, слід було умістити в друкуємії зараз збірці для порівняння тих змін у словесних і мелодійних варіаціях, які вносила одна і та ж особа, на протязі певного часу, до своєї інтерпретації народних пісень.

Мелодійно-ритмічні варіації взагалі співець робить і тоді, коли пісня, за своїм стилем, типово одноголоса, і тоді – коли вона своєю фактурою належить до багатоголосих зразків. В останніх випадках вдумливий і добре обізнаний з піснею виконавець неминуче буде подавати на протязі своєї інтерпретації всі, по можливості, й ті варіації, які належать іншому голосу. До таких виконавців належала, очевидно, і Василевська, тому доводиться жалкувати, що в своїх записах М. Лисенко не завжди приділяв увагу на занотування як не всіх, то більшості варіацій на протязі цілої пісні. У цьому відношенні цікаві ті варіації, які докладно записав од Василевської А. Грабенко (Конощенко)<sup>5</sup>.

Необхідно підкреслити тут, що варіанти текстів до музикально-фольклористичної спадщини М. Лисенка можна було більше й легше відшукати серед друкованих джерел у збірниках різних авторів, ніж знайти там нотні паралелі до тих народних мелодій, які записав наш композитор. Це свідчить про те, що ці мелодії, які зараз друкуються у цій збірці, можуть стати у пригоді дослідникам народної творчості. Вони, до деякої міри, заповнять ту прогалину, яку являють ті записи, у яких зовсім відсутнє мелодійне оформлення народних пісень.

<sup>5</sup> Див., наприклад, у збірці З сотня. К. 1904 р. № 81, пісню-баладу «Оженила синочка».

Серед пісенних матеріалів, що зараз друкуються, є мелодії пісень з Поділля, які подала М. Лисенкові Софія Витальовна Тобілевич, дружина славетного письменника Карпенка-Карого-Тобілевича, 100-річний ювілей якого недавно святкувався.

Мені пощастило тепер зустрінутися з нею і повторно дописати всі тексти до тих мелодій, які вона співала Лисенкові, ще тоді, коли їй було 19 років. С. Тобілевич згадувала як, за складними родинними умовами, в безпорадному становищі, вона опинилася в Києві, і жила в ті часи на Лук'яновці біля дачі, де мешкав тоді й М. Лисенко з своєю родиною.

Лисенко почув той сумний спів, який лунав біля його вікон, зацікавився хто так гарно виконує українські народні пісні і з цього й почалося знайомство Софії Дідківської з М. Лисенком.

Софія Витальовна на все життя зберегла глибоку шану до Лисенка, який тоді ж, коли записував від неї пісні, допоміг їй улаштуватися в трупі М. Садовського і тоді ж почалося славне артистичне життя С. Тобілевич.

С. В. Тобілевич вивчила всі пісні, які вона знала, від своєї матері Анелі Сераківської, у селі Новоселиці, Балтського пов., на Поділлі. Дядько Анелі Сераківський Северин Сераківський приятелював з Т. Г. Шевченком, будучи з ним у засланні.

Не дивлячись на те, що зараз минуло вже понад 60 років як С. Тобілевич співала свої пісні Лисенкові, в основному вона чудово зберегла і мелодії й текст пісень.

Фонографічний запис пісень, які С. Тобілевич проспівала мені для перевірки текстів, яскраво свідчить про те, що М. Лисенко був ідеальним записувачем народних мелодій. Коли порівняти його записи з фонограмою, то виявляється, що всі пісні, які виконувала у молодих роках С. В. Тобілевич, і зараз ніяк не втратили ні тієї ритмічно-мелодійної форми, в яку обернувся її давній спів, ні словесної ілюстрації пісенного тексту, який вона ідентично подала майже без всяких змін.

Незначні мелодійні варіації, яких раніше можливо й не завжди робила співачка, зараз виявляються лише в прохідних но-

МИХАЙЛО ГАЙДАЙ. УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МЕЛОДІЇ В НЕВИДАНИХ ЗАПИСАХ М. ЛИСЕНКА

тах, сам же кістяк мелодії залишається таким, як це було за першим Лисенковським записом.

Треба думати, що подібні повторні записи тих же пісень і від тих же самих виконавців можуть стати в пригоді науці для студювання біології народних мелодій.

До сього часу мало занотовано українських інструментальних народних мелодій і піонером у цій справі був М. Лисенко. Тому повинні викликати увагу дослідників ті 22 інструментальні мелодії, які зараз пощастило відшукати серед недрукованих записів Лисенка. Більшість цих мелодій записано композитором переважно у м. Бориспіль на Полтавщині одна мелодія з села Гоголева на ярмарку від Калити. Ці мелодії зовсім одмінні своєю формою від тих танцівних мелодій, які в незначній кількості записав раніше Лисенко від славетного кобзаря Остапа Вересая, надрукувавши їх поза записами П. Чубинського і Русова (див. «Київську старину»).

Серед друкуємих зараз інструментальних мелодій до танців є й такі, що до сього часу ніколи не були надруковані, наприклад, низка весільних маршів, 4 варіації до танця «Рак», циганський і єврейський танці, що виконувалися під час весілля, та інші інструментальні мелодії.

Запис М. Лисенком інструментальних народних мелодій вносить свіжий струмок в цю ще так мало досліджену галузь народної музики. Йому першому з українських музикальних фольклористів пощастило не тільки занотувати, й науково дослідити ладовий стрій українських народних інструментів, але й дати характеристику народного виконання на цих інструментах <sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Подаємо тут для справок бібліографічний покажчик друкованої літератури, яка торкається інструментальних українських мелодій.

М. Лисенко. Пригра до дум, співаних О. Вересаєм а) про Хведора Безродного, в) про вдову і трьох синів. Пригра № 1 про правду, № 2 «Ой, горе, горе», № 3 «Про страшний суд», № 4 «Син блудящий», № 5 «До часнього живого чоловіка». Пригра до пісень сатиричного змісту: № 1 «Щиголь», № 2 «Дворянка», № 3 «Про Хому й Ярему»; танці № 1 Дудочка, № 2 Козак, №3 теж Козак, № 4 «Ой, їхав, не заїхав», № 5 «Козак – валець», № 6 Циганочка, № 7 «Бугай», № 8 «Кисіль». Усі ці мелодії надруковано...

Ми вже висловлювали свою думку про те, що М. Лисенко вибирав для своїх обробок кращі мелодії, які він записував од числених виконавців.

Серед цих виконавців були й такі видатні знавці народної пісні як Франко, Леся Українка, Олена Пчілка, М. Кропивницький, М. Садовський і інші. Зараз тут вперше друкуються пісні від цих осіб, що Лисенко обминув чи не встиг надрукувати. Ці пісні виявляють інтерес із боку тексту і мелодики, хоч паралелі до цих пісень можливо й існують у фольклорній літературі.

М. Лисенко. «О торбане и музике песен Видорта» («Київск. Стар.», т. XXXVI. 1892, стр. 382–387).

Лисенко. Народні музичні струменти на Україні. «Зоря» 1894. Львів. Ч. I. стор. 17–19, ч. IV, стр. 87–89, ч. V, стор. 112–113, VI, стр. 135–137, VII – 161–162, VIII – 185–187, IX – 211–212, X – 231–233.

Филарет Колесса «Мелодії українських народн. дум», серія II. Львів 1913. Див. нотні зразки: 1) про Олексія Поповича (спів із супроводом кобзи – стор. 115), 2) Про Марусю Богуславку – стр. 145–151, 3) Про вдову – стор. 151–156, 4) Про сестру і брата – 157–162, 5) Про Олексія Поповича – 163–168, 6) Про удову, стор. ...[нерозбірливо]–173, 7) Про смерть козака бандуриста – 173–176, 8) Про Олексія Поповича, стор. 177–179, 9) Про удову, стор. 179–181, 10) Спів і бандурна гра: Пісня про смерть козака (додаток у тому ж II томі, стор. 12–14), 11) Попада, стр. 16–21, 12) Горлиця (танок), стор. 22–23, 13) Дудочка (козачок), стор. 24–25, 14) Козачок – 25–28, 15) Козачок – 28–30, 16) Полянка, стор. 31–32, 17) «Метелиця», стор. 33–34, 18) «Саврадим», стор. 35, 19) «Молодичка», стор. 36–37, 20) «Чоботи» (танок), стор. 37–39, 21) Козачок – 39–40.

IV. Шухевич В. Гуцульщина. Матеріали до української етнології, т. III. Львів. 1902. (Пісні з мелодіями і інструментальну гру записав Ф. Колесса) див. стор. 83–100.

V. К. Квітка. Укр. нар. мелодії. Етнографічний збірн. II вид. Укр. Наукового Товариства в Києві. 1922 р. Пригра на лірі (№ 270), Пригра на скрипці (№№ 463, 599).

VI. К. Квітка. Професіональні народні співці й музиканти на Україні. (Програма для досліду їх діяльності і побуту). Збірник історично-філологічного Відділу Укр. Академії Наук, ч. 13, вип. 2 – 1934 [1924].

VII. С. Ліньова. Подорож до Полтавщини. Лірницька гра.

VIII. В. Харків. Лірницький супровід до думи про Хвеську Андибера (див. жур. «Укр. фольклор»).

IX. Ф. Сенгалевиц. «Гаївки». Мелодія до танців: «Коваль» (2). «Метелиця» (3). Мелодії танців записав Г. Зелінський. Бюлетень Етнографічної Комісії ВУАН 1930 р. № 12, стор. 2, 3.

## АРХИВИ

Проте, навіть незначні одміни (в даному разі маємо на увазі ідентичні мелодії які записав К. Квітка від Лесі Українки і Олени Пчілки) все ж, на нашу думку, варто надрукувати, аби простежити життя пісні за різним часом, і порівняти ті зміни, які внесли виконавці під час повторного виконання тих пісенних зразків.

Перегляд мелодики всіх, друкуємих зараз, народних пісень, показує, що значну частину їх побудовано на ладовій основі, а не на європейській мажоро-мінорній гамі. Це надає подібним пісням архаїчного характеру і свідчить про їх стародавність. Такий ладовий устрій особливо помічаємо в тих піснях, які виконували Загорська і Красковська.

У Загорської, з 14 пісень, половина має ладову побудову, з зниженим 7 ступенем.

Більшість з цих пісень закінчується тонікою (I ступень). На домінанті (V ступень) є 2 пісні (№№ 2 і 4). У купальській пісні «Клен-дерево» Загорська починала і закінчувала мелодію II ступенем, між тим як пісня має ясну тоніку – g-moll. Таке явище характерне саме для обрядових мелодій (напр. весільних).

В інтерпретації Красковської спостерігається цікаве мелодійне явище: заховання тоніки в піснях №№ 17 і 24, які починаються і закінчуються на домінанті (V ступені), а пісню № 23 побудовано на мажоро-мінорній основі (так звана нейтральна терція).

З збільшеною секундою (1 ½ тони) зустрінулося п'ять пісень: у Красковської (№ 19. «Перепливу бистру річку» і № 29. «Ох і ти, гусарин») при чому характерно, що цей інтервал йде на прохідних шіснацятих нотах і тому лунає не виразно, не ясно, ніби його там і немає.

У піснях Загорської і Красковської особливо виявилася своєрідна тональна система, за якою ладо-тональні функції на протязі пісні переходять з тонічного центру до крайніх його ступенів субдомінанти і домінанти, а то й II ступені. Модуляція, що виникає від такого переміщення тоніки з центру тоноряду до його нових опірних точок, має прохідне значіння, бо, по суті, центральна тоніка, до якої притягаються і від якої виходять всі інтонації пісні, навіть і

тоді, коли тональні функції змінюються, залишається тональною основою пісні.

Така своєрідна інтонаційна будова пісні може бути переважно у тих старих виконавців народної пісні, яких ще мало торкнулася сучасна гармонійна система. Ні в Загорської, а тим більше у Е. Красковської (яка, за своїм віком, значно старша ніж Загорська) ми не чуємо жодної пісні, яку можна було б віднести до гармонійного поліфонічного стилю. У виконанні цих славетних співачок пісня, за своєю інтонаційною структурою, завжди носить характер сольної одноголосі пісні, з ясною мелодією, а не другим голосом, як це часто буває при виконанні й запису таких пісень багатоголосого складу. У Василевської впоруч з такими ж властивостями ладового виконання і захованні тоніки в центрі строфи (див. пісні №№ 61, 63), які з мелодій, напр. №№ 62, 65, 69 належать до другого голосу – це гуртові пісні.

Отже своїм записом мелодій від згаданих співачок М. Лисенко вніс ясність до питання про ті стилі народного виконання, які панували в ті часи, коли ще Шевченко слухав спів Красковської. Це були пісні переважно одноголосого, а не багатоголосого складу. Разючим прикладом такого твердження є те, що серед великого рукописного нотного матеріалу, який міститься в архіві М. Лисенка, майже не знайшлося записів укр. народних пісень поліфонічного стилю.

К. В. Квітка у своїй праці «Фольклористична спадщина М. Лисенка» каже: «Я вважав би за помилку, як би колись заходилися видавати ці записи, посистематизувавши їх на взір пізніших наукових видань, за якимсь принципом, вибраним з огляду на чисто музичну будову; особливо не годилося б, як би вони були опубліковані способом залучення до систематичного корпусу всуміш з записами інших збирачів».

Цілком погоджуючись з таким авторитетним зауваженням К. В. Квітки, бо це б порушило повне уявлення про той пісенний стиль виконання який властивий кожному з виконавців, упорядчик розташував всі пісні цього збірника з окремим групуванням всіх пісень, які виконував кожний з співаків, за особами співців, не систематизуючи ці пісні за жанрами. Проте упорядчик вважав за необхідне

МИХАЙЛО ГАЙДАЙ. УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МЕЛОДІЇ В НЕВИДАНИХ ЗАПИСАХ М. ЛИСЕНКА

подати тут окрему таблицю, в кінці збірника, групування всіх пісень за жанрами, з поясненням біля кожного порядкового числа хто саме виконував ту чи іншу пісню. Подаючи разом з тим численні примітки, які йдуть, починаючи з Загорської від 1-го № пісні, упорядчик добре знає, що треба було б, для порівняння притягти як не всі, то більшість всіх паралелів тексту і мелодії і зокрема вказати паралелі й білоруських і польських народних

пісень. На жаль, відсутність всіх матеріалів у бібліотечних фондах, розпорушених під час великої Вітчизняної війни, не дає можливості повністю здійснити це важливе завдання. Тому доводиться обмежитися лише деякими нотними збірками, а також і текстовими виданнями без нот, які пощастило випадково відшукати зараз у Києві.

М. Гайдай

### Зміст

#### №№

1. Що на горі сосна
2. Козак їде, козак блудить
3. Да служив Яшка у пана
4. Ой, послухай, удово
5. Да просив мене Гарасим
6. Дівчинонько, сіра вутко
7. Та нема в світі так нікому
8. Тече вода з під каменя
9. Ой, матінко, та не гай мене
10. Гей, гілля, сірії гуси
11. Ой, там на ринку
12. Клен дерево порубане
13. Ой, закотилось та яснеє сонце
14. Ой, у полі біл камінь лежить
15. Ой, вийду я за ворота
16. Ой, у лузі в лузі
17. Ой, голівонько бідна
18. Ой, у неділю рано пораненько
19. Перепливу бистру річку
20. Ой, у хаті, у кімнаті
21. Маю, мати, маю воли
22. Да не жаль мені на галочку
23. Не погожа в ставу вода
24. Ох, і горе мені не гетьманщина
25. Гей, ой, хто біди не знає
26. Батько добрий, а мати лихая
27. За яром брала дівка льон
28. Цвіли, цвіли да садочки
29. Ох і ти, гусарин, не ходи до мене
30. Да журба ж мене сушить
31. Цілував, милував в неділеньку
32. Ой, на ставу, на ставочку
33. Сивий соколеньку по полі літає
34. Ой, умру ж я, мій миленький
35. Оженився молод
36. Вийду за ворота, гуляю
37. Да гусарине, товаришу
38. Ішов козак
39. Ой, у городі та й у Кракові
40. А чи я в лузі не калина
41. Ой, за гаєм зелененьким
42. А в Марусі хата на помості
43. Ой, у пана Івана
44. Ой, гаю, мій гаю
45. Ой, ви, мухи
46. Болить моя головонька
47. Ой, взяв милий миленькую
48. Ой, встань, миленькая
49. В лузі калина
50. Ти, калино, малино
51. Забіяка та не ночує дома
52. Чоловіче мій, та голубчику мій
53. Сірі гуси, гей, воду сколотили
54. Та пропив воли
55. Кохав мене батько
56. На вгороді калина
57. А вже некрутики
58. Ягіл, ягілочка
59. Гей, же ти, баранчику
60. Воріт верба розвернулась
61. Та туман по долині
62. Чорна хмара наступає
63. Ой і п'яна я
64. Козаченько сіно косить
65. Ой, Семене
66. Ой, коло млину
67. Чи ти, сину, спився?
68. Ой, в нашому селі
69. Ой, темная нічка
70. Та журба мене сушить
71. Ой, вже сонце в вечірнім умрузі
72. Ой, у полі та криниченька

АРХИВ

73. По синьому морю  
74. В нас на селі новина  
75. Поламалась поличка у плузі  
76. Ой, пила, пила та Лимериха  
77. Ой, у полі, в полі  
78. Ой, у полі корчма  
79. Ой, за гаєм зелененьким  
80. Світи, місяцю  
81. Ой, не шуми, луже  
82. Орав милий у ярині  
83. Ой, поїхав милий за ліс  
84. Ой, тільки ж Палій  
85. Та чи я ж тобі, пане Костючку  
86. Ой, під вишнею, під черешнею  
87. Ой, служив я у Риму  
88. Ой, під гаєм  
89. Ой, погнала дівчинонька  
90. Ой, світи, місяченьку  
91. Ой, там у полі  
92. Не лети від мене, ластівко  
93. Маширують уланчики  
94. Ой, там в лісі, на дубі  
95. Ей, зацвіла черемшина  
96. Дівчино моя, напий мі коня  
97. Ей, полетів соколонько  
98. Ой, поїхав мій миленький  
99. Бодай ся когут знудив  
100. Перепілонька мала  
101. Вогонь креше, люльку смалить  
102. Ой, ішов собі лях  
103. На широкім полі лежить орел  
104. Ой, Батурину, Батуриночку  
105. Ой, під вишнею  
106. Та, ой, боже наш  
107. Їхав козак з Дону  
108. Ой, думи, думи  
109. Ой, по горі, по долині  
110. А в кривого танця (весняна гра)  
111. Ой, ми нивку горемо  
112. Ой, ясно, ясно  
113. Ой, до краю, женчики, до краю  
114. Перейди, місяцю  
115. Коло куща чечевиця густа  
116. Ой, летіла зозуленька  
117. Зелена діброва  
118. Ой, там за яром  
119. Гілля, гілля, сірі гуси  
120. Розлилися води  
121. Ой, вийду я за ворота  
122. Ой, ти, соловей  
123. Сусідочки, голубочки  
124. Ой, Сербине, Сербиночку  
125. Ой, на дубі, на вершечку  
126. Хлопці, хлопці, всі до мене  
127. Там, де Дунай глибокий  
128. Ой, вмер Савка  
129. Горілочко оковита  
130. У полі коршомонька  
131. Не хилися, яворино  
132. Ой, приїхав козаченько  
133. Ой, мамцю, хлопці їдуть  
134. Чи не той то Микита?  
135. Довго Кармалюк по світу ходив  
136. Ой, сів пугач на могилі  
137. Ой, у лузі та пили друзі  
138. Тікла вода холодная  
139. Ой, зачула моя доля  
140. Веселая беседочка  
141. Ой, нетяго  
142. Ой, у Перекопі  
143. Ой, чиє ж то жито  
144. Пийте, люде, горілочку  
145. Ой, на горі санчата  
146. Ти не піп, ти не дяк  
147. Ой, коли б я знала  
148. Коло млина калина  
149. Володар (весняна гра)  
150. Купайла на Йвана  
151. Пішов би я на те Запоріжжя  
152. Ой, в саду вишні похилилися  
153. Як у саду так і в лісі

**Групування пісень за жанрами**

**Обрядові пісні**

1. Веснянки

№№

58. Ягіл, ягілочка  
59. Гей, же ти баранчику

Василевська  
Василевська

МИХАЙЛО ГАЙДАЙ. УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МЕЛОДІЇ В НЕВИДАНИХ ЗАПИСАХ М. ЛИСЕНКА

49. В лузі калина	Вона ж
110. А в кривого танця (весняна гра)	Леся Українка
111. Ой, ми нивку горемо	Вона ж
114. Перейди, місяцю	Олена Пчілка
120. Розлилися води	Вона ж
148. Коло млина калина	Мотрона з Кардашівки
149. Володар (весняна гра)	Вона ж
60. Воріт верби розвернулась	Василевська

2. Купальські

12. Клен дерево порубане	Загорська
115. Коло куща чечевиця густа	Олена Пчілка
150. Купайла на Івана	Мотрона з Кардашівки

3. Обжинкові

112. Ой, ясно, ясно	Леся Українка
113. Ой, до краю, женчики, до краю	Вона ж
100. Перепілонька мала	Студинський

4. Колядки

43. Ой, у пана Івана	Красковська
68. Ой, в нашому селі	Василевська

Чумацькі пісні

21. Маю, мати, маю воли	Красковська
25. Гей, ой, хто біди не знає	Вона ж
54. Та пропив воли	Василевська
79. Ой, за гаєм зелененьким	М. Садовський
101. Вогонь креше, люльку смалить	С. Нос
136. Ой, сів пугач на могилі	Суярок
143. Ой, чиє ж то жито	П. Лебідь

Пісні історичні. козацькі

№№

76. Ой, пила, пила та Лимериха	М. Кропивницький
84. Ой, тільки ж Палій	П. Мартинович
85. Та чи я ж тобі, пане Костючку	Він же
103. На широкім полі лежить орел	С. Нос
104. Ой, Батурину, Батуриночку	Він же
105. Ой, під вишнею	Е. Чигирик
106. Та, ой, боже наш	Він же
135. Довго Кармалюк по світу ходив	А. Іщенко
73. По синьому морю	М. Кропивницький
77. Ой, у полі, в полі	М. Садовський
137. Ой, у лузі та пили друзі	Суярок
140. Веселая беседочка	П. Лебідь
142. Ой у Перекопі, на риночку	Він же

АРХИВИ

Рекрутські

- 18. Ой, у неділю рано пораненько
- 28. Цвіли, цвіли да садочки
- 50. Ти, калино, малино
- 57. А вже некрутики
- 139. Ой, зачула моя доля
- 93. Марширують уланчики

Красковська  
Вона ж  
Василевська  
Вона ж  
П. Лебідь  
К. Студинський

Балади

- 1. Що на горі сосна
- 35. Оженився молод
- 42. А в Марусі хата на помості
- 47. Ой, взяв милий миленькую
- 66. Ой, коло млину
- 74. В нас на селі новина
- 124. Ой, Сербине, Сербиночку
- 127. Там, де Дунай глибокий
- 130. У полі коршомонька
- 152. Ой, в саду вишні похилилися

М. Загорська  
Красковська  
Вона ж  
Теж  
Василевська  
М. Кропивницький  
С. Тобілевич  
Вона ж  
Вона ж  
Н. Волкова

Побутові пісні

А. Про кохання

- 2. Козак їде, козак будить
- 6. Дівчинонько, сіра вутко
- 9. Ой, матінко, та не гай мене
- 14. Ой, у полі біл камінь лежить
- 15. Ой, вийду я за ворота
- 37. Да гусарине, товаришу
- 16. Ой, у лузі, в лузі
- 45. Ой, ви, мухи
- 19. Перепливу бистру річку
- 79. Ой, за гаєм зелененьким
- 23. Не погожа в ставу вода
- 39. Ой, у городі, та й у Кракові
- 26. Батько добрий, а мати лихая
- 33. Сивий соколеньку по полі літає
- 29. Ох і ти, гусарин, не ходи до мене
- 46. Болить моя головонька
- 53. Сірі гуси, гей, воду сколотили
- 56. На вгороді калина
- 62. Чорна хмара наступає
- 64. Козаченько сіно косить
- 65. Ой, Семене
- 67. Чи ти, сину, спився?
- 71. Ой, вже сонце в вечірнім умрузі
- 72. Ой, у полі та криниченька
- 75. Поламалась поличка у плузі
- 78. Ой, у полі корчма
- 80. Світи, місяцю

М. Загорська  
Вона ж  
Вона ж  
Вона ж  
Красковська

Василевська  
Вона ж  
Вона ж  
Вона ж  
Вона ж  
Вона ж  
Вона ж  
М. Кропивницький  
М. Садовський  
Він же

*МИХАЙЛО ГАЙДАЙ. УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МЕЛОДІЇ В НЕВИДАНИХ ЗАПИСАХ М. ЛИСЕНКА*

81. Ой, не шуми, луже	П. Чубинський
90. Ой, світи, місяченьку	І. Франко
91. Ой, там у полі	Він же
92. Не лети від мене, ластівко	К. Студинський
95. Ей, зацвіла черемшина	Він же
96. Дівчино моя, напій ми коня	Він же
107. Їхав козак з Дону	Е. Чигирик
108. Ой, думи, думи	
109. Ой по горі, по долині	Він же
131. Не хилися, яворино	С. Тобілевич
132. Ой, приїхав козаченько	Вона ж
151. Пішов би я на те Запоріжжя	І. Демченко
153. Як у саду так і в лісі	Грицай

Б. Про жіночу долю

10. Гей, гілля, сірії гуси	М. Загорська
13. Ой, закотилось та яснее сонце	Вона ж
20. Ой, у хаті, у кімнаті	Красковська
22. Да не жаль мені на галочку	
27. За яром брала дівка льон	
31. Цілував, милував в неділеньку	
32. Ой, на ставу, на ставочку	
40. А чи я в лузі не калина	
44. Ой, гаю, мій гаю	
52. Чоловіче мій, та голубчику мій	Василевська
61. Та туман по долині	
63. Ой, і п'яна я	
69. Ой, темная нічка	
82. Орав милий у ярині	П. Чубинський
83. Ой, поїхав милий за ліс	
88. Ой, під гаєм	І. Франко ?
89. Ой, погнала дівчинонька	
97. Ей, полетів соколенько	К. Студинський
138. Тікла вода холодная	Суярок
144. Пийте, люде, горілочку	О. Лисенко
147. Ой, коли б я знала	Мотрона з Кардашівки
117. Зелена діброва	Олена Пчілка
118. Ой, там за яром	
119. Гілля, гілля, сірі гуси	
121. Ой, вийду я за ворота	
122. Ой, ти, соловей	
123. Сусідочки, голубочки	Вона ж

В. Родинно-побутові пісні (семейні)

8. Тече вода з під каменя	Загорська
17. Ой, голівонько бідна	Красковська
30. Да журба ж мене сушить	
34. Ой, умру ж я, мій миленький	
36. Вийду за ворота, гуляю	
38. Ішов козак	

*АРХИВИ*

- |                                  |                |
|----------------------------------|----------------|
| 51. Забіяка та не ночує дома     | Василевська    |
| 55. Кохав мене батько            |                |
| 70. Та журба мене сушить         |                |
| 87. Ой, служив я у Риму          | Ів. Франко     |
| 86. Ой, під вишнею, під черешнею | П. Мартинович  |
| 94. Ой, там в лісі, на дубі      | К. Студинський |

Жартівливі пісні

- |                                  |                |
|----------------------------------|----------------|
| 3. Да служив Яшка у пана         | Загорська      |
| 5. Да просив мене Гарасим        |                |
| 11. Ой, там на ринку             |                |
| 48. Ой, встань, миленькая        | Красковська    |
| 125. Ой, на дубі, на вершечку    | С. Тобілевич   |
| 129. Горілочко оковита           |                |
| 126. Хлопці, хлопці, всі до мене |                |
| 128. Ой, вмер Савка              |                |
| 133. Ой, мамцю, хлопці їдуть     |                |
| 134. Чи не той то Микита?        |                |
| 145. Ой, на горі санчата         | В. І. Ігнат'єв |
| 146. Ти не піп, ти не дяк        | Він же         |
| 102. Ой ішов собі лях            | С. Нос         |

Коломийки

- |                              |                |
|------------------------------|----------------|
| 99. Бодай ся когут знудив    | К. Студинський |
| 98. Ой, поїхав мій миленький | Він же         |

Наймитські й бурлацькі пісні

- |                               |           |
|-------------------------------|-----------|
| 4. Ой послухай, удово         | Загорська |
| 141. Ой, нетяго               | П. Лебідь |
| 7. Та нема в світі так нікому | Загорська |

Пісні про панщину

- |                                    |              |
|------------------------------------|--------------|
| 24. Ох, і горе мені не гетьманщина | Красковська  |
| 116. Ой, летіла зозуленька         | Олена Пчілка |

Список

видань, з яких наводяться паралелі до мелодій і текстів цього збірника.

- |  |  |
|--|--|
| 1. <u>Антонович В.</u> – <u>Драгоманів М.</u> Исторические песни малорусского народа. I–III. Київ 1874–1875. | Пісні чорноморські для одного голоса и хора I–XIV вип.   |
| 2. <u>О. Балліна</u> Укр. пісні, видані коштом О. Балліної Санктпетербург 1863 р.                            | <u>Вовчок Марко.</u> Двісті укр. пісень (у ноті завів Ед. Мертке) Л. 1867.   |
| 3. <u>А. Бігдай</u> Материалы к изучению Кубанского козацкого войска. Песни Кубанских и Терских казаков.     | 4. <u>Де-Волян Г. А.</u> Угро-русские народные песни. Записки И. Русск. Геогр. Общества по отделению этнографии, XIII, вып. 1, 1885. |

МИХАЙЛО ГАЙДАЙ. УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МЕЛОДІЇ В НЕВИДАНИХ ЗАПИСАХ М. ЛИСЕНКА

5. Гнатюк Володимир. Мельодії гаївок, схоплені на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Ф. Колесса. Матеріали до української етнології. Видає етнографічна комісія Наук. Тов. ім. Шевченка у Львові, т. XII.
6. Головацький Яків. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Москва. 1878. I, II, III. вип. 1 і 2.
7. О. Гулак-Артемівський. Народні українські пісні з голосом. (50 пісень і 5 додатків). в. 1. вид. 2. К. 1883.
8. Грінченко Борис. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Т. III. Песни. 1899.
9. Демуцький П. Народні укр. пісні в Київщині. (253 пісні) К. 1905.
10. Едличка А. Собрание малор. народн. песен. Москва 1 и 2 ч. – 1885.
11. Зданович Н. К. Народные песни Западной Белоруссии. ГИЗ. Москва 1931.
12. Закревский Н. Старосветский бандуриста. М. 1860.
12. Квітка Климент. Українські нар. мелодії. Етнографічний збірник, II, вид. Укр. Наукового Товариства в Києві, 1922.
13. Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ. 1917.
14. Кольберг О. Piesni ludu polskiego. W. 1857.
15. Конощенко А. Українські пісні з нотами. Перші 2 сотні вид. Є. Фесенком 1900 і 1902 р., 3 сотня видавн. «Вік», Київ, 1906 р.
16. Купчанка Гр. Ів. Песни Буковинского народа. Записки Юго-Западного отдела И. Рус. Географическ. Общества Т. II. К. 1875.
17. Колесса Іван Др. Галицько-руські народні пісні з мелодіями, зібр. в с. Ходовичах. Етнографічний Збірник XI, Львів 1902.
18. Колесса Филарет. Народні пісні з південного Підкарпаття. Тексти й мелодії із вступною розвідкою. Науковий збірник «Просвіти в Ужгороді». 1923.
19. Колесса Ф. Народно-пісенна ритміка в поезіях Ів. Франка. «Народна творчість» № 1, К. 1941 р. стор. 29–40.
18. Колесса Филарет. Мелодії гаївок. Матеріали до української етнології, XII, Львів 1909.
20. Колесса Филарет. Народні пісні з Галицької Лемківщини. Львів. 1929.
21. Коціпінський Ант. Пісні, думки і шумки русс. народ. на Подоллі, Україні і в Малоросії. I–11.
22. Лисенко Микола. Збірник укр. пісень I–VI Київ. 1890–1895.
23. Лисенко Микола. Збірник народн. укр. пісень Десятки I–XII.
24. Лисенко Микола. Збірка нар. пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого і підстаршого віку у школах народних. К. 1908 р.
25. М. Лисенко. Молодоці. Збірник танків та веснянок. К. 1875.
26. Людкевич Станислав. Галицько-руські народні мелодії, зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Етнографічний збірник XXI–XXII. Львів 1906–1908.
27. Максимович М. Українські народні песни. Москва, 1834.
28. Метлинський Амвросій. Народные южно-русские песни. Київ, 1854.
29. Мартинович П. Українські записи. Київ, 1906 р.
30. Малашкин Л. Д. 50 українських пісень. Київ, 1900.
31. Новицкий. Малорусские песни. 1904.
32. Paul Zegota. Pieśni ludu ruskiego w Galicyi. I–II. Львів 1839–1840.
33. Плосайкевич Л. – Сєнчик Я. Мелодії українських народн. пісень з Поділля і Холмщини (під редакцією С. Людкевича, з передмовою Филарета Колесси).
34. Ревуцький Д. Золоті ключі. вип. 1, 2 і 3. Київ 1926–1929 р.
35. Рубець А. Сборник украинских народных песен. Москва. вып. 1, 2, 3 – 1872 г.
36. Рудченко И. Чумацкие народные песни. К. 1874.
37. Соболевский А. И. В.-русские народные песни I–VII, Петербург, 1895–1902.
38. Сокальский П. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.
39. Сокальский П. Малорусские и белорусские песни.
40. Хведорович О.

*АРХИВИ*

41. Чубинський П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край, снаряженной И. Русс. Геогр. Обществом. Материалы и исследования I–VII, 1872–1877. (В VI т. Приложение: мелодії весільних пісень записані М. Лисенком в Борисполі, Переяславського пов.)
42. Шухевич Володимир. Гуцульщина. Матеріали до укр. руської етнології. Т. III. Львів. 1902 (Пісні з мелодіями, записаними Ф. Колессою).
43. Еварницький Д. И. Малороссийские народные песни собранные в 1878–1905 г.г., Екатеринослав. 1906.
44. Южно-русские песни, I. Киев 1857. (Г. П. Галаган)
45. Збірник «Песни народов СССР. Белорусские народные песни. Москва. 1941.
46. Збірник «Українська народна пісня», вид. 2. Київ.

## МИКОЛА ОЛЕКСІЙОВИЧ ГРІНЧЕНКО (1888–1942) \*

*Михайло Гайдай*

В роки великої війни за вітчизну Інститут Народної Творчості й мистецтв Академії Наук УРСР зазнав тяжкої втрати, яка є болісною для українського народу, для науки й культури Радянського Союзу: 27 листопада 1942 р. у м. Уфі вмер перший директор цього інституту, заслужений діяч мистецтва УРСР, професор М. О. Грінченко.

Микола Олексійович Грінченко належав до тих людей, втрата яких відчувається особливо болюче, бо з нею утворюється найдошкульніша прогалина відразу на цілому ряді ділянок. З смертю проф. Грінченка ми втратили найвидатнішого історика української музики, високозаслуженого спеціаліста в галузі музичного фольклору, видатного музичного критика, талановитого педагога. І до гіркої свідомості цього у всіх, хто знав покійного, приєднується ще великий жаль від думки: назавжди пішла від нас глибоко приваблива, благородна, прекрасна людина.

М. О. Грінченко лишив багато десятків праць, серед них кілька монументальних розвідок першорядної ваги. Самих тільки друкованих праць спід його пера вийшло понад... І не зважаючи на спеціальний, здавалося-б, характер багатьох із них, праці проф. Грінченка являють винятковий інтерес для широких кіл читачів, а також для представників інших галузей науки, насамперед фольклору й етнографії.

Перед усім тут треба згадати про видану ще в 1922 р. книгу М. О. Грінченка «Історія української музики». Це перший систематичний огляд розвитку українського музичного мистецтва з найдавні-

ших часів<sup>1</sup>. Перша частина його присвячена історії народної музичної творчості. Жваво, талановито написана, ця книга відразу знайшла численних читачів і здобула велику популярність. Відгуки на неї з'явилися і в закордонній літературі – в складеному англійським вченим Кеботом бібліографічному огляді музикознавчої літератури.

Великий інтерес являють відомі роботи М. О. Грінченка, присвячені великому українському поетові Т. Г. Шевченкові, ставленню до музики і до народної творчості. Насамперед треба згадати книгу проф. Грінченка – «Шевченко і музика» – (вид. «Мистецтво», 1941 р.). Тут майстерно змальовано Шевченка, як знавця, цінителя і виконавця народних пісень, які так багато важили в творчості і житті геніального поета. Крім того в цій праці дано ряд невідомих доти зразків музичної народної творчості, зв'язаної з поезією Т. Г. Шевченка.

Так само багато фактів «музичного завоювання» народом «Кобзаря» вперше відзначено й досліджено і в іншій праці Миколи Олексійовича – «Шевченко в народній пісенній творчості» (Збірник «Пам'яті Т. Г. Шевченка», вид. АН УРСР, К., 1939). В цій праці дано ґрунтовний аналіз музично-ритмічної структури народних мелодій на тексти поета. В роботі яскраво висвітлено глибокий вплив поезії Шевченка на широкі народні маси. «Народ, – каже М. О. Грінченко, – чуйно вловив у поета те, що сам глибоко відчув і зберігав у своїй свідомості, і тому пісня поета була для нього і його власною піснею».

Спеціальну роботу проф. Грінченко присвятив музичному мистецтву Західної України. Це – нарис «Музикальна творчість

\* Рукопис зберігається в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України (ф. 14–2, од. зб. 27, арк. 252–260).

Публікуємо зі збереженням стилістики та орфографії автора. – Ред.

<sup>1</sup> Слід згадати, що ще в 1908–9 р.р. М. О. Грінченко вмістив у журналі «Баян» огляд «Українська музика і ее представителі».

АРХИВ

і музикальний фольклор Західної України» (журн. «Радянська музика», 1939 р.).

Треба відзначити і його статтю «Коломийки» (журн. «Народ. творчість» за 1940 р.).

Глибокий знавець музичного фольклору проф. Грінченко був головним організатором етнографічного ансамблю кобзарів. У 1939 р. в Києві при Інституті українського фольклору, відбулася республіканська нарада народних співців і кобзарів. Микола Олексійович, разом з іншими представниками інституту, провів велику роботу з учасниками наради, ознайомивши їх з історією українського кобзарства. Після наради ансамбль провадив успішні концертні подорожі до колгоспів, виступав на підприємствах і у військових частинах.

Миколі Олексійовичу належить ряд робіт, присвячених кобзарям як давніших, так і радянських часів: «Українські народні співці» (журн. «Народна творчість»), «Остап Вересай» (там же, а також в «Большой советской энциклопедии») і, нарешті, нарис «Музика пісень і дум кобзаря Ф. Д. Кушнерика» («Нар. творчість» і в окремій книжці: М. О. Грінченко і Ф. І. Лавров, – Кобзар Федір Кушнерик 1940 р.). Аналізуючи творчість радянських кобзарів, автор приходить до цікавих висновків, що ті форми вільної творчої імпровізації (музична декламація – речитатив), які в старих українських думках є основними елементами побудови, збереглися і в сучасних думках про Леніна і Сталіна, створених Ф. Кушнериком.

Діяльність М. О. Грінченка в галузі вивчення кобзарського мистецтва безперечно сприяла і сприятиме надалі розквіту його на Радянській Україні.

Взагалі М. О. Грінченко був одним з піонерів вивчення українського музичного фольклору повоєнних часів.

Окрему серію праць покійного вченого присвячено відображенню в народно-музичній творчості образів великих вождів трудящого людства – Леніна і Сталіна.

Відзначимо такі роботи Миколи Олексійовича, як «Ленін і Сталін в українській народній творчості» (в розкішному альбомі, випущеному видавництвом «Мистецтво» до 60-річчя товариша

Сталіна) і «Сталін в українській народно-пісенній творчості» («Вісті АН УРСР за 1939 р.). В обох роботах подано дуже цінні музичні ілюстрації.

Ряд розвідок проф. Грінченка стосується народних музичних інструментів (статті про бандуру і бандуристів у «Большой советской энциклопедии», розділ про народні музичні інструменти в poradнику «Музичне мистецтво на селі» та інш.).

Вчений з винятковою ерудицією й широкими інтересами М. О. Грінченко виступав і з роботами, присвяченими музичному мистецтву інших народів СРСР, як от статті про музику Азербайджана, «Музикальний фольклор народів СРСР» («Нар. творчість» 1940 р.), а також велика монографія «Українські народні мотиви в творчості російських композиторів» (Глінки, Мусоргського, Даргомижського, Чайковського). На жаль, з технічних причин ця визначна розвідка покійного вченого досі лишилась не надрукованою.

Так само ненадрукованою поки що зостається дуже велика (близько 30 друк. аркушів) робота Миколи Олексійовича, яка є найважливішим внеском в українську музичну фольклористику. Маємо на увазі 2-й том курсу українського фольклору, упорядкованого Інститутом українського фольклору АН УРСР. Цей том, присвячений народній музиці, майже цілком написано М. О. Грінченком. Зміст цієї праці: I. Проблематика українського музичного фольклору, II. Теорія української народної музики, III. Музика української обрядової поезії, IV. Українські народні думи з музичного погляду, V. Українська історична пісня і балада з музичного погляду, VI. Музика української народної драми, VII. Українська лірична пісня, коломийки і частушки, VIII. Музика українських народних танців, IX. Український радянський музичний фольклор.

В останні роки життя проф. Грінченко напружено працював над двома роботами: «Словник українського музичного фольклору» (близько 30 друк. арк.) і «Словник української музичної культури» в 3 томах (близько 60 друк. арк.); ця робота підготовлялась автором як одне з ювілейних

*МИХАЙЛО ГАЙДАЙ. МИКОЛА ОЛЕКСІЙОВИЧ ГРІНЧЕНКО (1888–1942)*

видань до 25-річчя Великої Жовтневої революції. Названі праці, що не мають собі аналогії в дотеперішній українській літературі, коли будуть видані – стануть настільними книгами не тільки для кожного музикознавця, а й для кожного етнографа і фольклориста.

Тут згадано лише найважливіше з того, що становить доробок покійного вченого. Крім названих нами розвідок, йому належить ще кілька десятків робіт з теорії та історії музики, зокрема розвідки про українських композиторів Лисенка, Степового, Стеценка, Ревуцького, Козицького, Вериківського та інш. діячів музичної культури радянської України.

Крім того, Микола Олексійович є автором кількох музичних творів.

Увагу всіх, хто ближче знав покійного вченого, завжди привертала висока культура, якою відзначалася вся його робота. Якби пощастило зберегти кабінет Миколи Олексійовича і відтворити тут весь процес його наукової творчості це була б прекрасна школа для виховання молодих працівників.

Високозаслужений дослідник М. О. Грінченко був водночас видатним педагогом. Роки, коли він очолював музично-драматичний інститут ім. Лисенка в Києві, були роками розквіту цього закладу.

Микола Олексійович належав до популярних лекторів. Його лекторська діяльність (в Києві, Житомирі, Білій-Церкві, Ялті та інших містах) багато сприяла підвищенню музичної культури широких мас. Численні слухачі Миколи Олексійовича з військових шкіл і частин, лікарі, вчителі, вчені, студенти – з великою вдячністю згадують його жваві і змістовні лекції.

Не можна не відзначити тут надзвичайного організаційного хисту проф. Грінченка. Досить згадати його виняткову плодотворну редакторську діяльність в журналах «Музика», «Музика масам», «Радянська музика»; його роботу в керованому ним музичному секторі радіоцентру, в навчальних закладах та інституті українського фольклору.

Визначною була і громадська робота М. О. Грінченка, яку він почав з перших же

років жовтня в товаристві ім. Леонтовича, а потім продовжував у «Вутормі» та спілці радянських композиторів України.

Бувши високоавторитетним музикознавцем, проф. Грінченко входив до журі конкурсів, олімпіад, до складу художніх рад театрів, філармонії, працював в університеті музичної культури. Довгий час (1921–32 р.р.) він був членом Київської міської ради.

Передчасна смерть заслуженого діяча науки проф. М. О. Грінченка – велика втрата для української радянської культури. Але й тим, що небіжчик встиг зробити, він заслугував на глибоку повагу і вдячність усіх кому дорога ця культура, якій Микола Олексійович чесно служив до останньої хвилини свого життя.

**Керівники відділів Інституту мистецтвознавства, фольклору й етнографії:**

Член-кореспондент Академії Наук УРСР – П. М. Попов.

Член-кореспондент Академії Наук УРСР – В. В. Дашкевич.

Заслужений діяч мистецтв – М. І. Вериківський.

Науковий співробітник – М. П. Гайдай.

**МАТЕРІАЛИ ДО БІБЛІОГРАФІЇ ПРАЦЬ М. О. ГРІНЧЕНКА <sup>2</sup>.**

1. Украинская музыка и ее представители. Баян. Музыкально-певческий журнал. Тамбов. 1908–1909 г.

2. О детской опере. «Педагогический сборник». СПб, 1916 г.

3. «Гайдамаки». Останній твір К. Г. Стеценка. Газ. «Україна», 1919 р., № 37.

4. Микола Вітальєвич Лисенко. Газ. «Україна», 1919 р., № 83.

5. Шевченко і Лисенко. (етюд). «Наш Шлях», 1920 р., № 48.

6. Історія української музики. Вид. «Спілка», К., 1922 р.

7. Статті про Леонтовича і Степового (два нариси). Кам'янець-Подільськ. Газ. «Україна» і «Нове життя». 1922 р.

<sup>2</sup> На жаль, зараз поки що нема змоги скласти повну бібліографію робіт проф. Грінченка, тому цей список не є вичерпним.

АРХИВИ

8. «Гайдамаки» К. Стеценка. «Музыка», 1923 р., № 2, ст. 7–9.
9. К. Квітка. – М. Лисенко як збирач народних пісень (рецензія). «Музыка», 1923 р., № 2, ст. 27.
10. Сучасна українська музика. «Музыка», 1923 р., № 3–5, ст. 20–23.
11. М. І. Сапожніков. – Нова Школа. Система науково-художнього виховання і освіти (рецензія). «Музыка», 1923 р., № 3–5, ст. 38–39.
12. Пам'яті Я. Степового. «Музыка», 1923 р., № 8–9, ст. 3–7.
13. П. Козицький. – 8 прелюдів-пісень (рецензія). «Музыка», 1924 р., № 7–8, ст. 185.
14. Червоний заспів. Збірник революційних пісень (рецензія). «Музыка», 1924 р., № 10–12, ст. 250.
15. 1. Музика в житті людства. 2. Музичний гурток. 3. Українські народні музичні інструменти і можливості їх використання. 4. Показчик хорової музичної літератури. «Музичне мистецтво на селі». «Порадник для керівників хорами та оркестрами на селі». Вид. «Червоний Шлях». К., 1924 р.
16. «Жовтень», збірник революційних пісень «Жовтневі співи». (рецензія). «Музыка», 1925 р., № 1, ст. 61.
17. Музичні сілуети. М. І. Вериківський. «Музыка», 1925 р., № 2, ст. 82–87.
18. Н. Кочетов. – Очерк истории музыки – (рецензія). «Музыка», 1925, ст. 111.
19. К. Квітка. – 1. Професіональні народні співці музиканти на Україні. 2. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. – (Рецензія). «Музыка», 1925 р., № 9–10, ст. 374–5.
20. Музичне виховання пролетаріату. «Життя і Революція», 1925 р., № 5, ст. 45–50.
21. Я. Степовий. – «Життя і Революція», 1926 р., № 12, ст. 55–63.
22. Українська опера. «Музыка», 1927 р., № 1, ст. 39–44.
23. Український музичний матеріал останнього року. «Музыка», 1927 р., № 1, ст. 74–78.
24. Музичні сілуети. Левко Ревуцький. «Музыка», 1927 р., № 2, ст. 13–20.
25. Новини музичної літератури. «Музыка», 1927 р., № 3, ст. 51–53.
26. Новини музичної літератури. «Музыка», 1927 р., № 4, ст. 51.
27. Сучасна українська музична культура. «Червоний Шлях», 1927 р., № 7, ст. 206–217.
28. Українська музична творчість до-радянських часів. «Життя і революція», 1927 р., № 10–11, ст. 121–134.
29. Украинская музыка за 10 лет революции. Газ. «Вечерний Киев», 1927 р., листопад.
30. Анкета про постановку «Ніч проти Різдва» в Держ. Акад. Опері. «Радянське Мистецтво», 1928 р., № 8, ст. 4.
31. Остап Вересай. – «Большая советская энциклопедия». М., 1928 р., т. X, ст. 283.
32. Бандура. – «Большая советская энциклопедия». М., 1930 г., т. 4, ст. 610.
33. Вериковский Михаил Иванович. «Большая советская энциклопедия». М., 1928 г., т. X, ст. 295.
34. Вертеп. «Большая советская энциклопедия». М., 1928, т. X, ст. 366–367.
35. Верховинец Василий Николаевич. «Большая советская энциклопедия». М., 1928, т. X, ст. 400.
36. Демуцький В. Д. «Червоний шлях», (Харків), 1927 р., № 7–8, ст. 52.
37. Яків Степовий. Критико-популярний нарис. Д, В, У, 1929 р., ст. 40.
38. Музична творчість Галичини. «Життя і революція», 1929 р., № 5, ст. 132–144.
39. К. Г. Стеценко. ДВУ, 1930.
40. Шевченко в народній пісенній творчості. (б. м.) 1934 р.
41. Радянський Айзербейжан і його музична культура. «Радянська музика», 1928 р., № 3, ст. 44–48.
42. Музикальна творчість і музикальний фольклор Західної України. «Радянська музика», 1939 р., № 6, ст. 22–32.
43. Співці героїчного народу. «Народна творчість», 1939 р., № 2, ст. 10–18.
44. Музика українських народних пісень про Леніна і Сталіна. «Народна творчість», 1939 р., № 4, ст. 28–40.
45. Український пісенний фольклор про Леніна і Сталіна. «Вісті», АН УРСР, 1939 р., № 8.

МИХАЙЛО ГАЙДАЙ. МИКОЛА ОЛЕКСІЙОВИЧ ГРІНЧЕНКО (1888–1942)

46. Сталін в українській народно-пісенній творчості. «Вісті АН УРСР», 1939 р.

47. Музыкальная культура и фольклор Западной Украины. газ. «Советская Украина», 20. X, 1939 р.

48. Шевченко и музыка. «Народное творчество», 1939, № 3.

49. Поэт и народ. Газ. «Советское искусство», 6. III, 1939 р.

50. Чайковський і класики української музики. – Лисенко–Стеценко–Степовий. «Радянська музика», 1940 р., № 25, ст. 7.

51. Коломійки. «Народна творчість», 1940 р., № 1, ст. 21–36.

52. Музыкальний фольклор народів СРСР. «Народна творчість», 1940, № 2, ст. 34–46.

53. Остап Вересай. «Народна творчість», 1940 р., № 6, ст. 28–31.

54. Музыка пісень і дум кобзаря Ф. Д. Кушнерика. «Народна Творчість», 1940 р., № 6, ст. 38–42.

з невеликими змінами та сама стаття, під заголовком «Кобзар Ф. Кушнерик і музика його пісень і дум» була вміщена в книжці М. О. Грінченка і Ф. І. Лаврова «Кобзар Федір Кушнерик», К., 1940 р., ст. 39–47.

55. Чайковський. «Соціалістична культура», 1940 р., № 4, ст. 50–52.

56. Народ слагает о нем песни. Газ. «Известия», 22. IV – 1940 р.

57. Шевченко і музика. Вид. «Мистецтво», К., 1941 р., ст. 109.

58. Ленін і Сталін в українській народній творчості. Вид. «Мистецтво», К., 1941 р.

59. Перша українська симфонія. «Радянська музика», 1941 р., № 1, ст. 21–31.

60. Лауріати Сталінських премій. «Радянська музика», 1941, № 2, ст. 5.

61. Українське народне весілля. Газ. «Советская Украина», 15. IV – 1941 р.

62. Передмова до книжки П. П. Барановського «Комографічний метод дослідження слуху». Вид. АН УРСР, К., 1941 р., ст. 5–7.

63. Микола Вітальєвич Лисенко (1842–1942) «Українська література», Уфа, 1942 рік.

**Рукописи.**

1. Музика української народної драми.

2. Музика українського радянського пісенного фольклору.

3. Музика українських народніх дум.

4. Українська обрядова пісня.

5. Думи та пісні історичні.

6. Теорія основи української народної музики в зв'язку з її історичним розвитком.

7. Українська лірична пісня (не закінчена).

8. Пожовтневий фольклор.

9. Канти і псалми.

10. Проблема українського музичного фольклору.

11. Українська народна музична творчість.

12. Коломійки і частушки.

13. Наша страна (Музыка народов СССР).

14. Іван Франко і музичний фольклор.

15. Український романс часів Жовтня.

16. Український романс.

17. Музичний словник.

18. Музика до «Кобзаря». 1. Російських композиторів, 2. Українських композиторів, 3. Радянських українських композиторів, 4. Композиторів Західних Областей України.

19. Збірник пожовтневих пісень (упорядкування).

20. Музика українського міста й його околиць.

21. Шевченко в народном музикальном творчестве.

22. Українська народна пісня в творчості російських композиторів – класиків XIX ст. 1. Глінка – 2. Мусоргський.

23. Нарис історії української музики.

24. Українська музика часів Жовтня з коротким нарисом попередньої її історії.

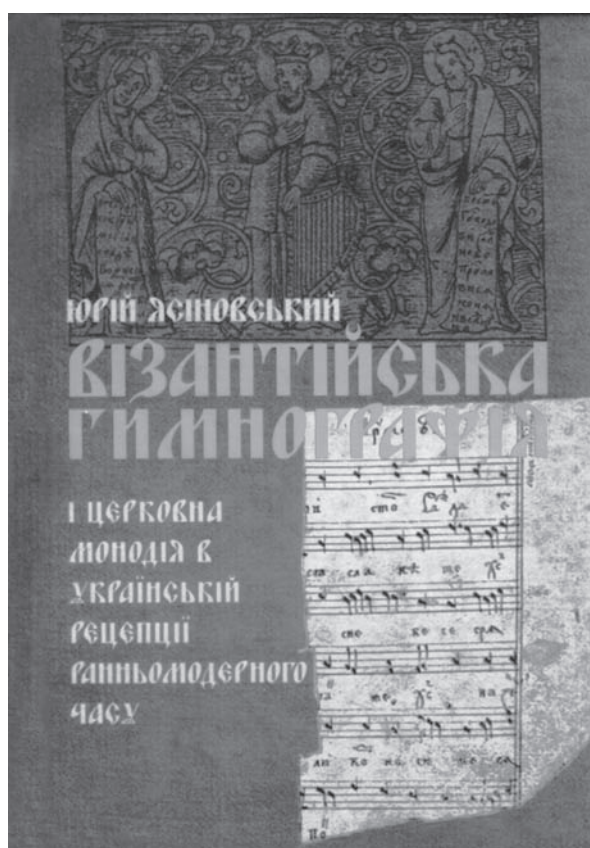
25. Історія і теорія української народної музики.

26. Симфонія Калачевського.

27. Нарис історичного розвитку української народної музики.

28. Українська народна інструментальна музика. Танці.

## Рецензії Reviews



**Ясіновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу / Ю. Ясіновський. – Л., 2011. – 468 с.**

Важливим внеском у розбудову української медієвістичної науки стала монографія Юрія Ясіновського «Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу» [2], у якій автор пройшов зворотний хроносу шлях до витоків національної культури. Зосередившись на ранньомодерній добі та її знаковому явищі – нотолінійному Ірмолої, Ю. Ясіновський зазирнув ще глибше – до блиску візантійського обряду, звідки прийняла молода Київська держава християнське віросповідання. Так, засоба-

ми скрупульозного музикознавчого дослідження виповнилося чи не найважливіше гасло барокової доби – «пізнай себе», яке трактувалося вершиною мудрості, надійною дорогою до Бога, відповіддю на запитання: «Хто я? Звідки я? Куди йду?». І саме в цій книзі визначено ті важливі віхи в історії української культури, що закарбували її «лінії долі» на віки і в майбутньому стали символом національного мистецтва.

Симптоматично, що концептуальні акценти змісту монографії Ю. Ясіновського вирізнялися ще в попередніх публікаціях «Записок НТШ». У музикознавчих томах вийшли три статті, які стали первісним варіантом основних розділів монографії: «Візантійська гімнографія як мистецтво слова і співу», «Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби», «Український нотолінійний Ірмолої як тип гімнографічного збірника: зміст, структура» [3, 5, 8]. Ось така послідовна тріада і відобразила основну ідею книги – пізнання національного мистецтва через занурення в могутні струмені греко-візантійського світу, що відкрило власний вимір існування України-Русі в християнському всеоб'ємному всесвіті.

Основу християнського обряду складала гімнографія, тобто співані літургійні тексти, які не лише вибудовували новий світогляд, але водночас катехизували парафіян, навчали основ Христової віри, виховували й залучали до високо-вартісного мистецького стилю. Як пише Ю. Ясіновський, «гімнографія словом і співом утверджувала християнську онтологію про Всесвіт і світовий порядок, прославляла Вседержителя, оповідала про сотворення світу, небесну ієрархію, світ видимий і невидимий. Ці теми й образи стають провідними у християнській гімнографії, підсилюються вишуканим артистизмом і яскравими музично-поетич-

*НАТАЛЯ СИРОТИНСЬКА. ЯСІНОВСЬКИЙ Ю. ВІЗАНТІЙСЬКА ГИМНОГРАФІЯ  
І ЦЕРКОВНА МОНОДІЯ В УКРАЇНСЬКІЙ РЕЦЕПЦІЇ РАНЬНОМОДЕРНОГО ЧАСУ...*

ними засобами» [2, с. 22]. І все це багатство влилося в «нові міхи» молоді держави, заклавши міцні підвалини подальшого розвитку її національної культури. Тож велика увага автора до візантійської гимнографії, особливе виокремлення якої бачимо в назві на титулі видання, не є випадковою. Ця тема стала основою структури першого розділу: «Візантійська гимнографія»; «Слов'янська рецепція візантійської гимнографії та літургійного співу»; «Літургійні нотовані книги княжої доби». Так послідовно розкривається яскравий образний поетико-музикальний світ візантійської гимнографії, на підвалинах якого виростала Київська церква та її літургійно-співна практика – сакральна монодія. Це був перший етап утвердження на Русі-Україні нового світогляду, який, захопивши всі сфери духовної діяльності, найповніше зблиснув у ранньомодерну добу, зокрема, у повнозвуччі ірмолойних піснеспівів Української церкви.

У другому розділі монографії, який, властиво, і є основним, головне місце відведено детальному дослідженню новаційного явища в українській літургійній практиці ранньомодерної доби – Ірмолая. При цьому автор ще раз наголошує на усвідомленні тяглості змісту цього збірника і візантійської практики, де й формувалися основні типи літургійних нотованих книг: «виникненню Ірмолая передував тривалий час пошуків універсальної гимнографічної нотованої книги. Тут переплелися давня візантійська спадщина та її південнослов'янська і давня руська рецепції, жива місцева практика, ранньомодерні європейські впливи» [2, с. 112]. Тож не випадково автор розпочинає другий розділ параграфом «Витоки і структурна організація нотолінійного Ірмолая» із подальшою деталізацією історії сховищ та збірок давньої книжності, описів і каталогів рукописних книг, кодикологічних аспектів їх вивчення. Такий підхід дозволяє вдумливному читачеві дослухатися тонкощів архівної справи задля розуміння її складності й необхідності, задля усвідомлення великої потреби в укладанні й опрацюванні правдивих «скарбів нації».

Безперечно, виникнення нотолінійного Ірмолая не було випадковістю, про це свідчить тривалий шлях його створення й універсальні властивості збірника, у якому зосереджено основний відібраний літургійний репертуар. Ірмолой також представив нову форму запису півчих текстів київською п'ятилінійною нотою, що дозволяло не лише точно відчитувати музичний матеріал, але й швидше ним опановувати завдяки простому й зрозумілому нотному письму. У цьому проявився також і вплив європейського ренесансу, що разом з багатоголосими формами імпортував до України й різні способи запису музичних текстів. Усе це «зумовило рішучий музично-стильовий злам на порозі барокової доби, та при цьому Україна й Білорусь зуміли зберегти свої давні форми церковного співу як органічну частку візантійського обряду» [2, с. 238].

Дослідженню Ірмолая Ю. Ясіновський присвятив тривалі роки наукової праці в архівах і бібліотеках колишнього радянського простору. Він віднайшов і описав понад тисячу збірників, що ввійшли до Каталогу [7], написав десятки статей, організував і завершив розробку бази даних ірмолойних піснеспівів [1], присвятив численні виступи на наукових конференціях і, нарешті, у співпраці з німецькими колегами підготував до друку факсимільне видання найстаршого Львівського ірмолая останньої чверті XVI ст. [9]. Усе це багатство напрацьованих десятиліттями матеріалів, набувши досконалої форми і ювелірного вироблення найрізноманітніших деталей, склало основу монографії, основний зміст якої вибудовано навколо розуміння українського Ірмолая як однієї з найяскравіших вершин еволюції візантійської спадщини. При цьому розкриваються найдрібніші фрагменти широкого кола питань: виникнення, побутування та самої сутності збірника, його літургійної, мистецької та педагогічної вартостей. Усі ці питання послідовно викладені в таких параграфах другого розділу: «Палеографія словесного тексту», «Палеографія київської ноти», «Датування і локалізація ірмолоїв», «Творці-переписувачі ірмолоїв»,

РЕЦЕНЗІЇ

«Мистецький декор», «Маргінальні записи», «Перші друковані видання ірмолоїв».

Ірмолой розглядається не лише як літургійний збірник і рукописний кодекс, але як фундаментальне явище української культури, що мало значний вплив на розвиток освіти, мистецької і релігійної свідомості, а його «поширення на всіх етнічних землях українців є переконливим свідченням культурно-національної єдності народу, півною традицією, що згуртувала роз'єднаний політичними обставинами народ» [2, с. 364]. З цієї причини автор спирається на майже вичерпне коло джерел, яке охоплює всю територію українського етносу, включно з білоруськими пам'ятками, переконуючи в існуванні єдиного півного стилю сакральної монодії ранньомодерної доби. А поруч з узагальненим стилем проявлялися індивідуальні риси кожного збірника, відбиваючи як творчий метод переписувача, так і особливості місцевої богослужбової практики. У цьому добрим помічником є дослідження репертуару ірмолоїв, манери письма переписувачів, маргінальних записів, мистецького декору, ілюстрацій, передмов тощо, що вирізняють кожний список з тисячі інших.

Свідченням високої наукової вартості монографії є останній додатковий розділ, у якому виокремлено такі списки: список скорочень, словник переписувачів українських і білоруських ірмолоїв [6], покажчик місцевостей перепису ірмолоїв, список рукописних джерел, бібліографія, покажчик імен, покажчик географічних назв, список ілюстрацій. Особливої уваги заслуговує широке поле джерельних та бібліографічних матеріалів, зібраних на 50-ти сторінках, що є свідченням ґрунтовної обізнаності автора в тематичному полі, а водночас і постійного зацікавлення науковців медієвістикою. Тож монографія Ю. Ясіновського є своєчасною

і особливо актуальною в наш час працею, що привертає увагу до виняткового явища української культури – ірмолая, у якому ми «пізнаємо себе», своє минуле і творимо своє майбутнє.

1. Бондаренко В., Ганнік К., Ясіновський Ю. Репертуар української і білоруської сакральної монодії: комп'ютерна база даних [буклет] / В. Бондаренко, К. Ганнік, Ю. Ясіновський. – Л., 2003. – 32 с.

2. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу / Ю. Ясіновський. – Л., 2011. – 468 с.

3. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія як мистецтво слова і співу / Ю. Ясіновський // Записки НТШ. – Л., 2009. – Т. 258 : Праці Музикознавчої комісії. – С. 7–17.

4. Ясіновський Ю. Виправлення, уточнення і доповнення до Каталогу нотолінійних ірмолоїв / Ю. Ясіновський // Калофонія. – Л., 2004. – Ч. 2. – С. 157–193; Л., 2008. – Ч. 4. – С. 197–209.

5. Ясіновський Ю. Кулізм'яні нотовані пам'ятки княжої доби / Ю. Ясіновський // Записки НТШ. – Л., 1996. – Т. 232 : Праці Музикознавчої комісії. – С. 7–4.

6. Ясіновський Ю. Переписувачі нотолінійних ірмолоїв / Ю. Ясіновський // Калофонія. – Л., 2008. – Ч. 3. – С. 197–209.

7. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні ірмолої 16–18 ст. / Ю. Ясіновський. – Л. : Місіонер, 1996. – 624 с.

8. Ясіновський Ю. Український нотолінійний ірмолой як тип гимнографічного збірника: зміст, структура / Ю. Ясіновський // Записки НТШ. – Л., 1993. – Т. 226 : Праці Музикознавчої комісії. – С. 41–55.

9. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfinnennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinovs'kyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka / Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / ред. і вступ. стаття Ю. Ясіновського, транскрипція і коментарі К. Луцкої (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reiche B: Editionen, Band 24). – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2008. – 509 S.

Наталія Сиротинська



**Грица С. Леся Дичко в житті і творчості / Софія Грица. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 271 с.**

Творчому доробку видатної композиторки сучасності Лесі Дичко таланило на дослідницьку увагу. Серед численних статей і дрібніших студій найповажнішими здобутками слід визнати працю М. Гордійчука «Леся Дичко: Творчі портрети українських композиторів» (К. : Музична Україна, 1981); кандидатські дисертації І. Щеголівської «Гармонія як стилевий фактор у творчості українських радянських композиторів 70–80 рр. (Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик)» (К., 1988); Н. Степаненко «Хорові твори Л. Дичко “И нарекоша имя Киев” та “У Києві зорі”. Питання поетики» (К., 1996); О. Письменної «Музична мова хорових творів Лесі Дичко» (Л., 2004); Л. Серганюк «Стилістика української акапельної хорової

опери (на матеріалі творчості Л. Дичко)» (К., 2004) та ін. Наприкінці 2012 року побачила світ ґрунтовна монографічна праця «Леся Дичко в житті і творчості» відомої вченої, дослідниці українських пісень і дум С. Грици, предметом якої став вичерпний аналіз творчості народної артистки України Л. Дичко в майстерному поєднанні з окресленням портретних рис і визначенням вагомості мистецьких вершин славної композиторки. Авторка згаданої науково-дослідницької праці С. Грица – доктор мистецтвознавства (1981), професор (1993), лауреат Премій ім. М. Лисенка (1999), Б. Асаф'єва (1990), Ф. Колесси (1999), член-кореспондент Академії мистецтв України (2009) – у своєму науковому доробку демонструє широке коло наукових і творчих зацікавлень (етномузикологія, композиторська творчість, філологія, соціологія), які присвячені епіці, висвітленню питань фольклористики, розкриттю творчості Ф. Колесси, С. Людкевича. Дослідниця вперше розглядає український пісенний епос («Мелос української народної епіки») як «окрему родову категорію із застосуванням цілого комплексу знань – історичних, соціологічних, музично-фольклористичних».

Насамперед слід наголосити, що і авторка монографії, і героїня наукового видання – представниці української творчої інтелігенції, серед яких митці – В. Сильвестров, М. Скорик, І. Блажков, Л. Грабовський, В. Губа, які голосно заявили про себе саме в 60-х роках ХХ ст. Мистецька генерація літераторів, музикантів, артистів отримала назву «шістдесятники». Шістдесятництво – не тільки важливий етап формування культури в ході невпинного історичного становлення минулої доби, але й неоднозначне в концепційному і стилістичному аспектах явище, яке постійно привертає увагу дослідників.

Визнання свободи в усіх її виявах – свобода совісті, свобода мислення, свобода нації – було в основі світоглядних засад

## РЕЦЕНЗІЇ

значного періоду. Невід'ємна складова світогляду цього покоління – патріотизм у прояві національної самосвідомості, любові до Батьківщини, збереженні історичної пам'яті, а одним із джерел натхнення був український фольклор. Митці активно запозичували і переосмислювали фольклорні мотиви й образи, новітні модерні засоби музичного та словесного виразу. Усі ці риси притаманні творчості й науковій праці Лесі Дичко і Софії Грици, вони простежуються також у згаданому вище новому дослідженні про творчість композиторки.

Монографія вийшла друком у старовинному Дрогобичі, на Львівщині, де добре знають та цінують діяльність і Л. Дичко, і С. Грици. До виходу у світ цього видання долучилися Володимир та Світлана Грабовські. Книга відзначається поліграфічною довершеністю (верстка В. Пономаренко та В. Германа, обкладинка В. Лазебного).

Леся Дичко – народна артистка України (1995), лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (1989), кавалер орденів Святого Володимира (1998) і княгині Ольги III ступеня (1999), лауреат мистецької премії «Київ» ім. А. Веделя (2003), член-кореспондент Національної академії мистецтв України (2009) – неодноразово була в Дрогобичі, на батьківщині Івана Франка. Тут, у рамках музичних фестивалів «Струни душі нашої», започаткованих музикознавцем, головою Дрогобицької організації НСКУ В. Грабовським, з нагоди святкування ювілейних дат композиторки ще від 1982 року відбувся ряд концертів та творчих зустрічей з авторкою музичних творів.

Наприкінці 1970-х років композитор Л. Грабовський познайомив В. Грабовського з Л. Дичко, яка організувала для гостей екскурсію святими місцями Києва (Києво-Печерська лавра, Поділ, церква Святого Миколая-Чудотворця). Тоді ж і визрів задум першого концерту інструментальної і вокальної музики Л. Дичко в Дрогобичі, який відбувся в 1982 році. Згодом були вечори, присвячені її творчості (1999, 2004 та 2009 рр.).

Від 10 до 12 травня 2004 року відбулися зустрічі з композиторкою в Дрогобицькій духовній семінарії, музичному учили-

щі ім. В. Барвінського, Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. І. Франка.

Восени 2006 року в програмі XVII Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест – 2006» дитячий колектив із Дрогобича успішно виконав кантату Л. Дичко «Пори року», адаптовану для дитячого хору. У 2009 році традиційний для Дрогобича VIII фестиваль «Струни душі нашої» розпочався урочистостями з нагоди 70-річчя від дня народження Л. Дичко. У Катедральному храмі Пресвятої Трійці 15 грудня 2009 року прозвучала велична Літургія Л. Дичко у виконанні Галицького хору (Львів) під орудою В. Яциняка, а 16 грудня 2009 року в залі Дрогобицького державного училища ім. В. Барвінського – хорові та інструментальні твори композиторки.

Повертаючись до монографії, варто зазначити, що тут дивним чином поєдналися риси потужного музикознавчого дослідження із захопливим викладом біографічних фактів та портретними замальовками. З одного боку, у праці спостерігаємо докладні та розлогі, подекуди й потактові аналітичні роздуми, присвячені вагомим творам у доробку композиторки. З другого, – усе це подано в манері товаришкості й легкості, з невичерпною енергетикою, яка проступає вже в перших рядках дослідження. У вступній частині монографії «Поклик служити мистецтву» С. Грица відразу наголошує, що двадцятирічне дружнє спілкування з Л. Дичко спонукало до написання книжки не тільки про її творчість. «Хотілося якомога більше сказати про неї як про творчу індивідуальність, про її внутрішній світ, уподобання, світоглядні установки, про атмосферу і настанови часу, в яких нам доводилося жити й працювати...» [1, с. 3]. Авторка характеризує сутність творчості композиторки: «Її творчість – не просто континуація того, що було. Вона знаменує новий напрям модернізму в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть, модернізм “шістдесятників”... Проте є ще інший бік сприйняття внутрішньої суті її музики в контексті значимості для музичного мистецтва новітнього часу та усвідомлення її місії у подоланні інерції гедонічної хоральності, ком-

ОЛЕКСАНДРА НІМИЛОВИЧ. ГРИЦА С. ЛЕСЯ ДИЧКО В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ...

фортності, перенесення музики у сферу внутрішніх суперечностей, пробудження до дієвості засобами несподіваних контрастів, і, насамперед, активізації ритмічного пульсу, відродження її первісного синкретизму, видовищності, <...> що вдається Л. Дичко завдяки сильній волі й характеру, творчій фантазії... Невтомне бажання слухати музику, пізнавати незнані досі закутини України, свого рідного й улюбленого Києва, відвідувати новозбудовані собори, архітектурні комплекси, – усе це джерела нових імпульсів до творчості» [1, с. 5–7].

Із понад двадцяти розділів книжки – дев'ять присвячені аналізу 15-ти знакових творів Л. Дичко: рапсодії «Думка», камерно-вокальних циклів на слова П. Тичини «Пастелі» і «Енгармонійне», кантат «Червона калина», «Сонячне коло» і «Здрастуй, день по всій землі», ораторій «И нарекоша имя Киев», «Індія Лакшмі», хорового концерту «Краю мій рідний», трьох великих хорових творів «Фрески» («Іспанські фрески», «Французькі фрески», «Швейцарські фрески»), хорової опери «Золотослов», духовних хорових творів – «Літургій», нових композицій – симфонічного циклу «Джерело» в шести частинах для солістів, жіночого, чоловічого, мішаного хорів та симфонічного оркестру, який створено під впливом картин А. Чебикіна, В. Гуріна, В. Кулеби, О. Дубовика, В. Прядки, М. Стороженка, а також дитячого хорового концерту «Веселий концерт», які наразі існують у рукописному вигляді. Завершуючи розгляд найвагоміших творів Л. Дичко, авторка монографії доходить семи надзвичайно конкретних і містких висновків, які характеризують риси стилю композиторки [1, с. 215–216]. Детальний аналіз різножанрових композицій Л. Дичко підкріплюється численними нотними прикладами, фотоілюстраціями, розміщеними в текстовому матеріалі.

Інші розділи монографії вводять читача в роки дитинства і юності мисткині, знайомлять із представниками роду Дичко та Гаврилівих, Демченків по батьковій та материній ліній. Захопливою видається розповідь про роки навчання в Київській консерваторії у К. Данькевича і Б. Лятошин-

ського, зокрема щодо перипетій з погрозами виключення з консерваторії за експериментаторські твори початку 1960-х років та їхню «безідейність», на думку тодішніх владних структур. Перші поїздки за кордон, сходинок творчого формування і самоствердження, життєві будні, особливості індивідуального пізнання світу, подорожі за океан, невтомна праця мисткині у сфері популяризації української музики у світовому просторі (організація й участь у роботі форумів, конкурсів, фестивалів, концертів в Україні та світі), палке захоплення живописом, архітектурою, плідна педагогічна і громадська концертна діяльність проступають зі сторінок видання, змальовуючи мистецький портрет талановитої авторки музичних творів, організатора творчого процесу, цікавої товариської особистості, міцної, цілісної, працьовитої та жертвовної натури. Усі частини видання рясно доповнені обкладинками опублікованих творів композиторки, а також світлинами, які майстерно розміщені в тексті і творять неповторний відеоряд, демонструючи події життєпису Л. Дичко, зустрічі в родинному колі, сценічні виступи, миті спілкування з визначними представниками музичного мистецтва в Україні та світі, друзями, студентами.

Видання доповнене п'ятьма супутніми розділами – списком творів Л. Дичко, що розміщені в хронологічному порядку з означенням рукописних та опублікованих позицій; переліком відзнак і нагород композиторки; бібліографією наукових видань та статей про її творчість; розгорнутим індексом імен; анотаціями англійською і російською мовами. Це робить рецензовану книжку серйозним науковим виданням і водночас цікавою монографією, яка не тільки ретельно інформує і привертає увагу численних читачів до творчості композиторки, але й спонукає до рефлексій, дає своєрідну перспективу на майбутнє. Авторка монографії С. Грица зазначає: «Я не ставлю крапки у написаному про творчий шлях, про великий мистецький доробок Лесі Василівни Дичко, до якого не раз звертатимуться музиканти, вчені. Композиторка сповнена енергії і бажання далі працювати, переглядати і вдосконалювати раніше на-

## РЕЦЕНЗІЇ

писане, творити нове. Сили таланту і волі її стало на те, щоб у хорovій творчості повести за собою ціле покоління, яке й досі залишається у каноні “Дичко”. Новизною й оригінальністю письма вона поглинула попередні канони, примусивши, не оглядаючись назад, відчути віяння нового часу і дивитися у перспективу» [1, с. 231].

Читаймо ж наступні праці С. Грици, насолоджуймося новими творами Л. Дичко, її сприйняттям навколишнього світу, пієтетом

до народного мистецтва та вишуканою авторською мовою.

### Література

1. *Грица С. Леся Дичко в житті і творчості / Софія Грица. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 271 с.*

*Олександра Німилович*



**Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 101: Зі спадщини майстрів. Кн. 2 : До 100-річчя Київ. консерваторії – НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. К. І. Шамаєва. – К., 2013. – 496 с.**

101 випуск «Наукового вісника» Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, що має назву «Зі спадщини майстрів», є другою книжкою із серії публікацій викладачів Київської державної консерваторії та їхніх послідовників – педагогів НМАУ. Першу збірку було випущено з нагоди 90-річчя консерваторії, цю ж підготовлено до її визначної дати – 100-річного ювілею. Автором-упорядником є доктор мистецтвознавства, професор К. І. Шамаєва.

Видання, звісно, унікальне, непересічне. В основі – тексти рукописів викладацького складу музичного закладу різних часів, подані в автентичному викладі, що стане

безцінним джерелом для вивчення методів, індивідуальних стилів та історичного мистецького процесу в цілому. Залучені матеріали різних архівів (державних і приватних) та інших джерел. Статті збірки є різножанровими, мають різну фактологічну насиченість, практичне призначення та стиль викладу. Це спогади, есе, власне статті. Збірка складається з трьох розділів. У кожному з них матеріали подано за алфавітним принципом (окрім матеріалів Б. Лятошинського й В. Стешенко-Куфтіної, що, на думку упорядників, є взаємодоповнюючими).

Перший розділ «Наукові етюди» включає ґрунтовні наукові дослідження. Так, подану статтю дослідника старовинної музики К. Берденникової «Чакона и пасакалія в кантатах И. С. Баха» було написано на основі доповіді на XII міжнародному симпозиумі молодих музикознавців у Братиславі. Також творчості Й. С. Баха (у розрізі виконавських проблем) присвячено статтю Г. Курковського «Исполнение клавирных произведений на фортепиано (И. С. Бах – ХТК)». Дуже цікавими є дописи О. Холодної – фрагмент великої фундаментальної праці «Вариации на вальс Диабелли Бетховена. Исполнительский и педагогический анализ» і філософські роздуми про творчість К. Дебюссі «Шаги на снегу». Стаття В. Стешенко-Куфтіної «О концерте 5-го марта Брамс В-dur – С. Рихтер» є емоційним відгуком і водночас глибоким і цікавим аналізом особливостей гри маестро. Серед інших робіт музикантів-інструменталістів – статті В. Гараня «Работа тромбониста над звуком», кларнетиста С. Ригіна «Тембр звука и его значение в исполнительской практике», бандуриста А. Омельченка «Розвиток кобзарського мистецтва на Україні» та альтиста Б. Палшкова «Макс Регер и его три сюиты для альтя соло (вопросы интерпретации второй сюиты ре-мажор). Озвученное методическое пособие для студентов консерватории». Проблеми виховання й виконавської май-

## РЕЦЕНЗІЇ

стерності вокалістів розглядаються в роботах Н. Захарченко й Д. Євтушенка. А стаття музичного режисера Ю. Лішанського висвітлює особливості співпраці з видатним театральним режисером К. Станіславським. Проблема синтезу слова і музики присвячено статтю А. Лашенка, де він розглядає хоровий цикл Б. Лятошинського «Из прошлого». Одним із найцікавіших матеріалів розділу є матеріал «Із неопублікованих рукописів» Л. Ревуцького, підготовлений до друку В. Кузик. Він містить публікації кількох автентичних текстів майстра. Перший презентує думки щодо роботи композитора з народними джерелами і є вступним словом перед коментарями «Галицьких пісень» 1926–1928 років. Другий, присвячений аналізу тематизму й форми Симфонії № 2, E-dur, унікальний тим, що в ньому йдеться про першу редакцію твору (партитуру 1927 р., яка загинула у воєнні роки). Також у цій публікації вміщено характеристики, написані Левком Миколайовичем на підтримку двох професорів Київської консерваторії – Г. Компанійця й М. Гозенпуда в 1948 році під час боротьби радянських ідеологів із так званим «космополітизмом».

Другий розділ збірника має назву «Сторінки минулого». У центрі – спогади відомих особистостей про події різних часів, що висвітлюють, зокрема, сторінки життя з історії Київської консерваторії. Серед авторів – Б. Лятошинський, В. Стешенко-Куфтіна, В. Воробйов, О. Завина, З. Ліхтман, К. Майбурова, Б. Мілич, І. Рябов, Є. Столова, І. Тамаров, О. Шреєр-Ткаченко. У третьому розділі «Майстри на шпальтах» представлено публікації майстрів у пресі (газеті «Пролетарська правда» та ін.) Так, ректор Київської консерваторії, завідувач кафедри фортепіано А. Луфер у статті «Навчання майстрів співу» порушує питання відбору й виховання вокальних кадрів. Один із засновників Київської консерваторії К. Михайлов у статті «Еміль Гігельс» аналізує особливості стилю гри молодого

талановитого піаніста, а в наступній статті – питання музичного виховання дітей. Також уміщено передрук статті «Обрії нового Ренесансу: питання сучасної музики» з мюнхенського журналу «Арка» (1947) колишнього керівника кафедри історії музики Київської консерваторії А. Ольховського (під псевдонімом Євген Оленський). А викладач теоретичних дисциплін В. Павкович у статті «Клас народних інструментів» висловлює думки щодо розвитку професійної освіти в цій галузі, аналізуючи враження від показового концерту наймолодшого класу консерваторії – народних інструментів.

Останній розділ видання «Слово про майстрів» містить біографічні нариси сучасних музикантів про тих майстрів, праці яких опубліковано в попередніх розділах. Серед авторів – В. Антонюк, Р. Вовк, Т. Волошина, О. Зінкевич, В. Кузик, І. Колодуб, Л. Корній, С. Кулаков, І. Лашенко, О. Ліфоренко, Т. Некрасова, Т. Омельченко, І. Порошина, В. Посвалюк, Т. Рощина, С. Рябов, О. Степанюк, Л. Хіврич, К. Шамаєва.

Матеріали мають велику кількість інформаційно насичених приміток, які подані авторами, редакторами (авторами версії до друку) та науковими редакторами (К. Шамаєвою, О. Волосатих). Непересічну цінність даному виданню надає перша публікація деяких текстів.

Таким чином, другий випуск збірника серії «Зі спадщини майстрів» дає можливість читачеві познайомитися з історією музичного процесу, пов'язаного, зокрема, з життям Київської консерваторії, викладеної її безпосередніми учасниками, та отримати, крім цінної, цікавої інформації, неабияке задоволення. Рецензований збірник є вагомим внеском в історію не лише Київської консерваторії, але й усієї української музичної культури.

*Антоніна Азарова*

## ВІДЧУТИ ПОДИХ ВИСОКОГО МИСТЕЦТВА (рецензія на фільм «Віра, любов і надії Віри Любимової»)

Одним із завдань різних сфер мистецтва й мистецтвознавства в цей складний, тривожний для України час є збереження культурної пам'яті, художніх здобутків, у яких сконцентровано духовні надбання українців, що гідно репрезентують наш народ у світі. Тому не випадковим є зосередження уваги митців і науковців на явищах національної оперної культури, адже її зрілість завжди була однією з ознак цивілізаційної зрілості нації. Зокрема, предметом уваги кінематографістів, науковців-мистецтвознавців в останні роки стали персоналії співаків, диригентів, хормейстерів Київського оперного театру періоду його «золотого віку», що припадає на перші повоєнні десятиліття. В умовах цензурних утисків, штучного створення своєрідного синдрому меншовартості української культури мистецтво цих діячів було одним з явищ, які це красномовно заперечували, засвідчували всьому світу високі мистецькі й водночас духовні надбання українського народу. Для збереження сьогодні цих національних культурних цінностей багато робить телеканал «Культура». Зокрема, 2013 року на екран вийшов документальний фільм «Віра, любов і надії Віри Любимової», у якому відтворюється життєвий і творчий шлях цієї добре відомої в 1950–1980-х роках оперної і камерної співачки, народної артистки України. Старше покоління культурної громадськості Києва добре пам'ятає її як одну з провідних сопрано Київської опери в таких партіях, як Аїда (однойменна опера Дж. Верді), Амелія («Бал-маскарад» Дж. Верді), Ортруда («Лоенґрін» Р. Ваґнера), Тоска (однойменна опера Дж. Пуччіні), Одарка («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Терпилиха («Наталка Полтавка» І. Котляревського – М. Лисенка), Варвара («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), Настя («Тарас Бульба» М. Лисенка), Ярославна («Князь Ігор» О. Бородіна), Любов («Мазепа» П. Чайковського), Наташа («Русалка

О. Даргомижського) та ін. Загалом співачка створила понад 20 музично-сценічних образів у класичних операх українських, західних, російських композиторів. Запам'яталася В. Любимова і як неперевершена виконавиця старовинних романсів. Як засвідчують спогади низки представників тогочасної інтелігенції столиці, її сольні концерти в Київському оперному театрі й Палаці «Україна» ставали тоді подіями в культурному житті міста. На межі 1960–1970-х років В. Любимова вперше в Києві в повоєнний час започаткувала традицію концертів старовинної музики за участю органа (органіст – А. Котляревський). Ті, хто бував на цих концертах, згадують, як, ідучи до театру колишньою вулицею Леніна (нині – Богдана Хмельницького), зустрічали людей, які запитували: «Чи немає у Вас зайвого квитка на органний концерт?». Адже на кожний такий концерт квитки були продані набагато раніше, глядацька зала, амфітеатр, усі яруси, включаючи гальорку, завжди були переповнені, співачку засипали квітами, багато разів викликали «на біс». Вона стала одним з ініціаторів і доклала багато зусиль для того, щоб у Києві було відкрито Будинок органної та камерної музики (тепер – Національний будинок органної і камерної музики України).

Нині Віра Михайлівна стоїть на порозі свого 90-річчя. Позаду величезний життєвий і творчий шлях, мистецькі здобутки, які ввійшли до золотого фонду української оперної культури. Крім неї, залишилося лише декілька представників того покоління діячів Київського оперного театру. Як же важливо сьогодні, у період гострої дестабілізації життя суспільства, послухати спогади цих свідків і учасників драматичної та величної історії української культури, долучитися до їхньої мудрості й життєвого досвіду.

Вважаю, що фільм, присвячений В. Любимовій, вийшов вдалим. І це не випадково.

## РЕЦЕНЗІЇ

У його створенні брала участь високопрофесійна творча група. Автор фільму – І. Стеблянко, яка є знавцем оперного мистецтва, свого часу працювала в Київському оперному театрі, молодий талановитий режисер – В. Стриженюк, головний оператор – прекрасний майстер своєї справи Б. Михайлов, найвищої кваліфікації звукорежисер – О. Романов, відеоінженер – також вельми досвідчений фахівець С. Байдецький та ін. Позитивно, що в цій стрічці знайдено доцільний «ключ» розкриття обраної теми. Його творці змогли уникнути поширеного «драматургічного штампу», властивого фільмам про співаків, – одноманітного чергування домінуючих вокальних фрагментів з розмовними. Метою фільму стало цілісне відтворення майже столітнього змістовного життєвого та творчого шляху В. Любимової. Отже, його драматургічним стрижнем є розповідь самої Віри Михайлівни про своє життя, починаючи з дитинства до теперішнього часу, її спогади про театр, колег (співаків, режисерів, диригентів), гастролі й гастролерів – видатних російських, болгарських, румунських, італійських та інших співаків, з якими довелося співати. Спогади, наприклад, про те, як працювали її вокальний педагог Д. Євтушенко або диригент В. Пірадов зі співаками, є унікальними, адже багато відповідних деталей більше ніде не зафіксовано, хоча вони є надзвичайно важливими для осмислення названих та інших видатних постатей. Завдяки документальним кадрам архівних кіноматеріалів у фільм уведено живу атмосферу періоду, на який припадає творчий шлях співачки, отже, через показ її життя у стрічці резонує ціла епоха. Це значно прикрашає і змістовно збагачує фільм. Не можна не відзначити й того, що зі спогадами про творчість В. Любимової у фільмі виступили діячі, які добре знають її особисто. Тут зібрано майже всіх тих представників старшого покоління, які в різні роки працювали в Київському оперному театрі впродовж 1950–1980-х років. Таким чином, цей аспект фільму має окрему цінність. Серед них здебільшого відомі й видатні майстри мистецтв, гордість і слава України, прізвища яких не потребують ко-

ментарів: Д. Гнатюк, В. Рожок, І. Гамкало, А. Власенко, А. Мокренко, В. Кочур, Л. Семененко. Усі названі митці дають найвищу оцінку вокальній і акторській майстерності, підкреслюють внесок співачки в оперне мистецтво, з великою теплотою згадують про неї. Їхні свідчення є важливими також з огляду на те, що свій доробок в оперне мистецтво сама Віра Михайлівна у фільмі не акцентує. Вона належить до тих небагатьох людей, які витримали випробування славою. Дотепер співачка залишається надзвичайно щирою, душевною, скромною людиною, яка не втратила інтересу до життя, почуття гумору, любові до людей, глибинного християнського світосприйняття.

Структурно фільм поділяється на три частини (відповідно до музичної специфіки стрічки вони названі «діями»), кожна з яких охоплює певний період життя героїні. «Віра» – дитинство і юність, «Любов» – власне творчий шлях Віри Михайлівни в театрі як оперної та камерної співачки, «Надії» – сучасний період, пов'язаний із продовженням її творчого життя в учнях, родині.

Народилася Віра на мальовничому хуторі неподалік міста Ічні, що на Чернігівщині. З дитинства їй запам'яталася природа казкової краси, прилучення до якої вплинуло на формування деяких рис світовідчуття, згодом відбилася у творчості, особливо в українських музично-сценічних образах.

Зізнаюся, я знайомий не один рік з Вірою Михайлівною, та побачене у фільмі вразило. Вона ніколи не згадувала про трагічні сторінки свого життя, які припали на дитячі роки й назавжди врізалися в пам'ять. Очевидно, тут дається взнаки типова для Віри Михайлівни скромність – вона ніколи не намагалася отримати «компенсацію» на сучасному етапі за всі ті трагічні моменти біографії її родини, які несправедливо довелося пережити за радянських часів. Для мене, наприклад, став відкриттям той факт, що справжнє її прізвище не Любимова, а Павленко, по батькові вона не Михайлівна, а Миколаївна. Це був вимушений крок, продиктований тогочасними реаліями, від якого, власне, залежало життя... У 1930-х роках заарештували й відправили до таборів

РОМАН РОСЛЯК. ВІДЧУТИ ПОДИХ ВИСОКОГО МИСТЕЦТВА...

батька, який там і загинув. Та на цьому нещастя не закінчилися: небезпека нависла й над матір'ю як дружиною «ворога народу». Щоб урятуватися, їй довелося залишити рідні місця. За порадою головного лікаря місцевої лікарні, у якій вона працювала, Олександра Микитівна виїхала до Криму, у Феодосію. Там улаштувалася до Інституту фізичних методів лікування. Віра ж тимчасово залишалася вдома з бабусею Лукією.

Не можна спокійно слухати розповідь про страшні події Голодомору, які врізалися в пам'ять на все подальше життя. Ось одна з них. Якось під вечір з вулиці пролунав стогін. Віра з бабусею вийшли подивитися – під парканом сиділа жінка, яка опухла від голоду, на руках вона тримала маленького хлопчика. Відчуваючи, що незабаром помре, жінка дуже просила забрати дитину, аби врятувати її життя. Рано-вранці наступного дня, коли тільки почало розвиднятися, бабуся вийшла за дитиною і побачила, що її мати вже мертва... Так хлопчик залишився жити з ними й став Вірі як рідний брат.

Попри всі драматичні події, у ранні дитячі роки почало виникати зацікавлення музикою. Визначальним, вочевидь, був вплив матері. Лікар за фахом, вона, однак, була щедро обдарована музичними здібностями – мала від природи добре поставлене колоратурне сопрано, блискучу музичну пам'ять. Не знаючи музичної грамоти, «на слух» співала великі фрагменти з багатьох опер, а в юнацькі роки грала в театрі місцевого поміщика, про що свідчать фотографії з домашнього архіву Віри Михайлівни. Тоді на хуторі ще не було ані електрики, ані радіо. Зате неподалік Ічнянської школи, до якої ходила Віра, був гучномовець. Тому, повертаючись зі школи, вона слухала твори у виконанні Марії Литвиненко-Вольгемут, Зої Гайдай і намагалася повторювати прослухані мелодії. Коли мама поверталася додому з роботи, сідали на ґанку й співали.

Шлях у високе мистецтво відкрив для молодой дівчини професор Київської консерваторії Деметій Євтушенко. Сталося це на обласній олімпіаді народного мистецтва в Чернігові, що відбувалася щодва роки. Почувши спів Віри, він запропонував їй навчатися в консерваторії. Ще в студентські

роки, коли Віра брала участь у спектаклях оперної студії консерваторії, диригенти, режисери, зокібна В. Борищенко, В. Тольба, пророкували їй велике майбутнє оперної співачки, говорили, що її місце в Київському оперному театрі. Так і сталося. Уже на четвертому курсі консерваторії, витримавши великий конкурс, Віра Михайлівна почала працювати в Київській опері.

У розповіді про професійну діяльність Віри Любимової в другій дії фільму також знайдено вдалий ракурс подачі інформації – насамперед через живі й теплі спогади її раніше названих колег. Наприклад, Д. Гнатюк: «У неї був змістовний спів... Вона існувала як прекрасна драматична актриса... Завжди була у своїх ролях королева... Для мене вона стала велика співачка, я їй завжди нагадував ці слова...». В. Рожок: «Неперевершена була Сантуцца...». А. Влащенко: «Вона – володарка унікального, багатого голосу... У неї голос широченного діапазону... У Вердієвських операх вона так само була на висоті, тому що у неї справжній вердієвський голос». А. Мокренко: «Це той випадок, коли людина любить не себе в мистецтві, а мистецтво в собі». Він згадує, що концерти Віри Михайлівни справили на нього «незабутнє враження... Немає там зараз Віри Михайлівни і немає цих концертів». І додає: «У неї залишилася така чиста і свіжа душа». В. Кочур: «Неперевершена вокальна лінія, справжнє бельканто... Я часто рекомендую молодим вокалістам йти вчитися правильному співу до Віри Михайлівни Любимової». Л. Семененко: «Мені дуже подобався її голос – великий, сильний, м'який, об'ємного діапазону. Вона могла співати все на світі... Були аншлаги на всіх її концертах». І. Гамкало зазначав, що в плеяду тодішніх видатних співаків Київської опери «влилась і Віра Михайлівна», говорив, що партію Ярославни «вона співала блискуче... Той образ ніби для неї був створений». Диригент також уважає, що після М. Литвиненко-Вольгемут Віра Михайлівна була найкращою Одаркою. До речі, ще 1951 року, коли театр перебував на Декаді української літератури і мистецтва в Москві, а Віра Михайлівна щойно прийшла в групу стажистів, саме М. Литвиненко-Вольгемут

РЕЦЕНЗІЇ



В. Любимова в ролі Амелії  
зі спектаклю Дж. Верді «Бал-маскарад»



Учасники спектаклю Дж. Верді «Аїда»:  
М. Гришко (Амонасро), В. Любимова (Аїда), Д. Узунов (Радомез)

запропонувала кандидатуру молодшої співачки на роль Одарки в другому спектаклі «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (першою співала сама Марія Іванівна). Потім видатна співачка була наставницею Віри Любимової під час її перших кроків у Київському оперному театрі, консультувала її під час роботи над партіями Одарки, Тоски.

Завершує фільм дія третя «Надії». У ній Віра Михайлівна розповідає, зокрема, про своїх учнів, які не лише співають в Україні, але й роз'їхалися «по світах», продовжують навчання або працюють у США, Великій Британії, Італії, Китаї, Німеччині, Японії та інших країнах. Однак усі вони пам'ятають свою вчительку, те, що багатьом з них саме вона дала справжню вокальну школу, яку визнають метри оперного мистецтва в різних країнах, відбираючи її учнів на різні партії в оперних проектах. Особливих штрихів надають фільму фрагменти, пов'язані з родиною Віри Михайлівни – її батьками, чоловіком – прекрасним сім'янином, вірним другом упродовж 62-х років спільного життя (тепер, на жаль, уже покійним), донькою – нині доктором мистецтвознавства, провідним науковим співробітником Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, онуком, а також озвучені ними думки про єдність, розуміння, взаємну підтримку, допомогу, щирість, особливу теплоту, що завжди панували в родині, продовження цих традицій у житті різних її поколінь.

Цікавий і змістовний фільм про В. Любимову створений завдяки копійчій праці багатьох фахівців, які часом робили неможливе. Крім учасників раніше згаданої творчої групи каналу «Культура», виходу на екрани цієї стрічки завдячуємо ще декільком фахівцям. Так, для фільму про співачку, природно, потрібні записи її вокального мистецтва, однак переважну більшість записів, здійснених Українським радіо, було знищено ще за радянської доби. Підставою для такого варварського кроку стало те, що в 1972 році тодішній головний хормейстер і директор Київського театру опери та балету В. Колесник під час закордонних гастролей не повернувся до СРСР. Відтак усі радіо-

записи спектаклів Київського оперного театру за його участю як хормейстера розмагнітили. На радіо залишилися записи лише окремих творів у виконанні В. Любимової, радіопередач, здійснених стараннями сучасних радіожурналістів-подвижників культури, зокрема Г. Боровицької, Ю. Лучинського. Саме останній допоміг зібрати те, що вціліло у фондах радіо. Слава Богу, у родинному архіві В. Любимової збереглися напіваматорські магнітофонні записи низки сольних концертів і спектаклів за її участю. Однак технічний стан плівок, записаних у 1950–1970-х роках, був майже критичним – вони просто розсипалися. Здавалося, цей звуковий матеріал утрачено назавжди. Проте на допомогу прийшли фахівці Інституту проблем реєстрації інформації НАН України, які й здійснили неможливе – відреставрували плівки. Ці записи приватного архіву співачки, частково використані у фільмі, прозвучали в ефірі вперше, що, безперечно, також є цінним у вказаній стрічці. У зв'язку з цим не можна не висловити глибокої вдячності заступнику директора Інституту, члену-кореспонденту НАН України, доктору технічних наук, професору А. Крючину та старшому науковому співробітнику Інституту, кандидату технічних наук І. Косяку. Без їхнього втручання цей фільм навряд чи відбувся б, а цікаву сторінку історії столичного оперного театру було б назавжди втрачено. У фільмі вперше оприлюднено й інші цікаві архівні документи, у тому числі Державного кінофотофоноархіву ім. Г. Пшеничного, видавничо-інформаційного відділу Національної опери України, власного архіву В. Любимової тощо.

Вихід на екрани фільму «Віра, любов і надія Віри Любимової» став, безумовно, неординарною подією в мистецтві. Тож сподіваємося, що цей проект дасть поштовх для подальших пошуків українських кінематографістів у справі створення стрічок про оперне мистецтво. Це потрібно, аби донести до наступних поколінь якомога більше інформації про відповідні надбання, зберегти пам'ять культури.

*Роман Росляк*

## *Про авторів* *Information About Authors*

---

**Азарова Антоніна Іванівна** – науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Барабан Леонід Іванович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, лауреат премії ім. М. П. Стельмаха (2011).

**Безручко Олександр Вікторович** – кандидат мистецтвознавства, професор, заступник директора Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

**Волошенюк Оксана Валеріївна** – провідний мистецтвознавець відділу кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Граб Уляна Богданівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка.

**Дмитрик Олена Мирославівна** – аспірантка відділу кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Друзюк Анастасія Петрівна** – аспірантка відділу етномузикології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Дятчук Валентина Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Засадна Ольга Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, солістка Національної заслуженої академічної капели України «Думка».

**Зінич Олена Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу культурології і театрознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Костюк Христина Фрідріхівна** – аспірантка кафедри кінознавства Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

**Кульчинська Леся Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Маскович Тетяна Миколаївна** – викладач кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

**Німелович Олександр Миколаївна** – доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

**Паламарчук Катерина Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, викладач англійської мови кафедри іноземних мов математичних факультетів Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка.

**Погребняк Галина Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Росляк Роман Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

**Сиротинська Наталія Ігорівна** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка.

**Хай Михайло Йосипович** – доктор мистецтвознавства, завідувач відділу етномузикології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, професор кафедри музичної фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського.

**Ярмолинська Вероніка Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу театрального мистецтва Державної наукової установи «Центр досліджень білоруської культури, мови і літератури НАН Білорусі» (м. Мінськ, Білорусь).

Наукове видання

# Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 3/4 (43/44)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Наталія Костюк Олена Щербак</i>
Обкладинка:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:	<i>Людмила Настенко</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Надія Ващенко Наталія Литвинчук Лариса Ліхновська Ельвіра Пустова Людмила Тарасенко Валентин Чумак</i>
Редагування англійських текстів	<i>Лідія Щириця</i>
Оператори:	<i>Олена Піскун Ірина Боса Наталія Маршева Ірина Матвєєва Тетяна Миколайчук</i>

Підписано до друку 28.11.2013. Формат 60 × 84 /  
Обл. вид. арк. 14,1 Умов. друк. арк. 23,1

## На першій сторінці обкладинки:

Земля і море віддає людей. Фрагмент ікони «Страшний суд». Друга половина XVI ст. с. Станиля Львівської обл.

**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.sm.etnolog.org.ua](http://www.sm.etnolog.org.ua)**  
**e-mail: [etnolog@etnolog.org.ua](mailto:etnolog@etnolog.org.ua)**