



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

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 1 (45)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2014

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

СТУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 1 (45)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2014

Редакційна колегія:

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

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

Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 1 (45) / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2014. – 158 с.
ISSN 1728–6875

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол №2 від 27.02.2014 р.)

Включено до переліку фахових видань України з мистецтвознавства (Наказ ВАК України № 1-05/1 від 26 січня 2011 р.)

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.

Зміст

Contents

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Theory and Methodology

Загнітко Катерина. Класифікація ладової належності західної монодії на ранньому етапі розвитку	
<i>Zahnitko Kateryna. Modal System Classification of the Western Monody at an Early Stage of its Development.</i>	8
Мищенко Іван. Великі групи знаків (θέσεις) та їх місце в калофонічній стихирі Преображення «Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν»	
<i>Mishchenko Ivan. Large Groups of Signs (θέσεις) and Their Role in the Kalophonic Sticheron Transfiguration Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν.</i>	14
Качмар Марія. До питання теоретичного аналізу української церковної монодії (на прикладі величання «Архангельський глас»)	
<i>Kachmar Mariya. Archangelsky Glas: On the Issue of the Theoretical Analysis of Ukrainian Church Monody (By Way of Example of the Song of Praise Archangelical Voice)</i>	29
Горбунова Ірина. Особливості виконання фортепіанних творів Клода Дебюссі на прикладі прелюдії «Ворота Альгамбри» (порівняльний аналіз трьох інтерпретацій мініатюри)	
<i>Horbunova Iryna. Performance Features of the Piano Works of Claude Debussy on the Example of the Prelude Gate to the Alhambra (A Comparative Analysis of Three Interpretations of the Miniature).</i>	35
Шаповал Олександра. Конструювання віртуального образу в анімації: традиції та новаторство	
<i>Shapoval Oleksandra. Designing a Virtual Image in the Animation: Tradition and Innovation</i>	43

ІСТОРІЯ

History

Волошенюк Оксана. «Симфонія Донбасу» – перший український звуковий документальний фільм: історична реконструкція	
<i>Voloshenyuk Oksana. Symphony of the Donbass – the First Ukrainian Sound Documentary: A Historical Reconstruction</i>	55
Дорошенко Андрій. Образ війни в українському кінодокументі 1920-х років	
<i>Doroshenko Andriy. An Image of War in Ukrainian Film Chronicles of the 1920s.</i>	61

Шульгіна Анастасія. Перші українські кінооператори. Творчий тандем Микола Топчій – Іван Кавалерідзе	
<i>Shulhina Anastasiya. Ukrainian Pioneer Camera Operators. A Creative Duo of Mykola Topchiy and Ivan Kavaleridze</i>	69
Батанов Віктор. Універсальність музичного професіоналізму у ХХ столітті та діяльність Ейтора Вілла-Лобоса	
<i>Batanov Viktor. Universality of Musical Professionalism in the XXth century and the Activities of Heitor Villa-Lobos</i>	76

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

Шегда Лідія. Хорова музика Богдани Фільц: до проблеми комунікативності національних традицій у ситуації постмодернізму	
<i>Shehda Lidiya. Choral Music of Bohdana Filtz: To the Problem of Communicativeness of National Traditions in Postmodernism</i>	82
Маскович Тетяна. «Кроковеє колесо» Ганни Гаврилець: сакралізуючі елементи в стилістиці та драматургії	
<i>Maskovych Tetyana. Krokoveye Koleso by Hanna Havrylets: Sacralizing Elements in the Stylistics and Dramaturgy</i>	87

АРХИВИ

Archives

Жулковський Богдан. Кондаки в тріодях Київської митрополії доби єрусалимського типікону (самогласні, самоподобні, подобні)	
<i>Zhulkovskiy Bohdan. Kontakia in the Triodia of Kyiv Metropolia during the Times of Jerusalem Typikon (Idiomela, Automela, Prosomoia)</i>	101
Кравченко Анастасія. Музично-театральна справа в Житомирі (кінець ХІХ – початок ХХ століття)	
<i>Kravchenko Anastasiya. Musical and Theatre Business in Zhytomyr (Late XIXth – Early XXth Centuries)</i>	116
Василик Світлана. Ярослав Лопатинський: реконструкція біографії на архівних джерелах	
<i>Vasylyk Svitlana. Yaroslav Lopatynskiy: A Biography Reconstruction Based on Archival Sources</i>	122
Росляк Роман. До питання про українізацію вітчизняної кіногалузі (1920 – початок 1930-х років)	
<i>Roslyak Roman. On the Issue of the Ukrainianization of the Domestic Film Industry (1920s – Early 1930s)</i>	128

ПОСТАТІ

Figures

- Летичевська Оксана. Майстер хорового звучання*
Letychevska Oksana. The Choral Sound Master 135
- Бардашевська Ярослава. Визначальні мотиваційні чинники
в семантичному зрізі концепцій
хорової акапельної творчості Віктора Степурка:
до проблеми світогляду митця*
*Bardashevskaya Yaroslava. Determinative Motivational Factors in the Semantic Aspect
of the A'Cappella Choral Works of Viktor Stepurko:
To the Problem of An Artist's Worldview* 145

РЕЦЕНЗІЇ

Reviews

- Захарчук Оксана. Laudatio: Ювілейна збірка наукових статей на пошану профе-
сора Юрія Ясіновського / упоряд. : Уляна Граб, Олександр
Козаренко, Наталя Сиротинська. – Л. : Видавець Тетюк Т. В.,
2014. – 280 с.*
*Zakharchuk Oksana. Laudatio: A Jubilee Symposium in Honour of Professor Yuriy Yasinovskyi / com-
pilers : Uliana Hrab, Oleksandr Kozarenko, Natalia Syrotynska. – Lviv : Publisher
T. Tetiuk, 2014. – 280 pp.* 152

ПРО АВТОРІВ

- Information about Authors* 156

Теорія та методологія

Theory and methodology

УДК 783

КЛАСИФІКАЦІЯ ЛАДОВОЇ НАЛЕЖНОСТІ ЗАХІДНОЇ МОНОДІЇ НА РАНЬОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ

Катерина Загнітко

У статті розглянуто проблему ладової належності піснеспівів латинської монодії, зокрема, класифікацію модусної системи на ранніх етапах її історичного розвитку від античності до середньовіччя. Першими спробами формування осмогласної системи на Заході вважають тонарії, які з'явилися у VIII–IX ст. Перехід до нормативної практики підкреслює поступовий відхід від мнемонічної форми до ладової системи, яка опиралася на античну теорію звукоряду. Характерною рисою середньовічної модальної системи є виокремлення одного звука, *finalis*. Формування модальної системи (з октавним окресленням) почалося близько X ст. Основними тонами-фіналісами були *D, E, F, G*. Автентичні модуси починалися від фіналісу (дорійський, фригійський, лідійський, міксолідійський). Модуси плагальні, які мали спільний фіналіс із автентичними, починалися квартою нижче (гіподорійський, гіпофригійський, гіполідійський, гіпоміксолідійський). Крім фіналісу, у церковних ладах важливу роль відігравала домінанта, яку називали також тенором або реперкусією. Одним з дискусійних питань є спроби пояснення причин трансмодалізації.

Ключові слова: григоріанський хорал, лад, фіналіс, теорія, середньовіччя, тон.

В статье рассматривается проблема ладовой принадлежности песнопений латинской монодии, в частности, классификация модусной системы на ранних этапах ее исторического развития от античности до средневековья. Первыми попытками формирования осмогласной системы на Западе считают тонарию, которые появились в VIII–IX вв. Переход к нормативной практике подчеркивает постепенный отход от мнемонической формы к ладовой системе, которая опиралась на античную теорию звукоряда. Характерной чертой средневековой модальной системы является выделение одного звука, *finalis*. Формирование модальной системы (с октавным описанием) началось около X в. Основными тонами-финалисами были *D, E, F, G*. Аутентичные модусы начинались от финалиса (дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский). Модусы плагальные, которые имели общий финалис с аутентичными, начинались квартой ниже (гиподорийский, гипофригийский, гиполидийский, гипомиксолидийский). Кроме финалиса, в церковных ладах важную роль играла доминанта, которую называли также тенором или реперкусией. Одним из дискуссионных вопросов являются попытки объяснения причин трансмодализации.

Ключевые слова: григорианский хорал, лад, финалис, теория, средневековье, тон.

The article is devoted to the problem of modal system of the Latin monody, in particular, to the classification of the modal system in the early stages of its historical development from antiquity to the Middle Ages. It is assumed that the first attempts of forming the eight church modes system in the West were represented by tonaries, which appeared in the VIIIth–IXth centuries. The transition to the normative practice shows a gradual departure from mnemonic form to the modal system based on the ancient theory of scale. The medieval theory of modal system was based on fifths and fourths or fourths and fifths, which were represented by scales. A characteristic feature of the medieval modal system was an accentuation of one sound, so-called *finalis*. The formation of a modal system (with outlined octave) began around the tenth century. The main finalis tones were *D, E, F, G*. Authentic modes started with finalis (Dorian, Phrygian, Lydian, and Mixolydian). Plagal modes had similar finalis as authentic ones, but started a fourth below (Hypodorian, Hypophrygian, Hypolydian, and Hypomixolydian). Apart from finalis, dominant (also called *tenor* or *repercussion*) played an important role in church modes. One of the controversial issues is the attempt to explain the reasons for transmodalization.

Keywords: Gregorian chant, mode, finalis, theory, Middle Ages, tone.

Питання ладової організації монодійних піснеспівів є одним з найрозробленіших у дослідженнях григоріаніки. Однак виникають нові інноваційні методи, що змінюють уявлення про звуковисотну організацію монодійних піснеспівів. Метою нашої статті є

осмислення та класифікація модусної системи на ранніх етапах її історичного розвитку.

Щоб мати змогу професійно інтерпретувати музичний матеріал, необхідно зрозуміти інтелектуальні схеми музичного мислення середньовіччя, адже виконан-

КАТЕРИНА ЗАГНІТКО. КЛАСИФІКАЦІЯ ЛАДОВОЇ НАЛЕЖНОСТІ ЗАХІДНОЇ МОНОДІЇ НА РАНЬОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ

ня західної монодії згідно з канонами середньовіччя на сьогодні є актуальним та затребуваним.

Першими спробами в напрямі формування осмогласної системи на Заході вважають тонарії, які з'явилися у VIII–IX ст. Означений у них напрям переходу до нормативної практики підкреслює поступовий відхід від багатоголової мнемонічної форми до теоретично осмисленої ладової системи, яка опиралася на античну теорію звукоряду.

В античній теорії музики звукоряди розрізнялися за протяжністю в обсязі тетра хорду, пентахорду, октохорду, двох октав. Повний звукоряд, за уявленнями греків, складався з декількох дорійських тетра хордів та охоплював усі види октави. Розрізняють два види звукорядів – великий (дві октави) і малий (об'єм децими). Оригінальні назви звуків пов'язані зі строєм кіфари, з положенням пальців на струнах [5, с. 345–361]. Наприклад, нета – крайня, паранета – поруч із крайньою і т. д. Так виникла система повного великого звукоряду в складі всіх його щаблів.

Структура звукоряду основана на низхідному дорійському ладі, де основною одиницею виміру є ланка *тон – тон – півтон*.

Можна спостерігати загальний принцип поділу на тетра хорди, де типовим є спільний звук між поєднаннями тетра хордів, за винятком поєднання другого і третього, які розділені цілим тоном.

Важливими поняттями для усвідомлення тетра хордової системи були «тезис» та «динаміс», які мають різні тлумачення. На думку Євгенія Герцмана [1, с. 147–148], тезис визначав позицію звука в системі, його розташування стосовно до інших звуків, а динаміс – значення в ладовій системі у співвідношенні з іншими звуками.

Визначальну роль у мікроструктуризації відігравала кварта, яка була опорою тетра хорду. Розташування чотирьох звуків у тетра хорді визначалося поняттям «рід». Роди систем надають більшої різноманітності ладових утворень.

Відомі різні системи транспозиції початкового звукоряду. Серед найвідоміших – система Арістоксена (тринадцять гам по півтонах в обсязі двох октав), інший варі-

ант у Птоломея та Боеція (вісім транспозиційних гам).

При виникненні різких змін, які можуть пов'язуватися не лише зі звуковисотністю, вживали термін «метабола» (з грец. – перехід, зміна, перетворення). Серед інших можливих змін – метричні, звуковистотні, родів, етосу.

Згідно з античними уявленнями, лад – це ладово-тетра хордна організація, яка переноситься на різні висотні рівні.

Теорія середньовічної модальної системи базувалася на квінтово-квартовій або кварто-квінтової основі у вигляді гам, що відповідає структурі транспонованих гам або тропів. Однак, незважаючи на це, між тропами та середньовічною модальною системою існує принципова відмінність. У той час як ладотональна будова старогрецьких тропів ґрунтувалася на динамічному характері окремих звуків гами, характерною рисою середньовічної було виокремлення одного звука, здебільшого фіналіс (*finalis*). Крім того, факторами тональної централізації слугують також інші звуки зі спорідненим значенням – реперкусійні. Виразні прояви прищеплення назв тропів як назв церковних ладів трапляються вже в праці Гукбальда «Підручник з музики» («*Musica enchiridiadis*»). Остаточне перенесення найменувань здійснив Герман Кульгавий (1013–1054). Відтоді назви тропів застосовувалися для позначення окремих модусів.

Серед перших теоретиків був Ноткер Бальбулюс із Сант-Галлена, який розділив п'ятнадцятизвучний звукоряд на чотири тетра хорди.

Можна спостерігати також поділ октавного звукоряду на два нерівних відрізки, які поєднуються цілісно. Відмінність між автентичними та плагальними ладами яскраво простежується в протилежному зіставленні пента хорду й тетра хорду.

Важливий внесок у розвиток ладової системи здійснив Гукбальд із Сент-Амана. Основою його вчення було те, що він переосмислив модальну систему греків і додав своє бачення. Новація полягала в тому, що висхідна серія тетра хордів почала вибудовуватися від нижнього звука (А). Таким чи-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

ном, усі інші тетра хорди виявилися зміщеними на один звук.

Саме зведення в один тетра хорд звуків *D, E, F, G* дало змогу встановити зв'язок з фінальними звуками восьми модусів. Пізніше він створив свою літерну нотацію, що була покликана допомагати при сольмізації. Проте варто наголосити, що структури однойменних ладів античності не збігаються із середньовічними.

Формування модальної системи (з октавним окресленням) почалося близько X ст., тоді важлива роль у модальній системі належала фіналісу, за яким визначалася належність піснеспіву до того чи іншого модусу. Основними тонами-фіналісами були *D, E, F, G*. Автентичні модуси починалися від фіналісу (дорійський, фригійський, лідійський, міксолідійський). Модуси плагальні, які мали спільний фіналіс із автентичними, починалися квартою нижче (гіподорійський, гіпофригійський, гіполідійський, гіпоміксолідійський). Крім фіналісу, у церковних ладах важливу роль відігравала домінанта, яку називали також тенором або реперкусією. Домінанта в автентичних ладах була на V щаблі, а в третьому модусі – на VI; у плагальних III щабель ладу (у IV і VIII модусі IV щабель ладу).

Система восьми церковних ладів:

1) дорійський (автентичний): *D E F G a h c d*;

2) гіподорійський (плагальний): *A H C D E F G a*;

3) фригійський (автентичний): *E F G a h c d e*;

4) гіпофригійський (плагальний): *H C D F G C a h*;

5) лідійський: *F G a h c d e f*;

6) гіполідійський: *C D E F G a h c*;

7) міксолідійський: *G a h c d e f g*;

8) гіпоміксолідійський: *D E F G a h c d*.

У середині IX ст. західна систематизація восьми церковних ладів набула особливого трактування в «Науці музики» Аврелія з Реоме. Тут чотири головних лади розглядаються в категоріях християнського віровчення. Походження чотирьох головних ладів пов'язувалося з біблійним осмисленням:

- перший – *protos* (буквально – перший мученик); тут виникають асоціації з першим мучеником Авелем зі Старого Завіту;
- другий – *deuteros* – старозавітне Второзаконня;
- третій – *tritus* – через триєдність Бога;
- четвертий – *tetrardus* – пов'язаний з ім'ям Бога.

Розглянемо тепер зіставлення із церковними ладами, але за грецькими назвами:

- *protos*: автентичний дорійський; плагальний гіподорійський;
- *deuteros*: автентичний фригійський; плагальний гіпофригійський;
- *tritus*: автентичний лідійський; плагальний гіполідійський;
- *tetrardus*: автентичний міксолідійський; плагальний гіпоміксолідійський.

У «Науці музики» Аврелій з Реоме твердить: «І все ж таки ці тони, які були винайдені в ці часи як у латинян, так і у греків, нехай навіть і дозволяють собі неоднакове написання, але їхня мелодія завжди звернена до восьми ладів» [6, р. 234–289].

Григоріанським піснеспівом притаманна мелодична варіантність, що є їхньою характерною ознакою, де мелодичні варіанти пристосовувалися до нових словесних текстів. На цій основі виникло таке поняття, як «трансмодалізація» (зміна модусів).

До основних механізмів трансмодалізації Юлія Москва [3] зараховує:

- заміну фіналісів, заміну фіналісів разом із заключними формулами;
- заміну заключної формули без заміни фіналісу в парних модусах;
- заміну серединних каденцій, заміну початкового типу руху;
- зміщення домінанти в модусах зі спільним фіналісом;
- зміщення фіналісу в модусах зі спільними домінантами; утворення мелодичних варіантів, звідси – зміщення модально сильних звуків на інші висоти і створення нових структур;
- розширення верхньої межі діапазону в парних модусах через зміну мелодичного матеріалу.

Модальні зв'язки підштовхували співаків у певні моменти до природного переходу від типу руху одного модусу до типу руху

КАТЕРИНА ЗАГНІТКО. КЛАСИФІКАЦІЯ ЛАДОВОЇ НАЛЕЖНОСТІ ЗАХІДНОЇ МОНОДІЇ НА РАНЬОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ

іншого модусу, такий перехід називався незапланованим. Запланований тип трансмодалізації може бути зарахований до писемної епохи хоральної традиції.

Трансмодалізація могла бути викликана бажанням «вирівняти» мелодичну лінію згідно із загальними нормами, привести до модальної визначеності. Вона містила важливий елемент стабілізації, а пізніше й систематизації піснеспівів.

Цікавим є тлумачення середньовічної ладової теорії в трактаті Й. Тінкторіса «Книга про природу та властивості ладів» («*Liber de natura et proprietate tonorum*») [4, с. 324–398].

Йоган Тінкторіс – відомий франко-фламандський теоретик і композитор XV ст., який є автором дванадцяти музично-теоретичних трактатів. Ширшому загалу він відомий як автор першого друкованого музичного словника «Визначник музичних термінів» («*Terminorum musicae diffinitorium*») (1473–1474).

Питання розуміння звуковисотної системи теоретик описав у трьох трактатах – «Книга про природу та властивості ладів», «Книга про мистецтво контрапункту» («*Liber de arte contrapuncti*»), «Пояснення руки» («*Expositio manus*»). Найбільше зацікавлення викликає його «Книга про природу та властивості ладів», де викладено поширену в середньовіччі та в епоху Відродження теорію структури церковних модусів, яка, очевидно, походила ще з IX ст. Свій трактат теоретик присвятив Йоганові Окегему та Антонію Бюнуа, прославленим у той час музикантам. Завдяки перекладу Римми Поспелової маємо змогу детальніше ознайомитися з працею музиканта й ученого та виявити основні концептуальні елементи його розуміння модальної теорії.

Основну увагу Й. Тінкторіс зосередив на ключових категоріях ладу, до яких належать амбітус, фіналіс, реперкуса, принципій; розглянув види кварт і квінт, з яких формувалися звукоряди. Симптоматичним є те, що вчений у цілому опирається на одноголосу музику, тобто на григоріанський хорал.

Амбітус охоплює розуміння обсягу ладу від *initio* до *finalis*. Через порушення амбітуса виникає питання при розмежуванні та

визначені плагального й автентичного модусів. Поєднання верхньої та нижньої зон звукового діапазону не повинно перевищувати нони або децими. Відмінністю амбітуса автентичного і плагального є те, що перший складається з октави вверх та секунди, а другий – з висхідної сексти і кварта внизу.

У розумінні Й. Тінкторіса реперкуса є другою за значенням ладовою опорою після фіналісу, що представлена V або IV щаблем, тобто активністю основної квінти чи кварта. Саме ці критерії додатково допомагають визначити належність модусу до автентичного або плагального (V щабель – автентичний, IV – ознака плагального).

Початковий звук мелодії в конкретному ладі називається «принципій». Й. Тінкторіс дає таке визначення цього терміна: «Під принципієм ладу розуміється той звук, яким починається певний лад» [4]. Для автентичних ладів типовими початковими звуками були *finalis*, квінта і верхня октава *finalis*, а для плагальних стали – нижня октава квінтового тону, *finalis* та квінта.

Одним з головних компонентів модусу є фіналіс, який визначає можливу належність піснеспіву до того чи іншого модусу.

У розділі «*De fine tonorum*» (про фіналіси ладів) Й. Тінкторіс поділяє лади на *regulares* (правильні) та *irregulares* (неправильні), де основною відмінністю є їхні фіналіси. У модусах *regulares* вони є загально визначеними – *d, e, f, g*, а в *irregulares* – транспоновані.

Розглядаючи кожен лад окремо, він пояснює причини й указує на конкретні «невідповідні» фіналіси у вісьмох ладах.

Автор дає пояснення близьких за тлумаченням означень: *tonus, modus, tropum*, які створюють проблеми у виявленні їхніх відмінностей та заважають адекватному розумінню.

«Лад *tonus* не що інше як правило (*modus*), засобом якого упорядковуються початковий, кінцевий і середні звуки будь-якої мелодії. І цей лад (*tonum*) дехто називає тропом (*tropum*), тобто (*conversionum*), тому що через лади всі мелодії обертаються в різноманітні види» [4].

Й. Тінкторіс проводить своєрідну межу між античною теорією та середньовічною

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

на прикладі праць Боеція, наголошуючи, що кожний з ладів, за Боецієм, утворювався з особливого виду октави. Загалом налічується сім видів октав, а восьмий модус утворюється з видів октав інших ладів. На відміну від середньовічних ладів (або церковних, як їх ще називають), в античній теорії був один амбітус, але різні фіналіси. Середньовічні лади утворюються парами (автентичні й плагальні) з декількох видів кварта та квінти. Їхньою особливістю є спільний фіналіс, але можливий і інший амбітус.

Різновиди кварт:

- 1) перший вид кварти: 1, $\frac{1}{2}$, 1 ($d - e - f - g$);
- 2) другий вид кварти: $\frac{1}{2}$, 1, 1 ($e - f - g - a$);
- 3) третій вид кварти: 1, 1, $\frac{1}{2}$ ($f - g - a - b$).

Різновиди квінт:

- 1) перший вид кварти і тон ($d - e - f - g - a$);
- 2) другий вид кварти і тон ($e - f - g - a - h$);
- 3) тритон і півтон ($f - g - a - h - c$);
- 4) четвертий вид кварти і тон ($g - a - h - c - d$).

Для означення діапазону Й. Тінкторіс застосував термін *medio*, що включає висхідний та низхідний напрямки руху ладу від *finalis*, де об'єм має не перевищувати нону.

Важливим, однак не до кінця зрозумілим є питання об'єднання ладів, яке в сучасних працях іменується трансмодалізацією чи мутацією. Франко-фламандський теоретик змішання ладів називав «*de mixtione tonorum*», і, що цікаво, окремо виносив об'єднані лади.

Відмінність між ними він пояснював таким чином:

«Перша відмінність полягає в тому, що змішання ладів інколи відбувається за необхідністю, але вони не об'єднуються.

Друга – змішання автентичного ладу можливе з відмінним від його власного плагального, а змішання плагального – відмінним від його власного автентичного. Об'єднуватися можуть лише автентичний з його плагальним і плагальний зі своїм автентичним.

Третя полягає в тому, що змішання можливе з багатьма ладами, а об'єднання – тільки з одним.

Четверте – те, що змішання стається через уведення видів квінти або кварти іншого ладу, об'єднання – засобом низхідного

руху, характерним для його плагального, якщо початковий лад буде автентичним, а якщо плагальним, тоді через піднесення, характерним для нього автентичним» [4].

Варто зазначити, що сучасні визначення дають менш вичерпну характеристику, і загалом акцентують увагу на зміні модусів.

Й. Тінкторіс у своєму трактаті «Книга про природу та властивості ладів» дав цілісну характеристику розуміння модальної системи в XV ст. Звернувши увагу на основні компоненти та структурні особливості церковних ладів, на багатьох музичних прикладах він виклав уявлення про ладову систему не лише в теоретичному аспекті, але й на практиці.

У його праці чітко простежуються й передумови виникнення функційної системи, яка стане превалюючою в майбутньому. Свідченням цього є широке використання I, IV, V шаблів для визначення ладових категорій. Зокрема, це розрізнення автентичного та плагального ладів, застосування звуків тоніки й домінанти (у нашому розумінні) для принципію, увага до IV, V шаблів при визначенні реперкуси. Незважаючи на прямі поклики щодо розвитку майбутньої системи, Й. Тінкторіс чітко стоїть на позиції підсумування пройденого шляху формування модусів. Один з виразних прикладів ортодоксальності його мислення – це визначення ладу в багатоголосому творі за одним голосом – тенором, що є свідченням підкреслення емансипації мелодично-лінійного мислення.

У музичній системі раннього середньовіччя проблема теоретичного обґрунтування звуковисотних зв'язків хоралу була головною. Теоретики середньовіччя спиралися на музично-теоретичні уявлення античності. Варто зазначити, що основну увагу звертали на тетракордове мислення як усвідомлений логічний зв'язок між звуками лише в межах кварти. Подальший розвиток ладової системи призвів до появи нової категорії тонів, що фактично є продовженням теорії звукоряду. Тони – це транспозиційні гами повного двооктавного звукоряду за визначеною схемою. Одним з дискусійних питань є спроби пояснення причин трансмодалізації, адже існує вірогідність пошуку

КАТЕРИНА ЗАГНІТКО. КЛАСИФІКАЦІЯ ЛАДОВОЇ НАЛЕЖНОСТІ ЗАХІДНОЇ МОНОДІЇ НА РАНЬОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ

певних моделей-архетипів, притаманних різним модусам, але позначених інтонаційною спільністю. Однак у модусів може бути багато мелодичних варіантів, які вийшли із загальної «формульної системи». Одним із ключових питань є характер взаємодії між східною та західною співочою традицією, яка найкраще репрезентована саме в ладовій системі та потребує спеціальної наукової розвідки.

Джерела та література

1. Герцман Е. Античное музыкальное мышление / Евгений Герцман. – Ленинград : Музыка, 1986. – 389 с.
2. Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VII–X столетий / Наталья Ефимова. – М., 1998. – 407 с.
3. Москва Ю. В. Антифонарий № 1553 из библиотеки львовского университета в свете певческих и рукописных традиций европейского средневековья :

автореф. дис. ... канд. искусствовед. / Юлия Москва. – М., 1995. – 24 с.

4. Поспелова Р. Л. Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса / Римма Поспелова. – М., 2009. – 688 с.
5. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособ. / Валентина Холопова. – С.Пб., 2001. – 496 с.
6. Apel W. Gregorian chant / Willi Apel. – Bloomington : Indiana University Press, 1958. – 529 p.
7. Bernagiewicz R. Analiza chorału gregoriańskiego gatunki mszalnego Proprium / Robert Bernagiewicz. – Lublin : Wydawnictwo Muzyczne POLIHYMNIA, 2013.
8. Cardine E., Dom. Semiologia gregoriana. – Roma : Pontificio instituto di musica sacra, 1968, 1970, 1972 та ін.
9. Hiley D. Western Plainchant / David Hiley. – Oxford : University Press, 1993. – 661 p.
10. Jeffery P. The Study of Medieval Chant / Peter Jeffery. – The Boydell Press, 2001. – 369 p.
11. Semiologia gregoriańska / Maciej Kaziński, Michał Siciarek. – Kraków : Wydawnictwo benedyktynów TYNIEC, 2008. – 188 s.
12. Siekerka I. H. Modalność chorału gregoriańskiego: zagadnienia wstępne / Iwo Hubert Siekerka. – Kraków : Księgarnia Akademicka, 2006. – 211 s.

SUMMARY

The article is devoted to the problem of modal system of the Latin monody, in particular, to the classification of the modal system in the early stages of its historical development from antiquity to the Middle Ages. It is assumed that the first attempts of forming the eight church modes system in the West were represented by tonaries, which appeared in the VIIIth–IXth centuries. The transition to the normative practice shows a gradual departure from mnemonic form to modal system based on the ancient theory of scale. The medieval theory of modal system was based on fifths and fourths or fourths and fifths, which were represented by scales. It can be observed that the octave scale was divided into two unequal segments, which were integrally combined. The difference between authentic and plagal modes can be traced from the juxtaposition of pentachord and tetrachord.

A characteristic feature of the medieval modal system was an accentuation of one sound, so-called *finalis*. The formation of a modal system (with outlined octave) began around the tenth century. The main *finalis* tones were D, E, F, G. Authentic modes started with *finalis* (Dorian, Phrygian, Lydian, and Mixolydian). Plagal modes had similar *finalis* as authentic ones but started a fourth below (Hypodorian, Hypophrygian, Hypolydian, and Hypomixolydian). Apart from *finalis*, dominant (also called *tenor* or *repercussion*) played an important role in church modes. Melodic variation is a characteristic feature of Gregorian chants, as melodic variants had to be adapted for new texts. One of the controversial issues is the attempt to explain the reasons for transmodalization.

Keywords: Gregorian chant, mode, *finalis*, theory, Middle Ages, tone.

УДК 783

ВЕЛИКІ ГРУПИ ЗНАКІВ (ΘΕΣΕΙΣ) ТА ЇХ МІСЦЕ В КАЛОФОНІЧНІЙ СТИХИРІ ПРЕОБРАЖЕННЯ «ΠΡΟΤΥΠΩΝ ΤΗΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΝ»

Іван Міщенко

У статті увагу зосереджено на візантійських пам'ятках калофонічного стилю, розквіт якого припадає на 1261–1453 роки. Цей період співзвучний з добою західноєвропейської музики *Ars nova*. У виконавському мистецтві калофонічний стиль тісно перегукується з добою бароко, що принесла в музику велику палітру музично-риторичних фігур. Багато з них було взято з грецької спадщини: *anabasis*, *anadiplosis*, *analepsis*, *anaphora*, *antithesis*, *antistrophe*, *palilogia*, *metabole*, *epanalepsis* та ін. Їх використано в калофонічній стихирі *Προτύπων τὴν Ἀνάστασιν* з рукопису *Βλατάδων 46*. У результаті її комплексного аналізу виявлено основні композиційні елементи візантійських піснеспівів: поділ на колони, музично-риторичні фігури та тесиси (θέσεις). Тесіс – музична формула з чітким початком та кінцем, яка містить визначену кількість долей і акцентів. Більшість тесісів використовують за певними правилами, поєднуючи з конкретною кількістю інших тесісів і чітко визначаючи їхнє місце й функції в мелосі. Використання риторичних фігур у бароковій та калофонічній музиці свідчить, з одного боку, про подібність їх композиційних засад, а з другого – про імовірну орієнтацію західних виконавців на візантійські зразки.

Ключові слова: калофонічний стиль, тесіс, стихира, музично-риторичні фігури.

В статье внимание уделяется византийским памятникам калофонического стиля, расцвет которого относится к 1261–1453 годам. Этот период созвучен с эпохой западноевропейской музыки *Ars nova*. В исполнительском искусстве калофонический стиль тесно перекликается с эпохой барокко, которая принесла в музыку богатую палитру музыкально-риторических фигур. Многие из них были позаимствованы из греческого наследия: *anabasis*, *anadiplosis*, *analepsis*, *anaphora*, *antithesis*, *antistrophe*, *palilogia*, *metabole*, *epanalepsis* и др. Они использованы в калофонической стихире *Προτύπων τὴν Ἀνάστασιν* из рукописи *Βλατάδων 46*. В результате ее комплексного анализа обнаружены основные композиционные элементы византийских песнопений: деление на колонны, музыкально-риторические фигуры и тесисы (θέσεις). Тесис – музыкальная формула с четким началом и концом, которая имеет определенное количество долей и акцентов. Большинство тесисов используют по строгим правилам, объединяя с конкретным количеством других тесисов и четко определяя их место и функции в мелосе. Использование риторических фигур в барочной и калофонической музыке свидетельствует, с одной стороны, о схожести их композиционных основ, а с другой – о вероятной ориентации западных исполнителей на византийские образцы.

Ключевые слова: калофонический стиль, тесис, стихира, музыкально-риторические фигуры.

The article focuses on the Byzantine examples of Kalophonic style, which was flourishing in 1261–1453. This period overlapped with the era of Western music *Ars nova*. In performance art Kalophonic Style is closely related to The Baroque epoch, during which a variety of musical-rhetorical figures appeared. Many of them came from the Greek heritage, e.g. *anabasis*, *anadiplosis*, *analepsis*, *anaphora*, *antithesis*, *antistrophe*, *palilogia*, *metabole*, *epanalepsis*, etc.. These figures are used in the Kalophonic sticheron *Προτύπων τὴν Ἀνάστασιν* in the manuscript *Βλατάδων 46*. The results of a comprehensive analysis of this chant show the main compositional elements of the Byzantine chants, namely the division into columns, musical-rhetorical figures and theses (θέσεις). A thesis is a musical formula that has a distinct beginning and ending and also contains a certain amount of syllables and stresses. The majority of theses are used according to some rules, in combination with a particular number of other theses and having a clearly defined place and functions in the melos. The usage of Rhetorical Figures in Baroque and Kalophonic music shows, on the one hand, the similarity of their composition principles and, on the other hand, a likely imitation of Byzantine examples by Western artists.

Keywords: Kalophonic Style, Musical-Rhetorical Figures, theses (θέσεις), Byzantine chants.

Калофонічний стиль (доба «майстрів-мелургів» [2, с. 9]) розкрив велике багатство мистецьких засобів, створивши витончені музичні композиції, де акценти піснеспіву поступово перемістилися зі словесного тексту на музичну складову. Характерною ознакою Нового стилю стало використання таких прийомів, як *ἀναλοδοσιμός* (перестановка частин поетичного тексту (*πόδες*) з метою надати йому нових змістових відтінків – тож структурною основою вже було не слово чи фраза, а більша частина піснеспіву [15, с. 83–89]); *ἀναγραμματισμός* (перестановка чи повторення складів, слів і цілих фраз ¹); *επιφώνημα* (багаторазове (до п'яти) повторення фрази з різними мелодичними варіантами ²); *αναφώνημα* (використовувався при виконанні псалмових стишків, зокрема в поліелеї та непорочних, що передбачає проспівування солістом чи хором вставок кратім-іхім

ІВАН МІЩЕНКО. ВЕЛИКІ ГРУПИ ЗНАКІВ (ΘΕΣΕΙΣ) ТА ЇХ МІСЦЕ В КАЛОФОНІЧНІЙ СТИХИРІ ПРЕОБРАЖЕННЯ...

чи завершальних стишків піснеспіву [15, σ. 93]; ἀλλαγμα (термін сигналізував про зміну мелодії в межах того самого гласу або з переходом у інший ³⁾; επιβολή, παρεκβολή, πρόλογος, καταβασία, ομόνοια [15, σ. 79–98]. Усе це різноманіття мистецької техніки каллофонічних піснеспівів прагнуло вивести молільника за межі людського слова та наблизити до безмежного Логосу. Для досягнення цієї мети чи не найкращим засобом виступала саме музика – літургійний спів, що у своїх співзвуччях містив сакральне передання Церкви. Водночас молитовне життя Церкви, тісно переплетене з культом святих, стимулювало процес створення (мелопея) нових зразків церковної гимнографії, який протягом століть сформував основні засади візантійської літургійної музичної композиції.

У музичних трактатах неодноразово трапляються згадки про тесіс (θέσεις) як важливу формотворчу одиницю. Мануїл Хрісафіс характеризував це поняття як «групи знаків, що формують мелос. Подібно до граматики, де двадцять чотири елементи групуються в склади та творять слово, позначення звуків об'єднуються за певними законами та формують мелос, і називаються вони тесіс» [19, σ. 232]. Основним завданням «використання характерних музичних тесісів, – писав Хризант з Мадити, – коротко записати проспіване та методично передати учням ці твори» [19, σ. 178, § 400]. Більшість тесісів використовуються за чіткими правилами, поєднуючись з конкретною кількістю інших тесісів та маючи чітко визначене місце та функції в мелосі. Аналізуючи різні види візантійських піснеспівів, зауважуємо диференціацію тесісів за родами – ірмолойним, стихирарним, пападикним. Це пояснюється такими чинниками: 1) богослужбовими завданнями кожного мелосу; 2) відмінностями у протяжності мелодії відповідно до складу; 3) відмінностями основних тонів (гласів) [7].

Проаналізуємо самогласну стихиру Преображення «Προτυλών την ανάστασιν», що знаходиться в рукописі (XVI ст.) Βλατάδων [м. Салоніки, монастир Влатадон, відділ рукописів-мікрофільмів Патріаршого інституту патрологічних досліджень, 46, f. 333v–334r.]. Збірка містить каллофонічні тексти Й. Кукузеля, музичний матеріал яких насичений великими іпостасями (μεγάλα ιποστάσεις ⁴⁾, що формують та дають назви тесісам. Ключем до розуміння цього композиційного механізму є музично-дидактичний твір Й. Кукузеля «Великий ісон». Саме він складає основу протейорії (вступна теоретична частина збірки Пападик), що впроваджують співця в церковну музику. З огляду на стенографічний характер середньовізантійського нотопису, повністю відчитати ці зразки було б неможливо, якби не праця видатного вчителя й теоретика візантійської музики Хурмузія Хартофілакса, який на початку XIX ст. переклав «Великий Ісон» ⁵ на Новий метод ⁶.

При відчитуванні давніх зразків візантійської музики виникає проблема співвідношення між давнім і новим нотописом. Розуміння музичного стилю (жанру), у якому написано твір, дозволяє точніше його транскрибувати. На основі порівняльного аналізу різних музичних зразків двох семіографічних систем можна виділити три основні співвідношення між середньовізантійським знаком і хроносом протосом (χρόνος πρώτος) у Новій системі [9, σ. 36].

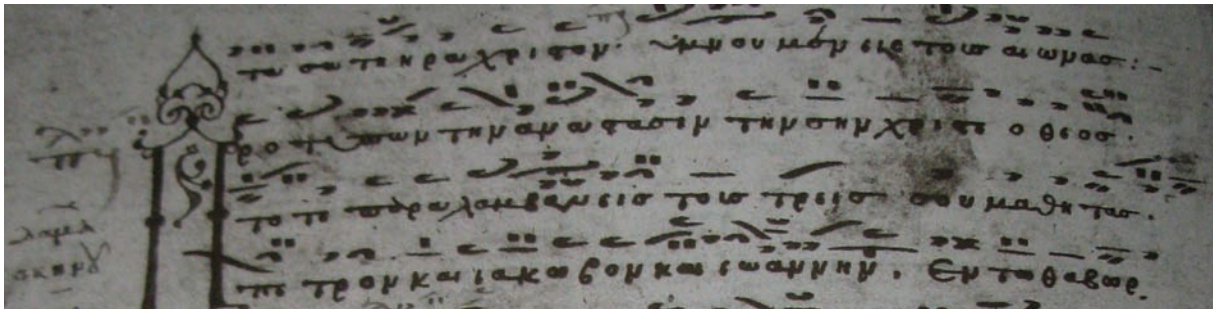
Співвідношення між середньовізантійським знаком і хроносом протосом у нововізантійському записі	Класифікація піснеспівів		
	Апостолос Констас Хіос ⁷	Кодифікація в сучасній музикології на основі перекладів (εξήγησις) Трьох Вчителів	
1 ~1	швидкий (ταχύς)	короткий (σύντομος εξήγησις)	силабічне чи ритмічне тлумачення
1 ~2	Ірмолойний (ειρμολογικός)	розлогий (αργή εξήγησις) – для ірмолойного мелосу та короткий (σύντομος εξήγησις) – для інших.	скорочене мелізматичне тлумачення
1 ~ аж до 8	повільний, розлогий мелос (μέλος αργόν)	розлогий (αργή εξήγησις)	розлоге мелізматичне тлумачення

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Однак телії в музичних збірниках явище нечасте: вони не завжди виокремлюють усі фрази піснеспівів. З огляду на це, основним критерієм залишається логічна завершеність (може бути часткова) музичної фрази, що супроводжується сходженням мелодії до основного чи побічного опорного тону (залежно від гласу їх може бути декілька), ритмічне сповільнення та наявність знаків (груп знаків), характерних для цих місць у піснеспівах (απόδεσμα, διπλή, κράτιμα та ін.).

Проілюструвати це можемо на вже згаданій стихирі з рукопису *Sticherarium ambrosianum*.

Незважаючи на те, що телія міститься після фрази Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν τὴν σὴν, Χριστέ ὁ Θεός, мелодія вказує на інший поділ. Вона плавно сходить до основного тону 2-го плагального гласу *d* на складі -σιν і починає новий розвиток у фразі τὴν σὴν, Χριστέ ὁ Θεός:



λ π υ π

1. Προ- τυ- πων την Α- να- στα- σιν

2. την σην Χρι- στε ο Θε- ος

Дещо відмінний поділ на колони – у Григорія Статиса:

Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν τὴν σὴν,
 Χριστέ ὁ Θεός,
 τότε παραλαμβάνεις τοὺς τρεῖς σου μαθητάς,
 Πέτρον καὶ Ἰάκωβον καὶ Ἰωάννην,
 ἐν τῷ Θαβῶρ ἀνελθῶν.
 Σοῦ δὲ Σωτῆρ μεταμορφουμένου,
 τὸ Θαβῶριον ὄρος φωτὶ ἐσκέπετο.
 Οἱ Μαθηταὶ σου Λόγε,
 ῥρίψαν ἑαυτοὺς ἐν τῷ ἐδάφει τῆς γῆς,
 μὴ φέροντες ὄρα̃ν, τὴν ἀθέατον μορφήν.
 Ἄγγελοι διηκόνουν φόβῳ καὶ τρόμῳ,
 οὐρανοὶ ἔφριξαν,
 γῆ ἐτρόμαξεν,
 ὄρωντες ἐπὶ γῆς,
 τῆς δόξης τὸν Κύριον [15, σ. 214].

ІВАН МІЩЕНКО. ВЕЛИКІ ГРУПИ ЗНАКІВ (ΘΕΣΕΙΣ) ТА ЇХ МІСЦЕ В КАЛОФОНІЧНІЙ СТИХИРІ
ПРЕОБРАЖЕННЯ...

Музика бароко XVII – першої половини XVIII ст. створила нові форми комунікації виконавця та слухача. Композитор і виконавець прагнули досягти максимального спілкування з аудиторією, використовуючи задля цього музично-риторичні засоби. Мета риторики й музики стала єдиною – переконати, захопити слухача, змусити співпереживати. «Ми повинні зробити висновок, що існує лише невелика відмінність між музикою та природою мовлення¹⁸» – зауважив 1601 року Йоахім Бурмайстер. На його думку, запорукою результативного спілкування виступає не лише вміле застосування нових технік, але й розуміння з боку слухача змісту, який вони доносять. Це певною мірою освіченість слухача, готовність відчитати символізм музичного твору. Прагнення до вільної інтерпретації тексту – імпровізацій – поступово висувають соліста на перший план [1, с. 11–12]. Це в свою чергу сприяє все більшому віддаленню музики від слова, що виразилося в інтенсивному розвитку інструментальної музики періоду бароко. Музична поетика¹⁹ все ж продовжувала розвиватися у вокальній музиці, набуваючи великої сили при використанні літургійних текстів.

Калофонічний стиль, розквіт якого припадає на 1261–1453 роки, співзвучний з добою західноєвропейської музики *Ars nova*. Філіпп де Вітрі в трактаті «*Ars nova*» став новатором у царині метрики (окреслив основні розміри – пульсацію музичного твору) та ритміки («розуміння такту, абстрагуючись від метру» [6]), удосконалив мензуральну нотацію (доданням штиля до семибrevіса, створення мінімуми) і поклав основи колорації (запровадження червоних нот). Дехто з науковців прирівнює ці два періоди, проте досягнення західного Нового мистецтва на фоні досконалості музичних форм калофонічного стилю є неспівмірними. «Аналіз ранньовізантійської нотації показав, що дослідження візантійської музики повинно будуватися на рукописах, записаних середньовізантійською нотацією, де фіксація інтервалів, ритмічних і динамічних нюансів поруч із модифікаціями темпу досягли такого рівня досконалості, з яким не могли зрівнятися ані західний хорал, ані західна музика Середньовіччя чи Ренесансу», – писав відомий дослідник візантійської музики Еґон Веллес [21, с. 309]. Це підтверджує також наявність тесісів, що передавалися в усній формі та містили настільки ритмічно та інтонаційно витончені мелодії, що не могли бути зафіксовані західним мензуральним нотописом.

У виконавському мистецтві калофонічний стиль тісно перекликається з добою бароко, що принесла в музику велику палітру музично-риторичних фігур²⁰. Латинський термін *figura*, перекладений Ціцероном (106 рік до н. е.) з грецької (σχήμα), використовувався на позначення риторичного стилю, а також конкретних риторичних розробок [11, р. 68]. Багато з них було взято з грецької спадщини: *anabasis*, *anadiplosis*, *analepsis*, *anaphora*, *antithesis*, *antistrophe*, *palillogia*, *metabole*, *epanalepsis* та ін. Їх використання зустрічаємо у калофонічній стихирі «Προτυπὼν τὴν Ἀνάστασιν» з рукопису Βλατάδων 46. Результати аналізу розміщено в таблиці, що складається з трьох колонок:

1. Назва музично-риторичної фігури:
 - паліллогія (*palillogia* [11, р. 98], παλιλλογία [19, § 419]) – ланцюгове низхідне повторення фрази, безпосередньо одне за одним, задля сильнішого її акцентування;
 - епаналіпсіс (*epanalepsis* [11, р. 131], επανάληψις [19, § 420]) – поява однакових місць на однаковій висоті;
 - аподосіс (απόδοσις [19, § 423]) – використання однакових каденцій наприкінці частин твору;
 - метаволі (*metabole* [11, р. 441], μεταβολή [19, § 422]) – зміна роду, гласу, системи;
 - анафора (*anaphora* [11, р. 188], αναφορά) – використання однакових знаків на початку колона.
2. Назви музичних формул (θέσις), що творять фігури.
3. Розташування музично-риторичних фігур у розглянутому фрагменті піснеспіву.

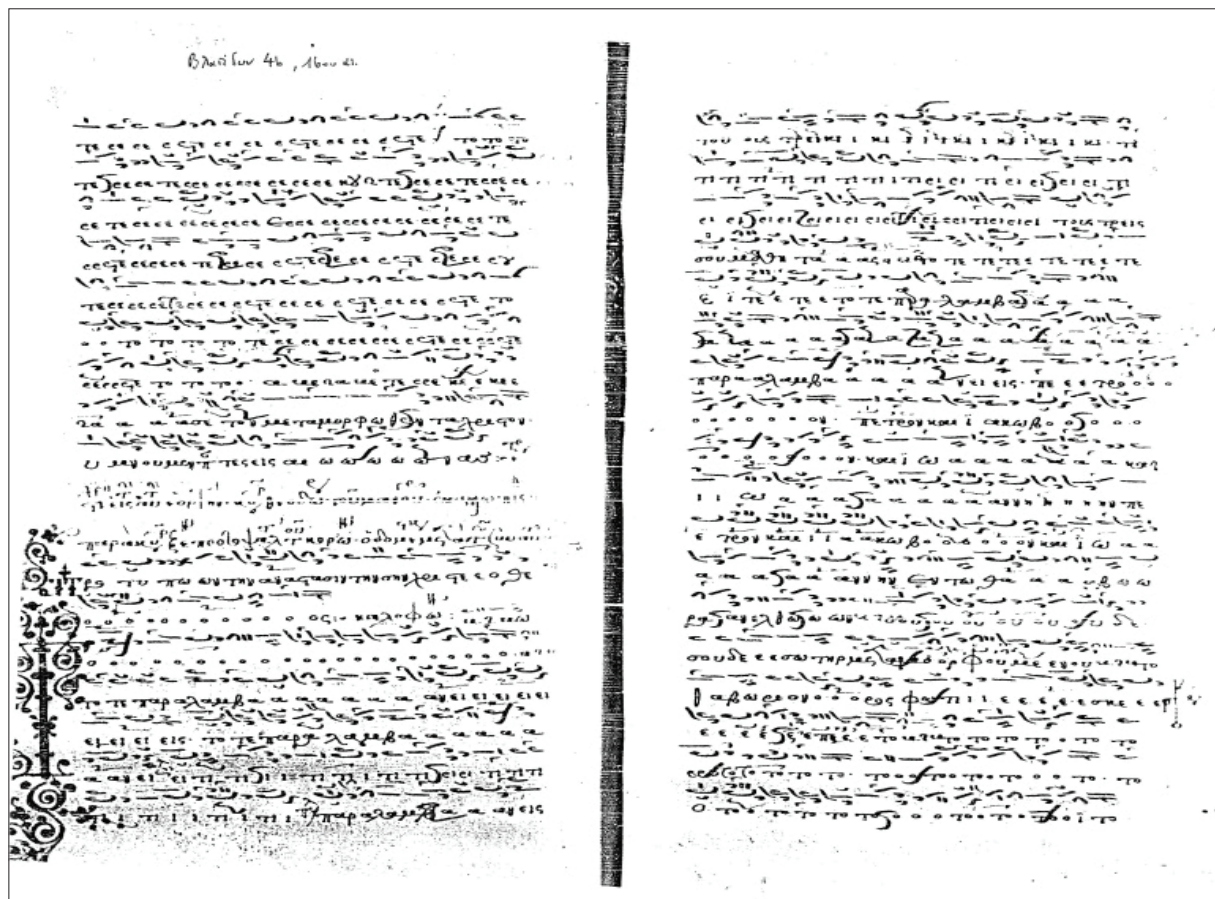
ТЕОΡΙΑ ΤΑ ΜΕΤΟΔΟΛΟΓΙΑ

Назва музично-риторичної фігури	Назви музичних формул (θέσης), що формують фігури.	Посилання
παλιλλογία	απορροή	Π. 1: колон 3
	στραγγίσματα	Π. 2: κ. 6
επαναλιπsic	στραγγίσματα	Ε. 1: κ. 3
	τρομικοπαράκαλεσμα	Ε. 2: κ.11, κ. 18 (з δαρτά)
αποδосic	διπλή та απόδερμα	Α. 1: κ. 2
	βαρεία та απόδερμα	Α. 2: κ. 3, κ. 14, κ. 19.
	βαρεία, ανάβασις та διπλή αβο απόδερμα	Α. 3: κ. 4, κ.12
	ανάβασις, λύγισμα та απόδερμα	Α. 4: κ. 5
	απορροή з διπλή	Α. 5: κ. 6, κ. 8 (без διπλή), κ. 20
	κράτημα	Α. 6: κ. 9
μεταβολί	νενανω	κ. 3, κ. 10, κ. 16
αναφορα	ισότης	Α. 1: κ. 4, κ. 8
	ανάβασις	Α. 2: κ. 13, κ. 14

Отже, використання риторичних фігур у бароковій та калοфонічній музиці свідчить, з одного боку, про подібність їх композиційних засад, а з другого – імовірне наслідування західними виконавцями візантійських зразків.

Додатки

1. Рукопис Вλατάδων 46:



ΤΕΟΡΙΑ ΤΑ ΜΕΤΟΔΟΛΟΓΙΑ

IIα

έτερον, διπλή τρομικόν αντικένωμα τρομικόν

ει τι τι ι ι τι τι ι τι τι ρι ρι Bou

7

ισότης έτερον κadenция

τι τι τι τι ι ι ι ι τι ι τι ι Bou

8

παρακάλεσμα κadenция з κράτιμα

πα ρα λαμ βα α α αν εις Κε

9

φ. 334α

βαρεία ανάβασις τρομικοπαρακάλεσμα απόδεσμα

του ους τρει κι ι Κε

10

IIβ

τρομικοπαρακάλεσμα τρομικοπαρακάλεσμα απόδεσμα

κι ι ι κι ι κι κι ι κι Κε

11

βαρεία з λύγισμα βαρεία βαρεία ανάβασις απόδεσμα

τι τι τι τι τι τι τι τι τι ι τι ρι ρι Κε

12

ανάβασις τρομικόν απόδεσμα

τι ρι ρι ρι ρι Κε

13

ТЕОΡΙΑ ΤΑ ΜΕΤΟΔΟΛΟΓΙΑ

3. Список великих іпостасей з рукопису Vatic. Barb.

• Τὰ δὲ **ΜΕΓΑΛΑ ΣΗΜΑΔΙΑ** τὰ ἀφωνα ὅτινα λέγονται μεγάλα ὑποστάσεις εἰσι ταῦτα διὰ μόνης χειρονομίας κείμενα καὶ οὐ διὰ φωνῆν· ἀφωνα γὰρ εἰσιν¹

1. ἴσον	20. παρακάλεσμα
2. διπλή ^{εἰς ἄλλο, ὅταν ἔχουμε διπλὸ σύμφωνο ἐπὶ κλίματι: δι'}	21. ἕτερον
3. παρακλητή ^{εἰς μετὰ γενεῆσιν χροῦ}	22. ξηρὸν κλάσμα → το συνθετικὸν σχῆμα:
4. κράτημα : ἄρρεσκα	23. ἀργοσύνθετον
5. κύλισμα	24. γοργοσύνθετον ^{λέγεται δὲ καὶ ἡχῶσιν}
6. ἀντικενωκύλισμα	25. οὐράνισμα → το συνθετικὸν σχῆμα
7. τρομικόν	26. ἀπόδεσμα
8. ἐκστρεπτόν	27. θὲς καὶ ἀπόθεσ
9. τρομικοσύναγμα	28. θέμα ἀπλοῦν
10. ψηφιστόν	29. χόρευμα → το συνθετικὸν σχῆμα ὁμίλι:
11. ψηφιστοσύναγμα	30. ψηφιστοπαρακάλεσμα
12. γοργόν	31. τρομικοπαρακάλεσμα
13. ἀργόν	32. πίασμα
14. σταυρός	33. σείσμα
15. ἀντικένωμα	34. σύναγμα
16. ὁμαλόν	35. ἔναρξις
17. θεματισμὸς ἔσω	36. τζάκισμα (in marg.)
18. ἄλλος ἔξω	37. βαρεῖα
19. ἐπέγεσμα	38. καὶ λύγισμα

Примітки

¹ «Термін анаграматизм стосується зазвичай тексту стихирі, який отримує невластивий йому початок, іншу фразу, що змінює в тексті послідовність фраз та зміст» [15, с. 79].

² У рукопису 1453 року ΕΒΕ 2406 [Національна бібліотека Греції] є піснеспіви, де в частині рубрик укавано на використання епіфонім; зокрема, на f.63v : «Απο δε γίνεται καλοφωνία μετ' **επιφωνημάτων** ποιήμα κυρ Ιωάννου μαῖστορος του Κουκουζέλη ἦχος πλ. δ' Ενεδύνατο Κύριος». Епіфоніма цього піснеспіву «δύναμιν ενεδύσατο και περιεζώσατο» повторюється чотири рази [15, с. 92–93].

³ На практиці це супроводжується, зазвичай, зміною регістру та ремаркою «μέλος ἕτερον» – «інший напів». Трапляється алаґма в стихах аніксандарія, Блажен муж, поліелей, антифоні та непорочних [15, с. 93–94].

⁴ Перелік великих беззвучних знаків («μεγάλα σημάδια τὰ ἀφωνα») міститься, зокрема, в кодексі Vatic. Barb. [gr. 300, f. 2r–4v].

⁵ «Великий ісон» у тлумаченні Хурмузія було надруковано відомим грецьким музикознавцем Константином Псахосом 1978 року в праці «Нотопис візантійської музики» [20, с. 177–202].

⁶ Нова система (Новий метод) – це реформа «трех учителей» (Хризанта, Хурмузія та Григорія), яка відбулася в Константинополі 1814 року й полягала в удосконаленні візантійського невменного ното-

пису, що уможливило фіксування найменших коливань мелодії та витонченої ритмічної пульсації.

⁷ Апостолос Констас Хіос використовував у своєму теоретиконі терміни δρόμος, τρόπος, χρόνος, χειρονομία як синоніми до чотирьох категорій мелосу: швидкий, ірмолойний, інструментальний, повільний. Ці категорії перегукуються з чотирма видами мелосу за Хризантом: ірмолойний, новий стихирарний, давній стихирарний та пападичний.

⁸ Низка гласів здебільшого трапляється в пападичному мелосі, напр.: Ἦχος τέταρτος της παπαδικής, Ἦχος ἔξω πρότος (τετράφωνος), Ἦχος πλ. α' απλούς, Ἦχος βαρὺς μαλακός διατονικός [9, с. 25–44].

⁹ Значний внесок у дослідження візантійської поезії, зокрема, її метричної пульсації, зробив Жан-Батіст Франсуа Пітра. Він одним з перших серед західних дослідників зауважив використання астерисків у візантійській гимнографії, що стало основним аргументом у дискусіях з прихильниками прозової суті візантійських літургійних текстів.

¹⁰ Ο – Венеційська мінея серпнева 1549 року, + – Рукопис *Sticherarium ambrosianum*.

¹¹ У Мінеї за серпень (Київ, 1894) цей фрагмент перекладено з грецької дослівно – «**ΠΕΒΚ ΖΕ, ΕΠΣΕ, ΠΡΕΩΒΡΑΖΩΨΩΨΕΛ**».









¹² У Мінеї за серпень (Київ, 1894) цей фрагмент перекладено з грецької дослівно – «**ΒΗΔΛΨΕ ΗΑ ΖΕΜΗΗ ΓΛΑΨΥ ΓΛΑ**».

ІВАН МІЩЕНКО. ВЕЛИКІ ГРУПИ ЗНАКІВ (ΘΕΣΕΙΣ) ТА ЇХ МІСЦЕ В КАЛОФОНІЧНІЙ СТИХИРІ
ПРЕОБРАЖЕННЯ...

¹³ Мелізматичного характеру набуває другий склад слова «Θεός» – «Бог», що цілком закономірно з трьох причин: наголошений склад, завершення фрази-вступу, змістовне навантаження (сутність празника Преображення – показати божественну природу Христа).

¹⁴ Це позначення перейшло також до Нового методу, змінивши графічний запис «+».

¹⁵ Пор.: *Sticherarium ambrosianum*, *Hirmologium e codice Cryptensi*, Πάτμος 55, Λαύρα Γ 67 [16].

¹⁶ У кодексі XV ст. *Vatic. Barb.* знаходимо перелік фтор кожного з гласів: перший , другий , третій , четвертий , перший плагальний , другий плагальний , ненано , четвертий плагальний .

¹⁷ «Колесо Кукузеля» – яскравий приклад дидактичних методів того часу [5, с. 83–98].

¹⁸ «So we must conclude that there is only little difference between music and the nature of oration» [11, p. 57].

¹⁹ «Музична поетика чи музична композиція є математичною наукою, через яку приємна й злагоджена гармонія нот наноситься на папір для того, щоб пізніше бути проспіваною чи програною, тим самим рухаючи слухачів до Божого благочестя, наповнюючи душу й тіло радістю та подякою» [11, p. 22].

²⁰ «<...> until the art of music has attained such a height in our own day, that it may indeed be compared to a rhetoric, in view of the multitude of figures» [11, σ. 57].

Джерела та література

1. *Захарова О.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. – М.: Музыка, 1983. – 77 с.
2. *Кудрик Б.* Огляд історії української церковної музики. – Л.: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
3. Львівський Анфологон. – Л.: [Друкарня Успенського братства], 1694.
4. Мінея на серпень. – К., 1894.
5. *Мищенко І.* Сучасна практика літургійного співу грецької православної Церкви і питання осмогласся // *Kalorhonia*: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. – Л.: Вид-во Українського Католицького Університету, 2012. – Чис. 6. – С. 83–98.

6. *Поспелова Р.* Трактат, давший имя эпохе: «Ars nova» Филиппа де Витри // *Старинная музыка*. – 1999. – № 1. – С. 18–24.

7. *Фотопулос К.* Сочинения (мелопея) как основной компонент византийской музыки // *Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика*. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – С. 61–75.

8. *Αλεξάνδρου Μ.* Ιστορία και μορφολογία της βυζαντινής και μεταβυζαντινής μουσικής. – Θεσσαλονίκη, 2008. – 75 σ.

9. *Αλεξάντρου Μ.* Εξήγησεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής. – Θεσσαλονίκη: University studio press, 2010. – 155 σ.

10. *Alexandru M.* Studie über «Grossen Zeichen» der byzantinischen musikalischen Notation unter besonderer Berücksichtigung der Periode vom Ende des 12. bis Anfang des 19. Jahrhunderts: Dissertation zur Erlangung des Ph.D.-Grade. – Kopenhagen, 2000.

11. *Bartel D.* Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. – 471 p.

12. Βλατάδων 46, f. 333v – 334r (рукопис XVI ст.).

13. *Hirmologium e Codice Cryptensi E. Y. II*: Phototypice expressa [Musicae Byzantinae Monumenta Cryptensia]. – Roma: La Libreria dello Stato, 1950. – 672 p.

14. *Raasted J.* Intonation formulas and modal signatures in byzantine musical manuscripts. – Copenhagen: Ejnar munksgaard, 1966, – 238 p.

15. *Στάθης Γ.* Οι ναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας. Αθήνα: εκδίδει ο Γρ. Θ. – Στάθης, 2008. – 283 σ.

16. *Sticherarium ambrosianum gr. 139.* Phototypice expressa [=MMB XI]. – Copenhagen: edd. J. Raasted and L. Perria. – L., 1992.

17. *Στιχηρά ψαλλόμενα.* Μήνι Αυγούστο. – Βενετία, 1549.

18. *Tardo L.* L'Antica melurgia bizantina. – Grottaferata: Scuola tip. italo-orientale S. Nilo, 1938. – 403 p.

19. *Χρυσάνθου του εκ Μαδύτου.* Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής. – Τεργέστη: Τυπογραφίας Μιχαήλ Βάις, 1832. – 300 σ.

20. *Ψάχος Κ.* Η παρασημαντική της βυζαντινής μουσικής. – Αθήνα: Εκδόσεις «Διόνισος», 1978. – 248 σ.

21. *Wellesz E.* Historia muzyki i hymnografii byzantyskiej. – Kraków: Wydawnictwo homini, 2006. – 517 s.

SUMMARY

The article focuses on the Byzantine examples of Kalophonic style, which was flourishing in 1261–1453. This period overlapped with the era of Western music *Ars nova*, however, the achievements of the western new art are incommensurable with the perfection of the musical forms of Kalophonic Style. In performance art Kalophonic Style is closely related to The Baroque epoch, during which a variety of musical-rhetorical figures appeared. Many of them came from the Greek heritage, e.g. anabasis, anadiplosis, analepsis, anaphora, antithesis, antistrophe,

ΤΕΟΡΙΑ ΤΑ ΜΕΤΟΔΟΛΟΓΙΑ

palillogia, metabole, epanalepsis, etc.. These figures are used in the Kalophonic sticheron *Προτυπῶν τὴν Ἀνάστασιν* in the manuscript *Βλατάδων* 46. The results of a comprehensive analysis of this chant show the main compositional elements of the Byzantine chants, namely the division into columns, musical-rhetorical figures and theses (θέσεις). A thesis is a musical formula that has a distinct beginning and ending and also contains a certain amount of syllables and stresses. The majority of theses are used according to some rules, in combination with a particular number of other theses and having a clearly defined place and functions in the melos. The usage of Rhetorical Figures in Baroque and Kalophonic music shows, on the one hand, the similarity of their composition principles and, on the other hand, a likely imitation of Byzantine examples by Western artists.

While reading ancient samples of Byzantine music, there can appear the problem of the correlation between the old and new musical notations. The comprehension of the music style or genre, in which a certain work is written, allows to transcribe it more accurately. Basing on the comparative analysis of different music samples of two semiographic systems, we can distinguish three basic relations between the middle Byzantine music symbol and chronos protos (χρόνος πρώτος) in the New system. The key elements of the Byzantine music are: the syllable, which in the ancient chants, written in the old notation system, was accompanied by a syllabic melodic structure (particularly in ancient irmologic and stichiraric melos) and the thesis (θέσις) (already melismatic in the ancient chants). The so-called *εμμελὲς μᾶκρον τῶν συλλαβῶν* (*melodic syllable length*), mostly in papadic and stichiraric melos, points at the clear rules of chant construction, where complex variations occur in accented syllables. Analysing the contribution made by the creators of the new notation method in the early nineteenth century and the translators of the ancient repertoire into the New Method of analytical music notation, namely Gregorios Protopsaltis (1778–1821) and Chourmouziou Chartophylax (1770–1840), one can observe how the old musical sign acquires significance depending on the context.

The structural analysis of the sticheron involves dividing the chant into music and verbal phrases - columns (τὸ κῶλον) that contain a complete thought. This includes the lines of a chant that are not always located within the punctuation marks and are formed in close interaction with the musical text.

Telia (τελεία) does not appear frequently in music collections and not always distinguishes all the phrases of the chant. In view of this, the basic criterion is logical completeness (possibly partial) of musical phrases, accompanied by the descending of the melody to the basic melody tone, the presence of rhythmic slowing down and a group of signs specific to the position in the chants (ἀπόδεσμα, διπλή, κράτιμα).

The system of intonation formulas and modal signatures of the old method underlay in the process of studying Byzantine hymns. The process involved three stages: metrotonia, parallagi, melody and was based on learning musical formulas (θέσις) by heart and their designations (μεγάλες υποστάσεις).

Keywords: Kalophonic Style, Musical-Rhetorical Figures, theses (θέσεις), Byzantine chants.

УДК 783

ДО ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МОНОДІЇ (на прикладі величання «Архангельський глас»)

Марія Качмар

У статті розглянуто музично-структурну організацію величання «Архангельський глас». Хоча цей піснеспів не належить до певного гласу, у ньому поєднано мелодичні поспівки першого, п'ятого та шостого гласів. Міграція поспівок з гласу до гласу є характерною для напівів церковної монодії. Узятю до уваги аналітичні спостереження П. Маценка, який використовував джерела XVII–XIX ст. У статті залучено нові джерела, а також висвітлено ладові, метро-ритмічні характеристики піснеспіву. Окрім зразків церковної монодії розглянуто багатоголосні обробки, а саме киево-печерський розспів і твір Д. Бортнянського.

Ключові слова: церковна монодія, величання «Архангельський глас», мелодична формула, структурна організація.

В статье рассматривается музыкально-структурная организация величания «Архангельский глас». Хотя это песнопение не относится к определенному гласу, в нем сочетаются мелодические попевок первого, пятого и шестого гласов. Миграция попевок из гласа в глас характерна для напевов церковной монодии. Приняты во внимание аналитические наблюдения П. Матценко, использовавшего источники XVII–XIX вв. В статье представлены новые источники, а также освещены ладовые, метро-ритмические характеристики песнопения. Кроме образцов церковной монодии рассматриваются многоголосные обработки, а именно киево-печерский распев и произведение Д. Бортнянского.

Ключевые слова: церковная монодия, величание «Архангельский глас», мелодическая формула, музыкальная структура.

The article focuses on the musical and structural organization of the song of praise *Archangelsky gлас*. Although this chant does not belong to any particular tone, it combines melodies of the first, fifth and sixth tones. The migration of melodies from tone to tone is characteristic of the chants of the church monody. The article takes into account the analytical observations of P. Matsenko who used the sources from the XVIIth–XIXth centuries, analyses new sources and highlights modal and metro-rhythmic characteristics of the chant. In addition to the samples of church monody, the analysis also covers polyphonic variations, namely kyyevo-pecherskyu chant and the work of D. Bortnyansky.

Keywords: church monody, *Archangelsky gлас*, melodic formula, music structure.

Розвиток музично-теоретичної думки про церковну монодію пройшов тривалий шлях від окремих питань – переліку невм, графічних позначень, упорядкування мелодичних формул – до їх аналітичного осмислення й пошуку нових форм інтерпретації (транскрипції, транскрипції). Такий напрям поглиблює розуміння піснеспівів церковної монодії, зокрема щодо музичної сутності композиційних побудов.

Давні й сучасні теоретичні засади церковної монодії ґрунтуються на системі осмогласся, комбінаціях мелодичних формул, характерних як для кожного гласу, так і мігруючих поспівок. Можливість комбінування цих мелозворотів творить інтонаційну розмаїтість і цілісну архітектоніку напіву. У залежності від стилю розспівування тексту узгоджують музичний і текстовий компоненти. Довший час у музичній медієвістиці увагу було прикуто саме до текстового

компоненту, оскільки музичний уважався підпорядкованим йому. Це, зі свого боку, стримувало вивчення сакральних піснеспівів як музичного феномену. Починаючи з кінця XIX ст., багато дослідників зверталися до осмислення музичного компоненту, зокрема І. Вознесенський, С. Скребков, М. Антонович, О. Цалай-Якименко, Н. Серьогіна, Ю. Ясіновський, О. Шевчук, Н. Сиротинська, О. Путятницька та ін. Канони компонування тексту й напіву могли бути спільними або творитися паралельно, а то й незалежно. Ще одним вектором у давньому мистецтві виступали риторичні закони, що формували спосіб людського мислення. Це виявлялося в розгортанні богослужбового дійства й місця в ньому музичного компоненту, а також у суміжних мистецтвах – архітектурі, поезії.

У мелодіях напівів виразно помітно чергування тотожних і варіантних компонентів,

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

що проявляється «на рівні масштабно-тематичних структур: мотивів, фраз, речень» [7, с. 135]. Про це писав також П. Маценко: «є ще у побудові співів і т. зв. закон тематизму» [3, с. 106]. Проте існують твердження, що в давній музиці «ще не доводиться говорити про музичну тему як основу формотворення, концентрацію музичної думки» [7, с. 137]. Разом з тим можна спостерігати певні елементи тематизму: мелодичні форми, інтонаційні поспівки.

П. Маценко, аналізуючи величання «Архангельський глас», визначає музичну форму з рисами тричастинності АВА [3, с. 102], використовуючи принцип подібності мелодичного матеріалу для виокремлення частини. Розглянемо детальніше цей піснеспів:

*Архангельский глас вопієм Ти, Чистая:
Радуйся, Благодатная (Обрадованная),
Господь з Тобою!*

Величання «Архангельський глас» складається з двох побудов, перша з яких – «Архангельський глас вопієм Ти, Чистая» – можливо і є прототипом величання, а другу – «Радуйся, благодатна, Господь з Тобою» – взято з Євангелія (Лк. 1, 28). Ці прославні слова вживаються також у молитві «Богородице Діво», стихирі на Благовіщення «Послан бисть со небес» (наславник у циклі стихир на «Господи воззвах»). Принцип використання певної фрази в різних текстах характерний і для мелодій піснеспівів, де основою є мелодична формула, яка оспівується по-різному: то як модель для створення нового тексту, то пристосовуючись (через прийоми розширення чи звуження мелодичної лінії) відповідно до змін у текстовому рядку [8, с. 30]. П. Маценко розглядає 11 варіантів цього напіву за різними джерелами XVII–XIX ст. і визначає структуру піснеспіву як тричастинну АВА з п'ятьма мелозворотами:

1. Архангельський глас
вопієм Ти, Чистая:
2. Радуйся,
Обрадованная,
3. Господь з Тобою!

На думку П. Маценка, цей піснеспів міг виникнути зі звуків-сигналів «оборонних пунктів», оскільки в його основі є опорні тони, які утворюють низхідну квартову інтона-

цію *d–g*, що походить з вигуків у народних піснях. Згодом ця інтонація розвинулася до *c–d–g*. Вона характерна і для ірмосів 1-го гласу, зокрема першої пісні воскресного канону «Твоя побідительная десница» [6]. Ритмічно урізноманітнюючись, ця інтонація входить і в інший мелодичний контекст, утворюючи поспівку «паук». Трапляються й інші поспівки: *кулизма середня, долинка менша, ромца* та ін.

Це величання, розміщене в Ірмологіоні серед інших величань, не належить до осмигласних напівів (як, наприклад, «Бог Господь»), однак, на думку дослідників О. Мезенеця, В. Металлова, І. Вознесенського, Е. Кошмідера, містить мелозвороти з 1-го й 5-го гласів. Трапляється й мелозворот, який входить до стихир 6 гласу:



Незважаючи на різні варіанти мелодій, загальна структура піснеспіву в основному зберігається.

Розглянемо цей піснеспів у інших джерелах, відсутніх у праці П. Маценка: Львівському ірмологіоні кінця XVI ст., Любачівському (1674) [Історичний музей, м. Львів, рук. 103, арк. 292] і Львівських першодруках 1700 та 1709 років. За нашими спостереженнями, форма піснеспіву близька до двочастинної з чотирма стишками:

Архангельский глас вопієм Ти Чистая
ра. дуй. ся. бла. год. ат. на. я. Го. сподь з То. бо. ю.

Розглянемо приклад із Львівського ірмологіону кінця XVI ст. Тут помітне римування, сформоване музичними засобами – повтореними й каденційними зворотами. Повторення мелодії відбувається симетрично в 1-му й 3-му рядках, створюючи музичне римування між частинами на словах *Архангельський* і *Обрадованная*, що подібне до віршової структури *ab(b)a*. Є також римування в середині другої частини на словах *Радуйся* і *Господь*, що творить структуру *aba*. Між частинами трапляється риторич-

* Зразок з рукопису кінця XVI ст. [9, S. 91].

МАРІЯ КАЧМАР. ДО ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МОНОДІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ВЕЛИЧАННЯ «АРХАНГЕЛЬСЬКИЙ ГЛАС»)

ний прийом *анадіпозіс* – початок наступного рядка впливає з інтонації попереднього, зберігаючи в основі згаданий квартовий низхідний рух на словах *Чистая, Радуйся*. В ірмосах теж бачимо подібне. Пощаблевий квартовий хід звучить і на початку першої частини на складах *Архангель-ський*. Повторність мелодії, риторичне поєднання рядків дозволяє останній рядок не виокремлювати, а вважати його доповненням на словах *с Тобою*, оскільки друга частина не є настільки контрастною *В*, а варіантно повторює першу. Таким чином, утворюється структура AA_1 :

1. Архангельський глас вопієм Ти, Чистая:
2. Радуйся, Обрадованная, Господь з Тобою!

У першій частині мелодія складається з двох побудов – низхідної і висхідної *ab*, а третя підсумовує попередні дві у дзеркальному відображенні. Також завершення першого рядка на слові *глас* звучить у наступному *вопіємо*, що в музиці відтворює згаданий анадіпозіс. У другій частині будова подібна до першої. Характер мелодичної лінії плавний, немає широких стрибків (усі в межах терції). Оспівування мінорної терції *с–а* вниз і мажорної терції *с–е* вгору із зупинкою на тоні *d* створює ладову перемінність. У кінці піснеспіву діапазон розширюється, завершуючись нижнім тоном *g* і утворюючи мажорний нахил. Це можна сприймати як відповідь на попередні коливання між каденційними звуками: мінорним *a* і мажорним *d*. Ритмічна організація піснеспіву врівноважена, переважно наповнена цілими та половинними. Характерною є також часова розміреність кожного рядка: 10+11+13+9 долей (про метроритмічну систему як високу організацію піснеспівів пише О. Цалай-Якименко [5, с. 197–198]). Цей гимнічний настрій поживляє пунктирний ритм, який трапляється двічі. У першому рядку чергуються тривалості від довгих до четвертих, другий рядок – безперервний рух половинними, у третьому – повторення першого, четвертий – завершальний рух половинними й цілими.

Порівнюючи чотири варіанти напівів (див. додатки № 1–4), можна знайти мелодичну подібність між ірмологіонами з руко-

пису кінця XVI ст. і виданням 1700 року та паралельно рукописом 1674 року й виданням 1709 року. Це виявляється в оспівуванні каденційних тонів, синкопах на словах *Ти, с Тобою*, а також характерній квартовій інтонації на початку, яку в рукописі кінця XVI ст. збережено, а в рукописі 1674 року – звужено в терцію, хоча до кінця піснеспіву кварта все ж проявляється. У рукописах тривалості записано вдвічі коротше. Мелодична лінія й структура в друкованих виданнях в основному зберігаються, відрізняються лише розспівні фрагменти.

Величання «Архангельський глас» відоме й у багатоголосних опрацюваннях: киево-печерському напіві [2, с. 267], творах Д. Бортнянського [1], В. Степурка [4, с. 2–5]. Інтерпретація церковної монодії в багатоголосній музиці на сьогодні є одним з актуальних завдань, адже це «продовжує» життя піснеспіву в новому виді. Важливо прослідкувати збереження мелодичної структури в поєднанні різних голосів. Розглянемо гармонізацію киево-печерського розспіву та триголосної обробки Д. Бортнянського.

У киево-печерському напіві (див. додаток № 5) основна мелодія – у другого тенора, перший дублює її на терцію вище; альт виконує роль гармонічного заповнення фактури; бас є гармонічною основою. Хоча мелодія й відрізняється від ірмолойних напівів, двочастинна структура виразно виявляється в гармонічному плані: *Соль-мажор* (I) – *ля-мінор* (II) – *мі-мінор* (паралель) у першій частині; *Соль-мажор* (I) – *ля-мінор* (II) – *Ре-мажор* (V) – у другій. Варіантне повторення мелодії та гармонізація в другій частині підсилюють контраст до першої, тому в цьому випадку структуру можна окреслити як *AB*.

Д. Бортнянський (див. додаток № 6) зберігає модель ведення двох верхніх голосів паралельно в терцію, а також гармонічної основи басу: *Фа-мажор* (I) – *соль-мінор* (II) – *ре-мінор* (паралель) у першій частині; *Фа-мажор* (I) – *соль-мінор* (II) – *До-мажор* (V) – у другій. Знову ж друга частина контрастує і ладово, і ритмічно, і мелодично. У порівнянні з ірмолойними напівами зберігається мерехтіння мажору-мінору,

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

що переходить у відповідне гармонічне забарвлення й завершується домінантою. У двох гармонізаціях втрачено характерну квартову інтонацію, також не збережено мелодичне римування, за винятком *анадіплогізу* на слові *Радуйся*.

Аналіз ладово-ритмічних і композиційних засобів побудови величання «Архангельський глас» свідчить про збереження поспівок, мелозворотів одного чи кількох гласів у одному піснеспіві. Ладово-мело-

дична основа залишається незмінною, що властиве й багатоголосим обробкам; метроритмічна організація побудована на рівній пропорції частин, співрозмірності тривалостей, що, вочевидь, зберегло гімнічний характер піснеспіву впродовж століть. У цьому сенсі можна говорити про певну музично-структурну організацію, що виявлялася не лише в переспівуванні й комбінації мелодичних формул і зворотів, але й виконувала формотворчу функцію.

Додатки

1. Рукопис кінця XVI ст. [9, S. 91]:

Ар-хан-гель- скій глас бо-пи-ємо Ти Чис-та-а,
ра-дуй-ся об-ра-до-ван-на-а Гос-подь с То-бо-ю.

2. Рукопис 1674 року [Історичний музей, м. Львів, рук. 103, арк. 292]:

Ар-хан-гель- скій глас, бо-пі-ем Ти Чис-та-а,
ра-дуй-ся об-ра-до-ван-на-а Гос-подь с То-бо-ю.

3. Друковане видання 1700 року [9, S. 204]:

Ар-хан-гель- скій глас, бо-пі-ем Ти Чис-та-а,
ра-дуй-ся об-ра-до-ван-на-а Гос-подь с То-бо-ю.

МАРІЯ КАЧМАР. ДО ПИТАННЯ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МОНОДІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ВЕЛИЧАННЯ «АРХАНГЕЛЬСЬКИЙ ГЛАС»)

4. Друковане видання 1709 року [9, S. 21-Um.]:



Ар-хан-гель-скій глас, бо-пі-ем Ти Чис-та-а,



ра-дуй-ся об-ра-до-ван-на-а Гос-подь с То-бо-ю.

5. Київський розспів:

Ар - хан - гел - ский глас во - ши - ем Ти, чис - та - я:
ра - дуй - ся, благодат - на - я, Го - сподь с То - бо - ю.

6. Д. Бортнянський:

Ар - хан - гел - ский глас во - ши - ем Ти, Чис - та - я:
ра - дуй - ся, Бла - го - дат - на - я, Го - сподь, Го - сподь с То - бо - ю.

Джерела та література

1. Бортнянський Д. Архангельський глас [Електронний ресурс] / Д. Бортнянський. – Режим доступу : <http://ikliros.com/content/arkhangelskii-glas-d-bortnyanskogo>.

2. Всенощное бдение / сост., ред. Дм. Болгарский. – К. : Издание Свято-Троицкого Ионинского монастыря, 2008. – 441 с.

3. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики / Павло Маценко. – Роблін ; Вінніпег : М. Т. Б., 1968. – 151 с.

4. Степурко В. Київські розспіви: 1. Услыши мя, Господи. 2. Архангельський глас. 3. Адам від землі /

Віктор Степурко. – К. : Камерний хор «Київ», 1998. – 6 с.

5. Цалай-Якименко О. Київська нотація як релігійна система / Олександра Цалай-Якименко // Українське музикознавство. – 1974. – Вип. 9. – С. 197–198.

6. Ясіновський Ю. Воскресні ірмоси вісьмох гласів з Львівського ірмологіону кінця XVI століття [Ноти] / Юрій Ясіновський. – Л. : Вид-во УКУ, 2013. – 44 с. – (Антологія української церковної монодії ; Вип. 9).

7. Ясіновський Ю. Питання становлення музичного професіоналізму на Україні / Юрій Ясіновський //

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Українське музикознавство. – 1975. – Вип. 10. – С. 128–137.

8. *Antonowycz M.* The Chants from Ukrainian Heirmologia / Myrosław Antonowycz. – Bilthoven : A. B. Greyhton, 1974. – 205 p.

9. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / Herausgegeben und eingeleitet

von J. Jasinovs'kyj, Übertragen und kommentiert C. Lutzka ; (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte Reihe B: Editionen, Band 24) ; Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / ред. і вступна стаття Ю. Ясіновського, транскрипція і коментарі К. Луцкої. – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2008. – 509 S.

SUMMARY

The article focuses on the musical and structural organization of the song of praise *Archangelskyy glas*. Although this chant does not belong to any particular tone, it combines melodies of the first, fifth and sixth tones. The migration of melodies from tone to tone is characteristic of the chants of the church monody. It can be noticed that the alternation of similar and variant motifs and phrases is used in the melody of the chants. The combination of melodic formulas creates a tonal variety and a coherent architectonics of the melody. The chant has a falling fourth intonation d-g. Its rhythmic organization is balanced and consists mostly of whole and half notes. The article takes into account the analytical observation of P. Matsenko who used the sources from the XVIIth–XIXth centuries, analyses new sources and highlights modal and metro-rhythmic characteristics of the chant. In the chant the evident musical rhyme can be traced, which is created by means of repetitive and cadence phrases. A detailed analysis of the melody and the text shows that a musical form of the chant has a two-part structure. The parts of the chant are connected by means of a rhetorical technique called anadiplosis, when the beginning of the next line follows from the intonation of the preceding one. The melodic line and the structure of *Archangelskyy glas* in the XVIth century manuscripts and printed versions of the XVIIIth century are preserved, the only differences appear in melodious fragments and note values, which are two times shorter in later manuscripts. In addition to the samples of church monody, the analysis also covers polyphonic variations, namely *kyvevo-pecherskyy* chant and the work of D. Bortnyansky. The interpretation of church monody in polyphonic music is a very significant issue nowadays as it allows to prolong the existence of the chant. In comparison to *Irmoloi* melodies, the chant retains major-minor key alternations and ends with a dominant chord. In two harmonizations there were lost a characteristic fourth intonation and melodic rhyming. The composite structure of the song of praise *Archangelskyy glas* is preserved as a structural model of a music form with the combinations of melodic formulas and phrases.

Keywords: church monody, *Archangelsky glas*, melodic formula, music structure.

УДК 780.616.432.083.2:781.6

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КЛОДА ДЕБЮССІ НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ «ВОРОТА АЛЬГАМБРИ» (порівняльний аналіз трьох інтерпретацій мініатюри)

Ірина Горбунова

Статтю присвячено порівняльному аналізу кількох виконавських версій прелюдії К. Дебюссі «Ворота Альгамбри», а саме: Г. Нейгауза, С. Ріхтера і Ж.-Е. Бавузе. Зокрема, коротко окреслено основні аспекти сучасної музичної інтерпретології, а також стилю, насамперед виконавського. Інтерпретації мініатюри розглянуто в контексті специфіки виконання фортепіанних творів К. Дебюссі та імпресіоністичного стилю піанізму в цілому. При порівняльному аналізі трьох прочитань прелюдії враховано особливості індивідуального виконавського стилю кожного піаніста, а також належність їх до різних національних стилів і епох в історії фортепіанного виконавства.

Ключові слова: інтерпретація, виконавський стиль, імпресіоністичний піанізм, порівняльний аналіз.

Статья посвящена сравнительному анализу нескольких исполнительских версий прелюдии К. Дебюсси, а именно: Г. Нейгауза, С. Рихтера и Ж.-Э. Бавузе. В частности, кратко очерчены основные аспекты современной музыкальной интерпретологии, а также стиля, прежде всего исполнительского. Интерпретации миниатюры рассмотрены в контексте специфики исполнения фортепианных произведений К. Дебюсси и импрессионистического пианизма в целом. При сравнительном анализе трёх прочтений прелюдии учтены особенности индивидуального исполнительского стиля каждого пианиста, а также принадлежность их к разным национальным стилям и эпохам в истории фортепианного исполнительства.

Ключевые слова: интерпретация, исполнительский стиль, импрессионистический пианизм, сравнительный анализ.

The article is devoted to the comparative analysis of several performance versions of Debussy's Prelude *Gates Alhambra*, namely by G. Neuhaus, S. Richter and E. J.-Bavuze. This paper briefly outlines the main aspects of modern musical interpretology and style, including performing style. The interpretations of the miniature were analysed in the context of the specificity of performing Debussy's piano works and impressionistic piano style in general. A comparative analysis of the three performing versions takes into consideration the features of an individual performing style of every pianist, their belonging to different national styles and times in the history of piano performance.

Keywords: interpretation, performance style, impressionistic pianism, comparative analysis.

Музика жива лише тоді, коли вона звучить, – стверджував Г. Нейгауз [31]. У цьому її принципова відмінність від багатьох інших видів мистецтва – живопису, скульптури, архітектури, літератури, твори яких є феноменами самодостатніми й не потребують «перекладача», «посередника», тобто виконавця. А музичний твір сприймається насамперед через його *інтерпретацію* – звукове «прочитання», художнє тлумачення.

Інтерпретація музичного твору є однією з тих проблем сучасного музикознавства, які перебувають на перетині теоретичних пошуків і «живої» музичної практики. У ній можна вирізнити аспекти виконавської, слухацької, музикознавчої інтерпретації, а також композиторського прочитання, наприклад, фольклору або «чужого» музич-

ного тексту (транскрипції, варіації на тему іншого композитора, цитати різних музичних тем у полістилістичному творі тощо). Композиторську інтерпретацію у свою чергу можна розподілити на «серйозну» і сміхову (пародійну). Зрештою, на особливе дослідження заслуговує феномен композиторського виконання творів інших авторів.

Незаперечна виняткова важливість проблеми інтерпретації для музичної педагогіки. Завданням педагога є не тільки довести до учня власне розуміння твору, що вивчається, але одночасно і «не нав'язати» своєї інтерпретації, а домогтися неповторної, індивідуальної.

Таким чином, будь-яка робота над музичним твором, будь-яке його прочитання, виконавське або наукове, і навіть будь-яке його сприйняття є в тій чи іншій мірі його

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

інтерпретацією. Музична інтерпретація в кожному окремому випадку – живий, динамічний і глибоко індивідуальний процес співтворчості.

Проблема музичної інтерпретації є вкрай складною і багатогранною. Дослідницькі інтереси автора статті зосереджені на порівняльному аналізі кількох виконавських версій прелюдії К. Дебюссі «Ворота Альгамбри» (як минулих років, так і сучасних), зокрема на проблемі співвідношення в них традицій і новаторства.

Питання виконавської інтерпретації нині є досить опрацьованими. Існують музикознавчі монографії, присвячені теоретичним аспектам музичної інтерпретації [17; 28; 34], книги, що належать перу виконавців-практиків і педагогів, які акцентують увагу на практичних і методологічних сторонах проблеми [1; 4; 21; 25; 31], дисертаційні роботи, присвячені як музикознавчому, так і педагогічно-методологічному ракурсам інтерпретації [7; 16; 27], а також низка статей [5; 8; 13; 15; 20; 23; 38; 41 та ін.].

Творчість К. Дебюссі, зокрема фортепіанна, також широко досліджена музикознавцями: у монографіях [2; 24], дисертаційних роботах [32; 36]. Різним аспектам спадку К. Дебюссі присвячені розділи в книгах [2; 12; 39], а також окремі статті [6; 11; 22; 33 та ін.].

Серед інших питань дослідники творчості К. Дебюссі звертаються й до проблеми інтерпретації його фортепіанних опусів. Так, у своїй книзі О. Алексєєв [1] у розділі про К. Дебюссі торкається не тільки його композиторського, але й виконавського піаністичного стилю, а також наводить приклади аналізу (у тому числі порівняльного) інтерпретацій деяких фортепіанних творів К. Дебюссі. Нині метод порівняльного аналізу різних виконавських версій одного твору набуває дедалі ширшої популярності.

Однак автору статті невідомі дослідження прелюдії К. Дебюссі «Ворота Альгамбри» саме в зазначеному ракурсі. Згадана мініатюра, як засвідчив аналіз літератури, є однією з найменш опрацьованих музикознавцями фортепіанних п'єс К. Дебюссі. Отже, автор має на меті визначити специфіку фортепіанного стилю К. Дебюссі,

особливості виконання його фортепіанних творів через порівняльний аналіз кількох виконавських версій прелюдії «Ворота Альгамбри», а саме: інтерпретацій Генріха Нейгауза, Святослава Ріхтера і Жана-Еффлама Бавузе.

У світлі окресленої проблеми доцільно торкнутися питань власне музичного стилю. Дослідники вивчають різні аспекти проблеми: стиль епохи, художнього напрямку, національний, індивідуальний композиторський, виконавський стилі. Так, згідно з визначенням М. Михайлова [26], музичний стиль є спільністю повторюваних ознак, притаманних певній групі окремих явищ (зокрема музичних творів). Поряд зі стабільністю стильових норм автор також зауважує суттєвий момент їхньої рухливості, мобільності, оскільки будь-який стиль завжди перебуває в процесі становлення, розвитку. Б. Асаф'єв [3] зазначає, що стиль, подібно до будь-якого іншого музично-інтонаційного феномену, є одночасно і структурою, і процесом. І. Коханік [19] також розглядає музичний стиль як співвідношення варіантних і інваріантних, стабільних і мобільних, традиційних і новаторських рис.

Деякі дослідники висувають поняття не тільки композиторського, але й виконавського стилю. Зокрема, Я. Мільштейн [25] убачає у виконавському стилі загальні (для певної епохи, художнього напрямку, національного стилю) та індивідуальні (для кожного окремого виконавця), стабільні та мобільні компоненти. О. Алексєєв [1] поряд з рисами композиторського стилю торкається також особливостей виконавського стилю деяких композиторів-піаністів, зокрема К. Дебюссі. Цікавим є дисертаційне дослідження О. Чайки [40], у якому йдеться про національну характерність виконавських стилів.

Стильові риси музичного імпресіонізму було виявлено в Прелюдіях К. Дебюссі – «енциклопедії» його образів, композиторських і піаністичних прийомів.

Основні групи образів у Прелюдіях відповідають імпресіоністичному змістові, як-то: пейзажні замальовки, жанрові сценки, фантастичні образи, музичні портрети.

ІРИНА ГОРБУНОВА. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КЛОДА ДЕБЮССІ НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ «ВОРОТА АЛЬГАМБРИ»...

Такі риси музичного імпресіонізму, як варіантні повтори однієї моноінтонації, «розсіяність» кульмінації, «подрібненість» форми, статика драматургії, ілюструє, наприклад, прелюдія «Дельфійські танцівниці», стилізована під античні барельєфи, та багато інших.

Яскравим новатором виступає К. Дебюссі в царинах ладу, гармонії, фактури. Емансипація дисонансу, послаблення функціональних зв'язків акордів і підкреслення їхніх фонічних властивостей, полігармонія, політональність, полімодальність проявляються в галузі фортепіанних виразних засобів, приміром, через розшарування фактури на автономні пласти. Прикладом такої «поліфонічної» фактури може слугувати «Затонулий собор» з органічними пунктами в крайніх регістрах, що розміщені один від одного на відстані шести октав.

Нарешті, важливою деталлю імпресіоністичного фортепіанного письма К. Дебюссі є достаток авторських ремарок, які відбивають темпову, динамічну, агогічну нестійкість.

Разом з тематичною, фактурною, структурною подрібненістю дослідники, зокрема О. Алексєєв [1], І. Мартинов [24], М. Сабініна [33], відзначають у Прелюдіях К. Дебюссі і цілісність задуму. Важливою є формотворна роль монотематичного принципу (у «Парусах»), ритмічного остинато (у «Кроках на снігу»); виняткове значення мають педаль (для об'єднання шарів фактури), «цементуюча» функція темпу тощо.

Риси імпресіоністичного піанізму К. Дебюссі було детальніше розглянуто в прелюдії «Ворота Альгамбри». Мініатюра належить до групи п'єс – жанрових сцен. Її програмний задум доволі абстрактний: враження від таверни в Альгамбрі, де танцювали хабанери. Форма, навпаки, проста і конкретна: тричастинна з рисами рондальності. Структуру п'єси скріплюють остинатний бас у ритмі хабанери, а також початкова інтонація, яка тричі з'являється в ролі тематичної «арки» (як рефрен у рондо), і варіантний принцип її розвитку. Усю форму прелюдії, у тому числі й два середніх «підрозділи», можна розуміти як «зчеплення» варіантних повторів однієї і тієї самої вихідної поспівки в іспанському

стилі – те, що М. Сабініна [33] називає «наскрізним монотематизмом». Драматургія прелюдії типово імпресіоністична, статична й «нерезультативна». Основна тональність Ре-бемоль-мажор панує протягом майже всієї п'єси, лише в другій половині середнього розділу її змінює паралельний сі-бемоль-мінор. Гармонічний план п'єси формується бітональними нашаруваннями верхніх пластів фактури на остинатний бас. Фактура прелюдії в цілому розмежовується на три пласти: ритмічне і гармонічне остинато в басу, хроматизована поспівка з варіантним розвитком у верхньому голосі, акорди в середньому шарі.

Особливості виконання прелюдії «Ворота Альгамбри» і кілька її інтерпретацій розглянуті автором у контексті імпресіоністичного піанізму.

Дослідники, зокрема О. Алексєєв [1], В. Биков [6], М. Лонг [22], називають такі імпресіоністичні виконавські особливості фортепіанних творів К. Дебюссі:

- звучне, але м'яке туше внаслідок безперервного «занурення» руки в клавіатуру;
- використання «топографії клавіатури» як основи тематизму й гармонії;
- «позиційна» аплікатура;
- значимість, самоцінність для виконавця кожної дрібної деталі, фіоритури, прикраси;
- використання обох педалей для створення тембрової палітри твору;
- певна динамічна «монотонність» у рамках тихої динаміки;
- виняткова точність артикуляційних вказівок при їх економності;
- примхливість темпового рубато, свобода агогічних відхилень за наявності єдиної лінії темпу;
- зв'язок звучання музики з графічним записом нот, виражений за допомогою запису фортепіанної музики на трьох нотних станах.

Прелюдія К. Дебюссі «Ворота Альгамбри» належить до камерного, а не віртуозного фортепіанного стилю. Виконавські складності в ній пов'язані не стільки з технікою, скільки з необхідністю скоординувати роботу над дрібними деталями з логікою цілого.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Так, в інтонаційному плані складність може виявлятися у «вираженні» з єдиного «зерна» всього тематизму прелюдії, у тому числі дрібних фігур, мелізмів, прикрас. Основною ритмічною трудністю в прелюдії є поліритмічні співвідношення різних голосів, які треба підпорядкувати єдиній ідеї – ритмо-формулі хабанери. Важливе виконавське завдання полягає в необхідності вирізнити, осмислити й озвучити кожен фактурний шар п'єси, а потім їх зіставити, узгодити. У динамічному відношенні слід дуже точно витримати мікрохвилі розвитку, дрібні динамічні відхилення й співвіднести їх з єдиною динамічною лінією п'єси. Часто наявні в прелюдії субіто, сфорцандо повинні бути виразними й водночас згладженими, що можливо лише за тонкої, майстерної педалізації в поєднанні з м'яким, але глибоким туше.

Під час виконання прелюдії необхідно витримати баланс між основною авторською вказівкою «в русі хабанери» і докладнішою ремаркою: «з раптовими спалахами шаленої сили і пристрасної ніжності». Наявність дрібних агогічних відхилень у рамках єдиної лінії темпу зобов'язує точно дотримуватися авторських ремарок К. Дебюссі.

При роботі над аплікатурою прелюдії підмогою для виконавця має стати позиційна техніка в її естетичному значенні, тобто підпорядкованість усіх акордів, фігур і мікропасажів логічному і красивому рухові руки.

Українською важливо не втратити за імпресіоністичною подрібненістю форми її «стрижня», створити за допомогою «мікрохвиль» розвитку імпресіоністичну «статичну драматургію» (за визначенням Л. Стадницької [35]), чітко визначити межі розділів, виявити логічну лінію розвитку кожного розділу, а потім – лінію розвитку в цілому та місце розташування загальної кульмінації. Особливу увагу необхідно приділити «арочному» конструктивному елементу форми, відзначивши симетричність його розташування.

Виконавські особливості прелюдії «Ворота Альгамбри» було розглянуто в ході порівняльного аналізу трьох інтерпретацій п'єси піаністами різних поколінь і національних виконавських шкіл:

– Генріха Нейгауза (1888–1964), у виконанні якого твори К. Дебюссі вирізняються вишуканим переплетенням найтонших нюансів, контрастністю й водночас стриманістю, вивіреністю, надзвичайним смаком і почуттям міри, – як уважає Я. Мільштейн [25];

– Святослава Ріхтера (1915–1997), котрий, як зазначає В. Дельсон [10], ще в студентські роки блискуче виконував прелюдії К. Дебюссі, тонко відчувачи стилістичну специфіку імпресіонізму. Піаніст майстерно створює як барвистість імпресіоністичного пленеру, так і проникливість образу-настрою;

– Жана-Еффлама Бавузе (р. н. 1962), який отримав низку нагород саме за записи повного зібрання фортепіанних творів К. Дебюссі. Остання інтерпретаційська версія викликає особливий інтерес із хронологічної точки зору (як найсучасніша з трьох) та етнічної (як прочитання твору французького автора піаністом-співвітчизником). О. Чайка зауважує, що будь-яке «інонаціональне» виконання музичного твору «вступає в діалектичну суперечність із композиторським текстом» [40, с. 8]. Тож логічно припустити, що інтерпретація твору французького композитора французьким виконавцем має бути більш «автентична».

На нашу думку, гармонійне співвідношення стабільних і мобільних елементів, грамотного прочитання композиторського тексту і творчого до нього підходу є запорукою справді талановитої інтерпретації. У трьох яскраво індивідуальних, але однаково видатних прочитаннях прелюдії традиції, закладені виконавською манерою самого К. Дебюссі, щоразу по-своєму втілені й поєднуються з «особистісними» виконавськими особливостями.

Українською, емоційною, примхливою щодо темпу й агогіки є інтерпретація Г. Нейгауза. У ній особливо багато відхилень від основного «руху хабанери», від її остинатного ритму. Так, уже в першому, експозиційному розділі прелюдії для виконання Г. Нейгауза характерно набагато яскравіше виявлене, ніж у двох інших піаністів, рубато. Слід зазначити, зокрема, мікроміні темпу вже в тт. 1–2, а також доволі значне уповільнення в тт. 19–20.

ІРИНА ГОРБУНОВА. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КЛОДА ДЕБЮССІ НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ «ВОРОТА АЛЬГАМБРИ»...

У середньому розділі прелюдії, який за авторським задумом вирізняється більшою подрібненістю структури і різноманітністю виконавських прийомів, динаміки, агогіки, ніж експозиційний розділ, інтерпретація Г. Нейгауза також відрізняється найзначнішою агогічною різноманітністю. Так, наприклад, майже всі крещендо і димінуендо піаніст підкреслює відповідно прискоренням та уповільненням темпу. Особливо це помітно в спаді після генеральної кульмінації (з т. 47) і аж до репризи. У тт. 47–49, де починається посткульмінаційний спад, піаніст звертає увагу слухача на те, що ця фраза в мелодійному відношенні є точним повтором кульмінаційної фрази (тт. 44–46), і виконує ці дві фрази в яскравому співвідношенні *форте* – *піано*, унаслідок чого післякульмінаційна фраза звучить як відлуння кульмінаційної. Димінуендо до того ж поєднується, як було зазначено, з рітенуто, після чого особливо вирізняються такти з ремаркою «іронічно» (тт. 50–51), виконані зі значним прискоренням і, мабуть, унаслідок цього – з нівелюванням арпеджованих фігурацій. Наступний т. 52 виконаний Г. Нейгаузом м'яко-марковано, димінуендо знову співвідноситься з уповільненням темпу. У предикті до репризи (тт. 62–65) уповільнення доволі значне, відповідно до авторської ремарки. Також у верхньому шарі фактури акорди на першій долі такту розтягнуто й навіть узято арпеджато, а в середньому пласті мікроферматами підкреслено другі долі тактів. Крім того, Г. Нейгауз витримує досить помітну паузу між предиктом і репризою, на межі тт. 64 і 65.

Динамічні відтінки у Г. Нейгауза, навпаки, згладжені, особливо в експозиційному розділі; тематична «арка», остинатний бас, кульмінації та інші елементи, що цементують структуру цілого, у динамічному й інтонаційному відношенні виділені недостатньо яскраво. Тематична «арка» мініатюри (тт. 1–2) динамічно майже не підкреслюється; нівелюються також крещендо і димінуендо в дрібних фіоритурах (тт. 13–16); за допомогою невеликого пом'якшення динаміки підкреслено уповільнення темпу в тт. 17–20.

Таким чином, Г. Нейгауз із особливою ретельністю втілює такі традиційні особли-

вості фортепіанного стилю К. Дебюссі, як «нехтування» гучними динамічними відтінками, а також подрібненість структури і драматургії, що відбиває імпресіоністичну зміну швидкоплинних вражень. Індивідуальна виконавська манера Г. Нейгауза полягає в переважанні емоційно-психологічної компоненти над раціонально-конструктивною.

С. Ріхтер, навпаки, представляє слухачеві і критику досить «раціоналістичний» підхід до прочитання імпресіоністичної мініатюри. Це проявляється у витримуванні протягом усієї п'єси фактично єдиного темпу, єдиної ритмічної пульсації (навіть на тій ділянці форми, де «вимикається» ритмічне остинато в басу), у приділенні рівнозначної уваги кожному пластові фактури, кожній деталі цього пласта, у певнім нівелюванні мікродинамічних і мікроагогічних відхилень, зазначених композитором. Навіть на драматургічно найважливіших межах розділів, наприклад, між предиктом і репризою, різниця темпів у цій інтерпретації майже не помітна.

Усталені традиції виконання фортепіанних п'єс К. Дебюссі С. Ріхтер утілює за допомогою особливо м'якого і глибокого туше, а також майстерного «поліфонічного» розшарування й одночасно об'єднання всіх пластів фактури. Так, ритмічне остинато в басі від початку до кінця п'єси подається піаністом підкреслено м'яко і рівно, більш легато, ніж нон легато, але досить звучно, за рахунок безперервного та глибокого «занурення» руки в клавіатуру. Слід зазначити також, що С. Ріхтер від самого початку обирає досить повільний темп, близький не до реального звучання хабанери, до спогаду, враження від неї, тобто з цього погляду інтерпретація С. Ріхтера найбільш «імпресіоністична» з трьох розглянутих. Так само ритмічно рівно, з ясною, але м'якою атакою звуку вирається верхній голос, усі дрібні фігурації в якому дуже виразні, однак не набувають самодостатнього значення. Усі прикраси, форшлаги, короткі та розгорнуті, вираються чітко і досить «ударно». Октавні тріолі (тт. 25–26) виконуються С. Ріхтером м'яко й у ритмічному відношенні дуже рівно. В арпеджованих фіоритурах як експозиції (тт. 21, 27–30), так і репризи (т. 79)

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

С. Ріхтер зберігає акцент на першому звуці, а не на основному акорді.

Новаторський підхід піаніста до трактування мініатюри проявляється в згладжуванні «емоційної» складової музично-виражальних засобів на користь конструктивних елементів. Зокрема, інтонаційне «зерно» (тематичну «арку») п'єси С. Ріхтер підкреслює з особливою ретельністю при кожній її появі. У цілому виконавець прагне до конструктивного об'єднання всієї мініатюри, до подолання структурної подрібненості навіть у середньому розділі, де вона (подрібненість) передбачена авторським задумом. З усіх розглянутих виконавців С. Ріхтер найбільш чітко і послідовно витримує єдиний пульс ритму й темпу і, на нашу думку, скрупульозніше за всіх дотримується авторських вказівок, хоча й дещо згладжує певні агогічні нюанси. Це проявляється і на початку середнього розділу, де композитор спеціально вказує штрих маркато (тт. 31–32), і в першій кульмінації (тт. 37–30), і в кульмінації генеральній (тт. 44–46), і в тактах з ремаркою «іронічно» (тт. 50–54).

«Проміжну» позицію в підході до інтерпретації прелюдії К. Дебюссі займає Ж.-Е. Бавузе. Доволі ретельно дотримуючись основного «руху хабанери», французький піаніст більше, ніж С. Ріхтер, урізноманітнює його «раптовими спалахами шаленої сили і пристрасної ніжності». У виконанні Ж.-Е. Бавузе бас звучить найбільш уривчасто, графічно, майже стакато, у такий спосіб підкреслюється його формотворна, «цементуюча» роль. Остинатність ритму й темпу витримано досить послідовно, при цьому яскраво, у динамічному й артикуляційному плані деталізовано вирізняє мелодичний голос фактури. Так, Ж.-Е. Бавузе помітно маркує окремі звуки, як підкреслені автором (*сі* в т. 5, *мі* в т. 12), так і не виокремлені в нотному тексті (*ре* в т. 8). Крещендо в т. 16 і димінуендо в тт. 26–30 у нього виразніші, ніж у інших виконавців. У тріолях (тт. 25–26) Ж.-Е. Бавузе значно затримує другий звук. У мікропасажах тт. 21, 25–30 у французького піаніста помітне прагнення до основного акорду, до метрично більш

«важкої» долі; вона підкреслена динамічно й артикуляційно.

Водночас у плані динамічних і агогічних мікронюансів Ж.-Е. Бавузе припускає менше виконавської «сваволі», ніж Г. Нейгауз. Так, усі тріолі в середньому розділі піаніст виконує підкреслено рівно, а в акордах (зокрема в тт. 33–34) інтонаційно вирізняє верхній, мелодичний голос.

Таким чином, рівновага раціонального та емоційного, вибагливої зміни настроїв і об'єднуючого конструктивного елементу в трактуванні Ж.-Е. Бавузе виказує збереження ним кращих традицій виконання музики К. Дебюссі. Новаторський підхід піаніст проявляє в графічній чіткості туше, яка невластива імпресіоністичному піанізму; це стосується, зокрема, лінії басу, тактів з ремаркою «іронічно» (тт. 52, 58–59). Нетрадиційним для інтерпретацій К. Дебюссі можна вважати також прагнення до розчленованості цілого на великих ділянках форми, для чого Ж.-Е. Бавузе підкреслює метрично «важкі» акорди на межах розділів (тт. 30, 64–65) досить значними «ферматами», не передбаченими авторським задумом.

Відмінність інтерпретацій прелюдії можна пояснити не тільки індивідуальними виконавськими манерами трьох піаністів, але й належністю їх до різних національних стилів і епох в історії фортепіанного виконавства. Творче формування Г. Нейгауза припало на першу половину ХХ ст., на «романтичну» добу у фортепіанному виконавстві, естетика якої передбачає емоційну відкритість у прочитанні будь-якого твору, примат особистісного ставлення до композиторського тексту. Творча діяльність С. Ріхтера, навпаки, протікала вже в другій половині минулого сторіччя, у «післяромантичну» епоху піанізму, що приписує виконавцю суворий контроль над власним натхненням, наділення його раціональною, інтелектуальною формою, а також якомога точніше слідування композиторському тексту й автентичному стилеві твору.

Однак, оскільки «антиромантичні» тенденції часом призводять до буквалізму і знеособленого виконання, по-справжньому талановиті сучасні піаністи прагнуть до

ІРИНА ГОРБУНОВА. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КЛОДА ДЕБЮССІ НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ «ВОРОТА АЛЬГАМБРИ»...

синтезу романтичних рис виконавства з новішими, інтелектуально-раціоналістичними віяннями. Прикладом такого стилю може слугувати артистична діяльність нині живого і концертуючого Ж.-Е. Бавузе, якого преса небезпідставно називає «талановитим піаністом-романтиком».

На завершення слід зазначити, що проблема музичної інтерпретації вкрай обширна, у рамках цієї статті було порушено лише один її аспект, до того ж розкритий на дуже малому обсязі матеріалу. Багато інших питань інтерпретації ще очікують на дослідження.

Джерела та література

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. – М. : Музыка, 1982. – Ч. 3. – 286 с.
2. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. – М. : Музыка, 1963. – 175 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Ленинград : Музыка, 1971. – 344 с.
4. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Ленинград : Музыка, 1974. – 336 с.
5. Благой Д. К пониманию пианистом авторского текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях) // Вопросы фортепианного исполнительства. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 3. – С. 188–216.
6. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. – Ленинград : Музыка, 1983. – С. 137–172.
7. Вахтель Л. Формирование индивидуального стиля исполнительской деятельности студента средствами интерпретации музыкального сочинения : дис. ... канд. психологических наук. – Воронеж, 2003. – 206 с.
8. Вермайер А. Современная интерпретация – конец музыкального текста // Искусство XX века как искусство интерпретации. – Нижний Новгород : НГК им. М. Глинки, 2006. – С. 104–112.
9. Гаккель Л. Клод Дебюсси // Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. – Ленинград : Советский композитор, 1976. – С. 26–56.
10. Дельсон В. Святослав Рихтер. – М. : Музгиз, 1961. – 124 с.
11. Денисенко И. Мотивно-фактурные комплексы в фортепианном стиле К. Дебюсси // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Луганськ : ЛДІКМ, 2010. – Вип. 12. – С. 143–155.
12. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М. : Советский композитор, 1986. – С. 90–111.
13. Завгородняя Г. Элементы музыкального в системе исполнительской интерпретации // Музичне

мистецтво і культура. – Одеса : ВПП «Друкарський двір», 2008. – Вип. 9. – С. 218–227.

14. Измайлова Л. О тематическом складе вертикали в поздних сочинениях Дебюсси // Музыказнание. – Алма-Ата, 1973. – № 6. – С. 176–188.

15. Касаткина О. Множественность интерпретаций музыкального произведения // Проблемы музыкального образования. – К. : КГМУ им. Р. М. Глиэра, 1993. – С. 42–55.

16. Корноухов М. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании: методологический аспект : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – М. , 2011. – 48 с.

17. Корыхалова Т. Интерпретация музыки. – Ленинград : Музыка, 1979. – 208 с.

18. Котляревська О. Інтерпретація // Українська музична енциклопедія. – К., 2008. – Т. 2. – С. 242.

19. Коханик И. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования // Научный вестник НМАУ. – К. : НМАУ, 2004. – Вип. 37. – С. 37–43.

20. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка. – 1969. – № 12. – С. 56–60.

21. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.

22. Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 10. – С. 38–74.

23. Майкапар А. Музыкальная интерпретация: проблемы психологии, этики и эстетики // Музыкальная психология и психотерапия. – 2009. – № 5. – С. 78–91.

24. Мартынов И. Клод Дебюсси. – М. : Музыка, 1964. – 280 с.

25. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. – М. : Советский композитор, 1983. – 266 с.

26. Михайлов М. Стиль в музыке. – Ленинград : Музыка, 1981. – 264 с.

27. Москаленко В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации : дис. ... д-ра искусствоведения. – К., 1994. – 212 с.

28. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). – К. : Госконсерватория, 1994. – 157 с.

29. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.

30. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

31. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М. : Музгиз, 1958. – 320 с.

32. Рощина Т. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования: на примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиаана : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – К., 1991. – 20 с.

33. Сабина М. Дебюсси // Музыка XX века. – М. : Музыка, 1977. – Ч. 1. – Кн. 2. – С. 238–274.

34. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. – Одеса : Морьяк, 2007. – 275 с.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

35. Стадницкая Л. Феномен статической драматургии в музыке XX века // Київське музикознавство. – К. : НМАУ, 2007. – Вип. 22. – С. 113–123.

36. Твердовская Т. Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси : дис. ... канд. искусствоведения. – С.Пб., 2003. – 156 с.

37. Тукова И. О понятии «жанровый стиль» // Научный вестник НМАУ. – К. : НМАУ, 2004. – Вип. 38. – С. 27–33.

38. Фишер Э. О музыкальной интерпретации // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 8. – С. 159–228.

39. Холопов Ю. Дебюсси // Холопов Ю. Очерки современной гармонии. – М. : Музыка, 1974. – С. 163–178.

40. Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Одеса, 2007. – 20 с.

41. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 43–69.

SUMMARY

The article is devoted to the comparative analysis of several performance versions of Debussy's Prelude *Gates Alhambra*, namely by G. Neuhaus, S. Richter and E. J.-Bavuze. Since this miniature is one of the least studied by musicologists piano works by Debussy, the aim of the author's analysis was to determine the specificity of pianistic style of the composer and peculiarities connected with the performance of his piano works through a comparative analysis of the three interpretations of the prelude (older and more recent ones). In particular, the purpose was to identify the degree of correlation between the traditional reading of Debussy's works and innovative approach to his opuses.

This paper briefly outlines the main aspects of modern musical interpretology, particularly the concepts of performance, listening, composer's, musicological, pedagogical interpretation. It is pointed out that any work on a piece of music, any of its perception, reading, interpretation, is a living, dynamic and deeply personal process of co-creation.

The author considered it reasonable to touch upon the issues of music styles as such, along with different problematic aspects, namely the styles of the particular era, artistic genres, national, individual and composer's performing style. Stylistic features of musical impressionism, including variant repetitions of one motif, «dissemination» of the form, static dramaturgy, disintegration of the texture into autonomous layers, numerous author's remarks, etc., were found in Debussy's Preludes.

The interpretations of the miniature were analysed in the context of the specificity of performing Debussy's piano works and impressionistic piano style in general. There were found such impressionistic performing features of Debussy's works: sonorous and soft touch, *positional* fingering, the use of both pedals, inconstant Rubato tempo providing there is a single tempo line, the link between the music and its graphic representation etc.

A comparative analysis of the three performing versions takes into consideration the features of an individual performing style of every pianist, their belonging to different national styles and times in the history of piano performance. Thus, the artistic formation of G. Neuhaus took place in the first half of the twentieth century, namely the *romantic* era of piano performance, the aesthetics of which implied the primacy of emotional and personal attitude towards the composer's text. On the contrary, the creative activity of S. Richter was forming in the second half of the last century, the *post-Romanticism* piano era, which ascribes to the artist such features as rationality, intellectualism and the exact following of the authentic text. By contrast, contemporary pianists like Jean-E. Bavuze seek to combine romantic performance features with more recent intellectual and rationalistic trends, as was shown in the analysis.

Keywords: interpretation, performance style, impressionistic pianism, comparative analysis.

УДК 791.228.3

КОНСТРУЮВАННЯ ВІРТУАЛЬНОГО ОБРАЗУ В АНІМАЦІЇ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

Олександра Шаповал

У статті досліджено зміни, які відбулися в анімаційному мистецтві у зв'язку з використанням цифрових технологій. Змінилися технології виробництва, стилі, тематика, напрями розвитку анімаційного кіно. Крім того, проаналізовано головні принципи створення анімаційного образу, запропоновані В. Діснеєм. Саме вони стали підґрунтям і перейшли з традиційної мальованої анімації до комп'ютерної, хоча й зі змінами. Ці принципи засновані на головних законах перцепції візуальної інформації і забезпечують найкращий режим сприймання фільмів. Комп'ютерна анімація із суто кінематографічної галузі перетворилася на загальнозживаний елемент багатьох сфер, зокрема, її широко використовують на телебаченні, у кіно- й відеопродукції, в Інтернеті та комп'ютерних іграх.

Ключові слова: анімація, персонаж, актор, принципи анімації, короткометражний фільм, комп'ютерні технології.

В статье исследуются изменения, которые произошли в анимационном искусстве в связи с использованием цифровых технологий. Изменились технологии производства, стили, тематика, направления развития анимационного кино. Кроме того, анализируются главные принципы создания анимационного образа, предложенные В. Диснеем. Именно они стали основой и перешли с традиционной рисованной анимации в компьютерную, хотя и с изменениями. Эти принципы строятся на основных законах перцепции визуальной информации и обеспечивают наилучший режим восприятия фильмов. Компьютерная анимация только с кинематографической отрасли превратилась в распространенный элемент многих сфер, в частности, ее широко используют на телевидении, в кино- и видеопродукции, в Интернете и компьютерных играх.

Ключевые слова: анимация, персонаж, актер, принципы анимации, короткометражний фільм, комп'ютерные технологии.

In the article the author examines the changes that occur in the animated art in connection with the use of digital technologies. Among the elements that have undergone changes are production technologies, styles, themes and trends in animated films. This article analyses the basic principles of the animated image creation proposed by W. Disney. These principles became the foundation and moved from the traditional hand-drawn animation to the computer one, albeit with some changes. These principles are based on the fundamental laws of the perception of visual information and provide the best mode for movie perception. Computer animation from the film industry has become a common element in many areas. It is widely used on television, in the film- and video production, the Internet and video games.

Keywords: animation, character, actor, principles of animation, short film, computer technologies.

Саме анімація вперше презентувала на екрані казкові, фантастичні світи – плід режисерської фантазії, а не фіксувала й відтворювала реальний світ, чим спершу займався кінематограф. Засоби анімаційної виразності постійно розвиваються і трансформуються, удосконалюється техніка, формується естетика, змінюються засоби пластичного вираження та створення кіно-образу, а також критерії мистецтва і наші уявлення про його можливості.

На початку ХХІ ст. засобами комп'ютерних трансформацій змінюються й примножуються виражальні можливості екранного мистецтва, що суттєво впливає на процес створення анімаційного образу. З появою сучасних цифрових технологій роль і місце анімації в культурному й соціальному

житті значно зросли, із суто кінематографічної галузі анімація перетворилася на загальнозживаний елемент багатьох сфер. Комп'ютерну анімацію постійно використовують на телебаченні, у кіно- і відеопродукції, в Інтернеті й комп'ютерних іграх. Це спричинило появу нового трактування самого поняття «анімація». Відомо, що слово «анімація» походить від латин. «anima» – душа, «animation» – одушевлення або оживлення. Також цей вид кінематографа на пострадянському просторі часто називають мультиплікацією (від латин. «multiplication» – множення). В основі першої назви («анімація») лежить суть поняття – «оживлення» неживого об'єкта (малюнка, ляльки, тіней тощо), друга назва означає спосіб, яким це досягається,

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

а саме: «множення» зображень, які відрізняються одне від одного фазою руху [2, с. 241]. Проте сьогодні комп'ютерна анімація охоплює не лише ту частину нових технологій, яка пов'язана з анімацією як видом фільмів (мультиплікація), але й у ширшому контексті – з мистецтвом одушевлення статичного зображення в інших видах кіно. Комп'ютерна (спрайтова) анімація реалізується за допомогою мови програмування.

Швидко розвиваючись, комп'ютерна анімація отримала широке використання в різних сферах діяльності – від рекламної продукції до бізнес-проектів та презентацій. Вона має спільне коріння з комп'ютерною графікою, тому використовує подібні способи й технології створення цифрового зображення: векторна графіка, растрова графіка, фрактальна графіка, тривимірна графіка (3D). Комп'ютерна анімація «оживлює» статичні віртуальні моделі, надаючи їм руху та дії.

У різних видах анімаційного мистецтва – мальованій анімації, об'ємній (лялькова), тіншовій (гра світла і тіні) та інших, сьогодні застосовуються комп'ютерні засоби. Залежно від виду існують певні технології створення анімації, зокрема, класична (мальована) є почерговою зміною малюнків, кожен з яких оригінальний, намальований вручну, тут ефект «оживлення» утворюється за рахунок зміни малюнків у певному порядку, від кадру до кадру [7, с. 43]. Цей досить трудомісткий і складний процес із використанням комп'ютерних технологій значно спростився: ключові кадри створює художник, проміжні – комп'ютер. У ляльковій (стоп-кадровій або об'ємній) анімації в просторі розміщують об'єкти, камера фіксує кожну зміну їхнього положення. З упродовженням комп'ютерних технологій цей вид анімаційного мистецтва зазнав трансформацій, у більшості картин уже не використовують звичайні ляльки, їх замінили цифровими моделями.

Зазначимо, що основні принципи й технологія створення рухомих об'єктів і зображень, розвинені в традиційній анімації протягом ХХ ст., використовуються й у комп'ютерній анімації в поєднанні з іншими комп'ютерними технологіями. Більшість за-

гальних принципів і технологій створення віртуального образу в анімаційних фільмах сформульовано ще В. Діснеєм (1901–1966) для традиційної мальованої анімації. Сьогодні ними послуговуються під час роботи з комп'ютерною анімацією. Ці технологічні прийоми отримали широкий спектр використання й розповсюдилися далеко за межі анімаційного кіно; вони засновані на головних законах репрезентації візуальної інформації і забезпечують найкращий режим сприймання екранного твору. Необхідно дослідити ці методи і простежити, як вони частково або повністю перейшли з традиційного анімаційного мистецтва в комп'ютерну анімацію. Ми послуговуємося повним переліком та аналізом цих методів, представлених у працях «Принципи традиційної анімації, застосовані до 3D комп'ютерної анімації» Дж. Лассетера [23] та «Цифровий характер анімації» Дж. Маєстрі [див.: 25].

Перший принцип – «стискання і розтягнення» / «squash and stretch» – полягає в тому, що анімаційний персонаж під час руху стискається або розтягається, розширюється або подовжується. Використання цього прийому створює ілюзію «ожилого» персонажа – перед стрибком він стискається, як пружина, а під час стрибка, навпаки, розтягується. Головним правилом цього принципу є постійний об'єм персонажа. Під час розтягування (горизонтальна вісь) персонаж обов'язково має бути стиснутий для збереження об'єму свого тіла (деформація по вертикальній осі). Без технології «squash and stretch» тіло персонажа не наче кам'яніє. Проте об'єкти з жорсткого матеріалу під час дії не змінюють своєї форми, що підкреслює їхню тверду основу. Цей принцип було застосовано ще в перших картинах В. Діснея: «Білосніжка і семеро гномів» / «Snow White and the Seven Dwarfs» (1937), «Бембі» / «Bambi» (1942) та ін. Сьогодні його широко використовують ледь не в кожному анімаційному комп'ютерному фільмі («Шрек» / «Shrek» (2001), «Льодовиковий період» / «Ice Age» (2002), «Мадагаскар» / «Madagascar» (2005) тощо), де легко створити стискання та розтягнення 3D-персонажа без зміни

ОЛЕКСАНДРА ШАПОВАЛ. КОНСТРУЮВАННЯ ВІРТУАЛЬНОГО ОБРАЗУ В АНІМАЦІЇ...

його об'єму в спеціальних графічних програмах, які самі генерують модифікацію об'єкта під час певної дії. Аніматор лише задає його параметри.

Наступним важливим принципом створення анімаційного образу персонажа є «підготовча дія» / «anticipation». Під час будь-якої дії персонажу необхідно виконати підготовчі рухи: перед стрибком – присісти, кидаючи щось – відвести руку назад, ударяючи по м'ячу – відвести ногу назад (це називається «відмовними» рухами, оскільки перед дією персонаж ніби відмовляється від неї). Такий рух готує глядача до подальшої дії персонажа й додає рухам інерції. Цей прийом часто застосовують в анімаційних картинах, знятих за принципами «тотальної» анімації.

Найзагальнішим принципом є «сценічність» / «staging», яка бере свій початок ще з історії давнього театру, і полягає в тому, що для правильного сприйняття персонажа всі його рухи та міміка мають бути прості й виразні, а камеру розташовують так, щоб глядач бачив усі рухи. Характер персонажа повинен бути чітким, деталі – помітними, репліки – розбірливими, текст – зрозумілим. Цей принцип є універсальним і стосується як анімаційного, так і ігрового кінематографа.

«Ключові кадри» / «pose to pose» (позиція до позиції) і «фазовий рух» / «straight ahead action» (прямо вперед) – дуже важливі технології в анімаційному мистецтві. До їх винайдення аніматор малював рух «прямо вперед», тобто від одного руху до наступного послідовно робив малюнки. Метод малювання за «ключовими кадрами» передбачає попереднє компоновання рухів: художник малює основні моменти й розташовує персонажа в сцені, потім асистенти промальовують усі проміжні кадри – цей принцип збільшує продуктивність і точність результату. Для створення конкретного руху необхідне ретельне опрацювання ключового кадру, тривалість перебування на екрані якого найдовша. Для цього асистенти домальовували (або створювали на комп'ютері) рухи так, щоб якнайбільше кадрів було поряд із ключовими позиціями. При розробці ключових кадрів аніматор

досягає їхньої максимальної виразності і сконцентровує на них основну увагу глядача. З цією метою розраховується рух від однієї компоновки до іншої, щоб основна частина часу була витрачена на їх демонстрацію [14]. Цей принцип називається «пом'якшення початку і кінця руху» / «slow in і slow out». Він так само перейшов із класичної анімації в комп'ютерну.

Проте сьогодні в комп'ютерній анімації для створення певного руху не завжди використовують принцип «ключових кадрів», додалися методи, характерні лише для комп'ютерної анімації, які задаються програмним забезпеченням. Наприклад, під час моделювання аніматор задає параметри, що імітують фізичні явища – дощ, вітер тощо, потім уже сама програма деформує частину одягу або утворює кола на воді впродовж усіх кадрів. І хоча тут немає безпосереднього ручного створення руху, яке в традиційній анімації вважалося визначальною ознакою анімаційного мистецтва, проте аніматор здійснює повний контроль, корегуючи комп'ютерну модель і налаштовуючи параметри, доки не буде реалізовано його задум.

«Наскрізний рух і дублювання дії» / «follow through and overlapping actions» – цей принцип полягає в тому, що персонаж постійно перебуває в русі: навіть коли він стоїть, якісь частини тіла все одно рухаються й деформуються (такі елементи, як вуха, хвіст, одяг), що уможливорює «оживлення» персонажа, забезпечує плавність переходу від однієї фази руху до іншої. «Дублювання дії» найчастіше використовують у сценах зміни фаз руху, коли персонаж різко зупиняється після швидкого руху, м'які частини тіла не відразу зупиняються і продовжують рух у тому напрямку, куди рухався персонаж (рух волосся, вух, хвоста, одягу тощо). Цей принцип застосовують для надання персонажу більшої природності, пластичності і реалістичності як у класичній, так і комп'ютерній анімації, проте в останній він створюється вже іншими методами (комп'ютерним моделюванням, малюванням на комп'ютерному планшеті та ін.).

Використання криволінійних траєкторій природного руху («рухи за дугами» / «arcs»)

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

залежить від швидкості руху: коли персонаж рухається швидко – траєкторія розпрямляється, коли повільно – ще більше загинається. Раніше в анімації застосовували метод прямолінійного руху, тому пластика персонажів виглядала дещо механічною, штучною. У комп'ютерній анімації автор задає ключові позиції і траєкторія прораховується програмним забезпеченням.

Принцип «додаткової дії або виразної деталі» / «secondary actions» підсилює певну ідею в сцені – використовується для надання образу персонажа більшої виразності, емоційності, жвавості, слугує для акцентування уваги на чомусь (наприклад, засмучений персонаж може часто сякати в хустинку, здивований – знизувати плечима, веселий – весь час сміятися та жартувати). Подібні деталі називаються вторинними, або додатковою дією, яка завжди підпорядковується головній, і використовуються як в анімаційному, так і в кіномистецтві [20].

«Правильний розрахунок часу» / «timing» – це ключовий момент для сприйняття кінообразу глядачем. Необхідно задати стільки часу, щоб підготувати глядача до певної дії: коли відводиться забагато часу, то увага розсіюється, коли мало – дію можна не помітити або не зрозуміти її сенсу. Під час розрахунку часу для кожного персонажа враховують його вагу, інертність, об'єм і емоційний стан. Настрій персонажа також передається швидкістю його рухів: пригнічений персонаж рухається дуже мляво, а натхненний – досить енергійно. *Таймінг* рухів, більше ніж будь-що, визначає вагу анімаційного об'єкта. Сьогодні в комп'ютерній анімації *таймінг* розраховується автоматично, задаються лише ключові параметри.

У картинах В. Діснея простежується «карикатурний реалізм» (або гіперболізація): якщо персонаж сумний – його малювали дуже похмурим, щасливий – сліпуче сяючим, неспокійний – занадто знервованим. Виразно це простежується в таких стрічках, як «Білосніжка і семеро гномів» / «Snow White and the Seven Dwarfs» (1937), «Дамбо» / «Dumbo» (1941), «Бембі» / «Bambi» (1942), «Красуня і чудовисько» / «Beauty and the Beast» (1991) та ін. За допомо-

гою гіперболізації посилюється емоційний вплив на глядачів, а персонаж набуває карикатурного характеру. Принцип «перебільшення й карикатури» («exaggerate and caricature»), виокремлення головного через деталі та дії персонажів, сьогодні також використовують режисери комп'ютерної анімації. Особливо яскраво це репрезентовано в таких анімаційних фільмах, як «Шрек» / «Shrek» (2001), «Льодовиковий період» / «Ice Age» (2002), «Мадагаскар» / «Madagascar» (2005).

Принцип «професійного малюнка» забороняє малювати «близнят», тобто будь-які елементи, що повторюються двічі в кадрі або є симетричними копіями. Проте в комп'ютерній анімації проблема з «близнюками» дещо спрощується, оскільки в 3D-анімації можна використовувати персонажів або певні елементи в новій сцені, адже щоразу, коли віртуальну камеру повернути іншим ракурсом, змінити швидкість руху або положення окремих елементів, – сцена змінюється і виглядає інакше, і аналогії зі старим матеріалом не виникає.

«Привабливість» / «appeal» – один з головних принципів для глядацького успіху картини. Привабливим може бути будь-який предмет, якщо дивишся на нього із задоволенням, убачаєш у ньому простоту, хороший дизайн, чарівність, магнетизм, від якого неможливо відірвати погляду. В. Дісней уважав, що привабливим має бути будь-який персонаж: наприклад, злодій все одно повинен мати свій шарм, інакше глядачу не захочеться дивитися на нього. Цей принцип залишається актуальним і для цифрової анімації.

Більшість принципів традиційної анімації було розроблено на студії В. Діснея в 1930-х роках, проте сьогодні їх широко використовують у створенні комп'ютерної анімації та ігрових картин. Згадаємо, що В. Дісней – першовідкривач у багатьох сферах мальованого кіно: технології виробництва, створення нових форм мультиплікаційного руху, освоєння звуку, музики, кольору. Популярність діснеївських героїв, особливо Міккі-Мауса, можна порівняти хіба що зі славою знаменитих зірок американського кіно 1930–1940-х років. Ство-

ОЛЕКСАНДРА ШАПОВАЛ. КОНСТРУЮВАННЯ ВІРТУАЛЬНОГО ОБРАЗУ В АНІМАЦІЇ...

рюючи свої мультфільми з постійними героями-масками, він враховував і традиції популярної «комічної школи», і вже сталий досвід інституту кінозірок [17, с. 9]. В. Дісней у концептах своїх персонажів спирався на фольклорний матеріал, переосмислюючи характер казкових героїв відповідно до художньо-ідейних запитів свого часу [8, с. 25].

Як зазначалося вище, основні принципи і технології створення анімаційних зображень, розвинені ще в традиційній анімації, сьогодні використовують у комп'ютерній у поєднанні з іншими сучасними технологіями. Способи створення зображення можуть бути різними (намальовані вручну чи в комп'ютерній програмі, змодельовані), проте принцип залишається тим самим – конструюють зображення, розставляють ключові кадри, далі – проміжні фази, які моделюють вручну або за допомогою комп'ютера, що не змінює основного методу.

Принцип «ключових кадрів», який був основою анімаційного мистецтва ХХ ст., зберігає свою актуальність і сьогодні. Дісней використовував його в традиційній анімації, Старевич і Трнка – у покадровій, на студії *Pixar* – у тривимірній, а нині його продовжують застосовувати скрізь, де наявна традиційна або тривимірна комп'ютерна анімація. Аніматори-експериментатори, такі, як Норман Макларен, наприклад, відмовлялися використовувати систему ключових / проміжних кадрів і малювали кожен кадр на плівці вручну. Від цього загальна логіка «оживлення» не змінювалася: рух створювався руками, – як зазначає відомий дослідник комп'ютерної анімації Л. Манович [10]. Характерно, що аніматори, використовуючи одну й ту саму техніку, зберігають індивідуальність – власний стиль.

Сьогодні до традиційних методів додалися інші – основані на програмному забезпеченні, тому вони властиві лише комп'ютерній анімації. Комп'ютерне моделювання розуміється як гібрид традиційної анімації і комп'ютерного програмування, коли аніматор не малює вручну кожну фазу, а налаштовує параметри комп'ютерної моделі, яка створює цей рух. Тобто при

автоматизації технологічного процесу конструювання анімаційного образу художня концепція все одно втілюється під безпосереднім авторським контролем.

Розглянемо основні принципи створення комп'ютерної анімації. Як уже зазначалося, найпоширенішим способом є анімування за ключовими кадрами. Він має схожі ознаки з принципом мальованої анімації, відмінність полягає в тому, що проміжні кадри створює спеціальна програма, а не людина, як у традиційній анімації. Своєрідним різновидом цього способу є «морфінг» / «morphing» (трансформація) – перетворення одного об'єкта на інший за рахунок генерації заданої кількості проміжних кадрів. «Морфінг» використовується також для встановлення візуального зв'язку між двома (і більше) ключовими положеннями, що анімуються. Цю анімаційну технологію використовують у кінематографі, анімації, рекламних роликах, кліпах тощо. Такий прийом ефективний для застосування в ігровому кінематографі. Яскравий приклад спостерігаємо в картині Дж. Камерона «Термінатор-2: Судний день» / «Terminator 2: Judgment Day» (1991), де один з головних персонажів неодноразово плавно й переконливо трансформується в термінатора T-1000. Дослідник О. Орлов у своїй праці «Екологія віртуальної реальності» зазначає, що «морфінг» – протиприродний і патологічний, бо відображає трансформацію загального вигляду тіла, за якою не стоїть зміна внутрішнього світу. Взаємозв'язок зовнішнього і внутрішнього порушується. Перед глядачами постає окремо життя тіла, не обумовлене життям духа [12, с. 13]. Справді, візуалізація плавного перетворення людини на робота, тварину, монстра, жінки на чоловіка тощо виглядає протиприродною, а іноді й моторошною. Проте не можемо повністю погодитися з О. Орловим, оскільки «морфінг» використовується саме з метою шокувати глядача зовнішнім перевтіленням, а внутрішнє перетворення цей прийом не передбачає.

Наступний спосіб комп'ютерної анімації, який часто використовують, – запис руху. За допомогою спеціальної техніки записують дані руху об'єктів, а потім переносять

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

із цифрових носіїв на комп'ютер. Одним з найпоширеніших прийомів цієї технології є «захоплення рухів» / «motion capture» – перший напрям анімації, який дає можливість передавати природні, реалістичні рухи цифрових персонажів. Актори в спеціальних костюмах з датчиками відтворюють потрібні рухи, міміку, які записуються камерами та аналізуються на комп'ютері. Потім ці дані використовують для створення руху комп'ютерних персонажів, чим досягається високий рівень реалістичності та достовірності. Характерним прикладом слугують такі анімаційні фільми: «Остання фантазія: Внутрішні духи» / «Final Fantasy: The Spirits Within» Х. Сакагуті, М. Сакакібари (2001), «Північний експрес» / «Polar Express» (2004), «Беовульф» / «Beowulf» (2007), «Різдвяна історія» / «A Christmas Carol» Р. Земекіса (2009), «Аватар» / «Avatar» Дж. Камерона (2009), «Аліса в країні чудес» / «Alice in Wonderland» Т. Бертон (2010) та ін.

Ще один різновид комп'ютерної анімації – «процедурна анімація» / «procedural animation», яка повністю або частково розраховується комп'ютером. Комп'ютер сам генерує анімацію в режимі реального часу згідно зі встановленими правилами, законами та обмеженнями. Процедурна анімація певною мірою непередбачувана і результат під час кожного запуску програми може бути відмінним від попереднього, що не трапляється в зумовленій анімації, коли аніматор сам створює та анімує кожен кадр. Її часто використовують для створення й моделювання системи маленьких часток (дим, вогонь, рідина, газ), імітації взаємодії м'яких (тканина, одяг, волосся, хутро) і твердих тіл (взаємодія персонажа із зовнішньою дією, падіння, політ), відтворення автономного руху персонажа. Процедурну анімацію широко застосовують в кінематографі, повнометражній анімації, комп'ютерних іграх [27].

Репрезентація наративу в анімаційних картинах дедалі більше залежить від комп'ютерних трансформацій. Спеціаліст з комп'ютерної графіки задає певні параметри для створення потрібної місцевості, атмосфери, персонажа, а комп'ютер про-

раховує їх. У результаті отримуємо готову цифрову тривимірну площину, яку можна повертати в різні боки, змінювати положення предметів на ній і ракурсів зйомки. Саме завдяки цим технологічним нововведенням аніматор отримав можливість точного відтворення свого задуму без значних затрат. У мальованій анімації, якщо відбувся прорахунок і неправильно намальовано місцезнаходження героя, була неточна тональність чи кольорова гама, – сцену потрібно було переробляти. Сьогодні комп'ютерні технології надають можливість легкої зміни положення камери, розташування предметів, тональності тощо. Комп'ютерні трансформації допомагають досягти реалістичності й достовірності «віртуального кадру» анімаційного фільму.

У 1968 році в Радянському Союзі створили один з перших комп'ютерних мультфільмів – двохвилинну короткометражку «Кішечка» (режисери – М. Константинов, В. Мінахін, В. Пономаренко), де все зображення було створено машиною БЕСМ-4. Проте продукування мультиплікації засобами комп'ютерної техніки не сприйняли, тому далі технологію створення комп'ютерних мультфільмів не розробляли, і на певний час забули про неї. Початком історії комп'ютерної анімації можна вважати короткометражний фільм «Пригоди Андре і бджоли Уоллі» / «The Adventures of Andre and Wally», створений 1984 року Дж. Лассетером на студії *Lucasfilm*. Хоч графіка дуже схематична і проста, проте це одна з перших спроб представлення повністю комп'ютерного мультфільму, яка привернула увагу широкого кола глядачів [24].

У 1986 році студію *Lucasfilm Computer Graphics* викупив С. Джобс і перейменував на *Pixar*, а Дж. Лассетер став виконавчим продюсером компанії. Завдяки діяльності цієї студії комп'ютерна анімація набула широкого розповсюдження у світовому кінопрокаті. На студії *Pixar* у 1986 році Дж. Лассетер створив комп'ютерну короткометражну стрічку «Люксо молодший» / «Luxo Jr.». За технікою виконання, а не датою випуску, цю анімацію маємо визнати першою комп'ютерною анімаційною картиною. Її художньо-технічний рівень здобув високу

оцінку в професійному середовищі – фільм отримав номінацію на «Оскар». Мінімалістський художній задум сценічного простору та системи персонажів (на робочому столі дві лампочки, м'ячики та розетка) був утілений з надмірною кількістю виразних засобів (багатоваріативна гра світла й тіні). У цій анімаційній стрічці вперше використано програмне забезпечення *Renderman* для візуалізації високоякісних фотореалістичних зображень. Після «Люксо молодшого» програму *Renderman* застосовували при створенні не лише анімаційних картин, але й ігрових фільмів («Титанік», «Матриця», «Володар пернів»). Це програмне забезпечення дозволяє швидко інтегрувати комп'ютерне зображення без помітних швів у сцени з акторською грою.

Двохвилинна короткометражка стала початком нового періоду в історії розвитку анімації, ознаменувала появу самостійного напрямку в кіномистецтві – комп'ютерної анімації. Зображення лампи, що стрибає, пізніше стало брендовим символом компанії *Pixar*. У період виходу картини *Pixar* не була кінокомпанією чи анімаційною студією, а лише фірмою, яка займалася розробкою комп'ютерних технологій. Проте після успіху таких комп'ютерних короткометражних фільмів, як «Люксо молодший» (1986), «Зірка цирку» / «Red's Dream» (1987), «Олов'яна іграшка» / «Tin Toy» (1988), «Дрібничка» / «Knick Knack» (1989), студія почала спеціалізуватися на створенні повнометражних комп'ютерних стрічок разом зі студією *Walt Disney* [11].

Мова анімаційного мистецтва з використанням комп'ютерних технологій суттєво трансформувалася, удосконалилася техніка виконання, змінилися засоби вираження та створення художнього образу. Анімація перетворилася із суто кінематографічної галузі на широкоживаний елемент багатьох інших сфер діяльності. Аналізуючи загальні принципи створення анімаційного образу, доходимо висновку, що всі вони перейшли з традиційної «тотальної» малюваної анімації до комп'ютерної, хоча й з певними змінами. Ці принципи мають ширший спектр використання, ніж сфера анімаційного кіно, бо ґрунтуються на основ-

них законах сприйняття візуальної інформації та забезпечують найкращий режим сприймання фільмів. Зазначимо, що створення анімаційного образу сьогодні дедалі більше залежить від комп'ютерних трансформацій. Комп'ютерні технології надають можливість легко змінювати будь-які частини анімаційного кадру – від положення камери, ракурсу до заміни в сцені предметів, героїв, атмосфери. Сьогодні з появою комп'ютерних технологій суттєво змінюються і примножуються виражальні можливості анімаційного мистецтва.

Комп'ютеризація всіх сфер кіновиробництва створила платформу для гібридної метаестетики, яка використовує загальні технології виробництва для анімації, ігрового кінематографа, відео- й телепродукту та інших екранних медіа. Композиції з багат шаровим зображенням, кожен зі слоїв якої створюється різними методами й технологіями (відео-, кінозйомка, комп'ютерне моделювання, фото, графічні малюнки тощо) з неоднаковим рівнем прозорості, комбінують у єдине ціле, утворюючи новий гібридний продукт, який уже важко зарахувати до чистої форми певного виду мистецтва, – зазначає Л. Манович у своїй праці «Майбутнє зображення» [10]. Парадигма зближення різних форм екранної продукції в єдину систему мультимедіа стає актуальною в контексті застосування цифрових технологій, які і сприяли появі спільної платформи для репрезентації нових гібридних аудіовізуальних конструкцій.

Розміщення статичних і рухомих об'єктів у комп'ютерному просторі з можливістю переміщення віртуальної камери в цьому середовищі, з накладенням імітації розмиття рухомого об'єкта, глибини різкості та будь-яких часопросторових змін у віртуальному кінокадрі може бути однаково використано для будь-якого зображення, незалежно від його структури та технологій створення. Отже, статичні й рухомі зображення (кіно, відео, анімація, фотографія, графічні зображення та ін.) разом з новітніми комп'ютерними технологіями почали взаємодіяти в єдиному обчислювальному середовищі – у комп'ютерному часопросторі. Це у свою чергу спричинило зміни в

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

кінообразності, яка стала пластичнішою й отримала більше можливостей для втілення творчих задумів режисерів, сприяло появі нової гібридної естетики, яка ґрунтується на зіставленні індивідуальних візуальних структур в одному зображенні, кадрі, епізоді [10]. Ця естетика простежується ледь не в кожному форматі екранних медіа, проте не обмежується лише цією сферою, а може бути виявленою в будь-яких інших художніх практиках.

Також дифузія двох видів екранних мистецтв – анімації та ігрового кіно – спостерігається на сюжетно-тематичному рівні. Естетика анімаційної стрічки або коміксу з простими сюжетами та супергероями, з переобтяженістю комп'ютерними ефектами почасти використовується в ігрових картинах; і навпаки, – анімація послуговується масштабними, серйозними темами та сюжетами, якими раніше займався лише ігровий кінематограф. Зображальна якість цифрових об'єктів у комп'ютерній анімації поступово наближується за своєю правдоподібністю до традиційного зафільмованого матеріалу. Естетика ігрового фільму імітується в анімації за допомогою комп'ютерних програм, які створюють цифрових клонів живих істот, повторюючи їхню зовнішність, рухи, міміку, пластику.

У цьому контексті слід проаналізувати вже згадану анімаційну картину «Остання фантазія: Внутрішні духи», зняту за мотивами відомої серії комп'ютерних ігор «Final Fantasy». Характерною ознакою її зображальної стилістики є фотореалістичність анімаційних персонажів, моделі яких важко відрізнити від справжніх людей. На час створення фільму технології вже дозволяли досягти такого ефекту. Для роботи над анімаційною стрічкою було використано чотири сервери *SGI Origin 2000*, чотири системи *Опук2* і 167 робочих станцій *Octane*, *рендерінг* виконувався на спеціально розробленій *рендер-фермі* (проект компанії *Square Pictures*), яка складається з 960 робочих станцій [22]. Картину створено в стилістиці комп'ютерних ігор, вона розрахована на певну частину молодіжної аудиторії, інтегрованої в ігровий сегмент індустрії розваг. Стрічку знято в жанрі склад-

ного й заплутаного фантастичного бойовика, і глядачі її сприйняли досить стримано. За виробничого бюджету \$115 млн (третину суми витрачено на комп'ютерне устаткування й програмне забезпечення) картина збрала лише близько \$ 85 млн. Проте, незважаючи на комерційну невдачу та невизнання серед глядачів, анімаційний фільм «Остання фантазія...» увійшов до історії комп'ютерного кінематографа як самобутній експеримент, який у майбутньому знайшов своє неодноразове практичне втілення. Стрічка не стала вершиною фотореалістичної анімації, однак зробила перший крок у цьому напрямку.

Реалізація задуму відбувалася протягом чотирьох років і в результаті на екрани вийшов один з найбільш революційних проєктів у сфері комп'ютерної анімації. Це перший фотореалістичний комп'ютерний анімаційний фільм, який стилістично й візуально швидше нагадує ігровий фільм, у якому діють не справжні актори, а цифрові моделі. Поступово стирається межа між стилістикою ігрового кінематографа та анімаційного, відбувається їх поєднання і взаємодія. Зображення настільки реалістичне, що глядачі вже не можуть відрізнити цифрового ландшафту від справжнього, цифрового клона від живого актора. Працюючи над створенням «Останньої фантазії...», автори відмовилися від ідеї дублювання персонажів з комп'ютерних ігор і стилістики тривимірної анімації таких фільмів, як «Історія іграшок», «Мурашка Антц», «Шрек», «Льодовиковий період» та ін. Режисери повністю відійшли від гротескової манери зображення анімаційних героїв і сконцентрувалися на створенні віртуальних образів реальних людей. Анімаційна картина демонструє глядачам світ, який існує лише віртуально й у якому вперше діють цифрові клони людей реалістичної подоби. Стрічка засвідчує, що кінематограф уже перебуває на межі створення комп'ютерних героїв і світів, які за своєю реалістичністю майже не відрізняються від зафільмованого світу. Ця картина змінює традиційні уявлення про можливості кіно та анімації, порушує серйозні питання про суть і належність цього твору до певного виду кінематографа. За-

глядаючи наперед, необхідно зазначити що ця стрічка розпочала певну тенденцію. У 2000-х роках з'явилися подібні картини: «Північний експрес» (2004), «Беовульф», (2007), «Аліса в країні чудес» (2010), «Аватар» (2009) та ін. Їх складно однозначно зарахувати до певного виду – анімації чи художнього кінематографа, можливо, вони взагалі повинні займати окрему нішу.

До виходу фільму «Остання фантазія...» ще ніколи не створювали кінофільм, де вся акторська група складалася із цифрових персонажів, які виглядають і рухаються так само, як люди. Режисери використали технологію відцифрування рухів реальних акторів для забезпечення реалістичності анімації персонажів, що спричинило досить незвичайний ефект – персонажі виглядають і рухаються як живі люди, але насправді є цифровими клонами акторів.

Сьогодні цифрові персонажі в більшості випадків використовуються як дублери акторів, зазвичай тоді, коли актор фізично не може зробити певну дію. Кіберактори в майбутньому зможуть повністю замінити живих виконавців, проте таке припущення цілком відкидає мистецтво акторської гри, що є не просто набором дій і реакцій, які можна записати й відтворити на комп'ютері. Людина занадто складна у вираженні своєї емоції, не так просто відобразити міміку чи жест – важливі почуття, манеру, взаємодію з контекстом, віртуальний контакт із глядачем («очі в очі»). Навіть якщо з'являться неймовірно реалістичні цифрові копії акторів, комп'ютер не спроможний повністю «оживити» кіберактора, привнести найважливіші якості, притаманні лише людині. Р. Земекіс зазначає, що за допомогою цифрових технологій можна відтворити звук будь-якого музичного інструмента, але машина все ж таки не може повністю замінити музикантів. У кожному виді мистецтва важлива емоційна участь самого виконавця, енергія і тепло, які він вкладає у свої дії – це основа [18]. Це справедливо щодо акторської майстерності та її імітації цифровими клонами.

Зазначимо також, що «своєю появою на екрані в образі актор піднімає певні проблеми часу <...> Пошук героя-особис-

тості обов'язково призведе до пошуку актора-особистості» [16, с. 15]. Віртуальні, комп'ютерні клони акторів презентують наш технізований, синтетичний час, проте не можуть стати особистостями. І як би точно не відтворював комп'ютер міміку, жести, емоції цифрового клона, він ніколи не зможе навіть наблизитися до гри живого актора, стати індивідуальністю, вкласти в образ свій внутрішній світ та переживання. Майстерність актора народжується з глибокого проникнення в життя, з пізнання дійсності в її розвитку, у всій властивій їй конкретності [4, с. 123]. Актор вносить у виконання ролі не тільки свою індивідуальність, але й власне розуміння життя. Так, виконання класичного твору змінюється не тільки залежно від того, хто грає роль, але й від того, коли, у якій країні, у яку епоху вона грається [15, с. 327–328]. Тому не дивно, що в дигітальну епоху кінематографа народжується цифровий актор.

С. Юткевич стверджував, що в складній синтетичній структурі фільму актор є головним компонентом, який вимагає до себе уважного ставлення, і вибір виконавця навіть на невелику роль стає надзвичайно відповідальним моментом, який вирішує долю майбутнього фільму [19, с. 22]. Сьогодні режисер уже може повністю створити або покращити необхідного для виконання цифрового клона, додати тих рис, які будуть характерними й важливими для образу. Л. Аннинський зазначає, що можуть змінитися стиль гри, основи співвідношення типу й індивідуальності в образі, самі принципи вираження особистості у створеному на екрані характері. Проте актор, особистість, людина залишається мірою гуманістичного мистецтва [1, с. 68]. У дигітальному мистецтві це може змінитися, і вже відчутні такі прояви. Індивідуальність актора на екрані замінює електронні алгоритми, прораховані машиною, які здатні рухатися, відтворювати міміку, жести, однак не вмють відчувати, співпереживати, ніколи не зможуть вкласти у художній образ свій життєвий досвід. Глядач не прочитує в очах цифрової моделі те, чого не заплановано в сценарії, чого режисер не запрограмував. Для мільйонів глядачів мистецтво

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

кіно уособлюється в акторі, і не існує без яскравої акторської індивідуальності; актор посідає особливе місце в духовному світі глядача [3, с. 82]. Виникає риторичне питання: яке місце посяде цифровий актор? Проте, як зазначає Л. Парфьонов, «актор має втілювати свій час – ось найвищі умови, які повинні ставитися перед актором» [13, с. 132]. Цифровий актор – це типаж, створений 3D-моделером, який репрезентує дигітальний час і сучасний аудіо-візуально-гаптичний простір, що оточує нас.

Наступною анімаційною картиною, створеною у фотореалістичній стилістиці, стала фантастична історія «Беовульф», знята за мотивами однойменного староанглійського епосу. У фільмі використано технологію «захоплення руху» / «motion capture», яка дозволила режисеру Р. Земекісу досягти надзвичайної реалістичності в поведінці й міміці персонажів, візуалізувати у фотографічній стилістиці віртуальний комп'ютерний всесвіт. Поняття «фотографічності» сьогодні змінюється й потребує уточнення: термін «фотографічний» походить від двох слів – «фото» і «графічний», при цьому друге є головним і смислоутворюючим, а «фото» лише репрезентує візуальний код для подальшого графічного зображення, обробленого вручну. Мається на увазі, що комп'ютеризація фотографії кардинально змінює структуру фотографії, методи фіксації та обробки, водночас зовнішній, візуальний код залишається майже без змін, тобто типова фотографія має такий самий вигляд, як і аналогова. Л. Манович зазначає, що майбутні зображення будуть подібні до фотографії, адже фотографія презентує надзвичайно життєздатний репрезентативний код – вона витримала технологічні трансформації, комп'ютеризацію всіх сфер виробництва і розповсюдження візуальних продуктів [25]. Причина цього сталого коду фотографії криється в його пластичності, гнучкості, можливості комбінацій з іншими візуальними форматами, що спричинює домінування фотографії в сучасній візуальній культурі. Проте фотографічний код сьогодні з'являється не в чистій формі, а у вигляді різних перетворень, мутацій, гібридних утворень, – стверджує Л. Манович. По-

єднання фотографії з іншими візуальними форматами (графіка, шрифти, двовимірні і тривимірні комп'ютерні зображення, анімація), її трансформація засобами ручного налаштування та комп'ютерними фільтрами, імітація фотографії комп'ютерною графікою репрезентують оновлений, покращений, підмальований візуальний продукт, який можна використовувати в різних сферах культури. Отже, можна стверджувати, що сьогодні візуальна культура характеризується новим комп'ютеризованим «базисом» і старою фотографічною «суперструктурою» [26].

У картині «Беовульф» головну роль у створенні кінообразу відіграють спеціальні ефекти, наратив відходить на другий план, слугуючи лише тлом для репрезентації комп'ютерних трансформацій. Глядачі починають звертати увагу вже більше на вивидище, ніж на сюжетні лінії.

Незважаючи на комерційні невдачі в попередніх картинах («Полярний експрес», «Беовульф»), режисер Р. Земекіс знову звернувся до постановки 3D-анімаційної історії, яку також зняв за технологією «motion capture». Його новою стрічкою стала «Різдвяна історія» / «A Christmas Carol» (2009) – екранізація повісті Ч. Діккенса «Різдвяний гімн». Режисер нічого не змінив у сюжеті, точно відтворивши класику на екрані. Це досить похмура історія, проте режисер не став пом'якшувати атмосферу книги, тому картина вийшла не для дитячої, а для підліткової та дорослої аудиторії. Ця анімаційна стрічка виявилася вдалішою, ніж дві попередні, – у ній майстерно поєдналися технологічні можливості комп'ютерної анімації та правильно вибрана тематика стрічки, цікавий сценарій.

Отже, у статті було з'ясовано, яких змін зазнало анімаційне мистецтво завдяки використанню цифрових технологій. Зокрема, додалися нові засоби, змінилися технології виробництва, стилі, тематика, напрями розвитку анімаційного кіно. Проаналізувавши головні принципи створення анімаційного образу, запропоновані В. Діснеєм, доходимо висновку, що всі вони перейшли з традиційної мальованої анімації до комп'ютерної, хоча й зі змінами. Ці прин-

ципи ґрунтуються на головних законах перцепції візуальної інформації і забезпечують найкращий режим сприйняття фільмів. Досліджено, що комп'ютерна анімація лише з кінематографічної галузі перетворилася на загальноживаний елемент багатьох сфер, зокрема, її широко використовують на телебаченні, у кіно- і відеопродукції, в Інтернеті та комп'ютерних іграх.

Простежуючи розвиток і становлення нового кінематографічного формату – комп'ютерної повнометражної анімації, – було з'ясовано, що з кожною новою картиною кінематографісти намагалися наблизитися до реалістичної репрезентації казкового світу. Стилiзовані персонажі візуально схожі на своїх прототипів завдяки використанню значної кількості текстур і детального моделювання. Зазначимо, що перспектива розвитку і зростання популярності анімаційного мистецтва спричинили появу нових філій та підрозділів майже на всіх масштабних студіях Голівуду, які почали випускати анімаційні фільми, хоча раніше займалися лише ігровим кіно.

Поступово відбувається дифузія видів кіномистецтва, змішуються стилі, жанри, технології анімаційного та ігрового кіно. Прикладом цього слугує аналіз таких картин, як «Остання фантазія: Внутрішні душі» (2001), «Полярний експрес» (2004), «Беовульф» (2007), «Аватар» (2009), «Аліса в країні чудес» (2010). Фотореалістичні комп'ютерні анімаційні фільми стилістично й візуально більше нагадують ігрові картини, у яких задіяні цифрові моделі. Поступово стирається межа між естетикою ігрового кінематографа й анімаційного, відбувається взаємодія цих видів кіномистецтва. Драматургія анімаційних картин перебирає на себе дедалі більше загальних рис сюжетоутворення ігрового кінематографа, зі складними сюжетними перипетіями і проблематикою. Також простежується тенденція підпорядкування та використання наративних конструкцій для репрезентації видовища, утвореного комп'ютерними ефектами. Характерний приклад – картини «Беовульф» та «Аліса в країні чудес». Отже, комп'ютерні повнометражні анімаційні фільми займають нішу між анімаційним

та ігровим кіномистецтвом. Вони закладають початок комп'ютерного мистецтва, яке перебуває на межі створення цифрових героїв і світів, які візуально майже не відрізняються від зафільмованих кадрів, проте штучно змодельовані в комп'ютерних програмах.

Джерела та література

1. Аннинский Л. Актер в «режиссерском» фильме / Л. Аннинский // Актер в кино. – М. : Искусство, 1976. – С. 147–168.
2. Безклубенко С. Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / Сергій Данилович Безклубенко. – К. : Альтапрес, 2004. – 322, [1] с.
3. Варшавский Я. Играть или не играть? / Я. Варшавский // Актер в кино. – М. : Искусство, 1976. – С. 82–100.
4. Герасимов С. Жизнь, фильмы, споры / Сергей Герасимов. – М. : Искусство, 1971. – 255, [1] с.
5. Зубавина І. Б. Час і простір у кінематографі / І. Б. Зубавина. – К. : Щек, 2008. – 447, [3] с.
6. Игровое кино и традиционная анимация. Краткая история сотрудничества [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.prodisney.ru/index.php?page=animated_life.php.
7. Каунтер Д. Как снимают кинотрюки / Джулиан Каунтер / [пер. с англ. и коммент. И. Н. Воскресенской]. – М. : Искусство, 1977. – 158, [2] с.
8. Крижанівський Б. М. Мистецтво мультиплікації / Борис Миколайович Крижанівський. – К. : Радянська школа, 1981. – 117, [3] с.
9. Кто подставил Кролика Роджера? [Электронный ресурс] // SQD (сайт обзоров). – 2005. – Режим доступа : http://sqd.ru/movies/comedy/who_framed_roger_rabbit.
10. Манович Л. Будущее изображения [Электронный ресурс] / Лев Манович. – Режим доступа : http://www.cyland.ru/rus/index.php?option=com_content&task=view&id=56&Itemid=64.
11. Мировая анимация: лучшие анимационные фильмы и режиссеры // Киноведческие записки. – 2005. – № 73. – С. 213–215.
12. Орлов А. М. Экология виртуальной реальности / Алексей Михайлович Орлов. – М. : Национальная ассоциация телеведущих, 1997. – 32 с.
13. Парфенов Л. «Актерский» режисер / Л. Парфенов // Актер в кино. – М. : Искусство, 1976. – С. 118–132.
14. Принципы анимации персонажей или секреты Pixar [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://dlight.ru/forums/showthread.php?t=41>.
15. Ромм М. Беседы о кино / Михаил Ромм. – М. : Искусство, 1964. – 365 с. : ил.
16. Садчиков И. О творческой индивидуальности актера // Актер в кино. – М. : Искусство, 1976. – С. 6–21.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

17. Шупик О. Б. Мистецтво мультиплікації / Олена Борисівна Шупик. – К. : Наукова думка, 1983. – 133, [3] с.
18. Эссман С. Джордж Лукас – Стивен Спилберг – Роберт Земекис: «Мы не изобретаем велосипед». Могущество цифровых технологий / Скотт Эссман ; [пер. с англ. Елены Паисовой] // Искусство кино. – 2010. – № 6. – С. 80–85.
19. Юткевич С. Человек на экране: Четыре беседы о киноискусстве. Дневник режиссера / Сергей Юткевич. – М. : Госкиноиздат, 1947. – 279 с. : ил.
20. 12 принципов анимации по Диснею [Электронный ресурс] // 2d Аниматор. – 2005. – Режим доступа : <http://lostmarble.ru/help/disney12/index.html>.
21. Crafton D. Before Mickey / Donald Crafton. – Cambridge ; Massachusetts : The MIT Press, 1982. – 413 p.
22. Hannibal J. Stokes and Jonathan Ragan-Kelley. Final Fantasy: The Technology Within [Электронный ресурс] / Jon Hannibal. – Режим доступа : <http://arstechnica.com/wankerdesk/01q3/ff-interview/ff-interview-1.html>.
23. Lasseter J. Principles of Traditional Animation Applied to 3D Computer Animation / John Lasseter // Computer Graphics. – 1987. – P. 35–44.
24. Lenburg J. The encyclopedia of animated cartoons / Jeff Lenburg. – New York : Facts on File. – 466 p.
25. Manovich L. The Language of New Media [Электронный ресурс] / Lev Manovich. – Режим доступа : www.andreknoerig.de/portfolio/.../manovich-langofnewmedia.pdf.
26. Manovich L. What is Digital Cinema? / Lev Manovich // Balkanmedia. – 1998. – Vol. VII (1) Spring. – P. 13–14.
27. Solomon C. Enchanted Drawings: The History of Animation / Charles Solomon. – New York : Wings Books, 1994. – 356 p.

SUMMARY

In the article the author examines the changes that occur in the animated art in connection with the use of digital technologies. Among the elements that have undergone changes are production technologies, styles, themes and trends in animated films. This article analyses the basic principles of the animated image creation proposed by W. Disney. These principles became the foundation and moved from the traditional hand-drawn animation to the computer one, albeit with some changes. These principles are based on the fundamental laws of the perception of visual information and provide the best mode for movie perception. Computer animation from the film industry has become a common element in many areas. It is widely used on television, in the film- and video production, the Internet and video games.

Analysing the development and establishment of a new cinema format, namely full-length computer animation, it was found that filmmakers tried to get closer to a realistic representation of the magical world with each new film. Stylized characters visually are similar to the image of their prototypes thanks to the large number of textures and a detailed modeling. It should be noted that the prospect of development and popularity of the animation art led to the emergence of new branches and departments in almost all large-scale Hollywood studios, which started to produce animated films, even though they had previously produced only live action movies.

There can be observed a gradual diffusion of different cinema kinds, the mixture of styles, genres and the technologies used in animated and live action movies. The following films may serve as an example, namely *Final Fantasy: The Spirits Within* (2001), *The Polar Express* (2004), *Beowulf* (2007), *Avatar* (2009), *Alice in Wonderland* (2010). Photo-realistic computer animated films stylistically and visually remind live action movie scenes, which contained digital models. The line between the aesthetics of live action and animation films gradually disappears as these types of films interact. The dramatics of the animated films acquires more features common for live action films, such as complex plots and problematic issues. There is also a tendency to use narrative constructions to represent the scene, created with the help of computer effects. *Beowulf* and *Alice in Wonderland* are the typical examples. Full-length computer animated films are in between animation and live action films and they can not be unambiguously classified under either of these categories. They become the foundation of the computer art, that is on the verge of creating digital characters and worlds that are visually almost indistinguishable from the filmed shots, even though they were created in computer programs.

Keywords: animation, character, actor, principles of animation, short film, computer technologies.

Історія History

УДК 791.229.2“1930”+791.4

«СИМФОНІЯ ДОНБАСУ» – ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОВИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ: ІСТОРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ

Оксана Волошенюк

У статті на основі кінопреси 1930-х років досліджено мистецький і соціальний контекст створення першого звукового документального фільму «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм») Дз. Вертова, що своєю появою засвідчив можливість документування реальних звуків та шумів. Радянський кінематограф, як і кінематограф Німеччини 1930-х років, дуже швидко після перших експериментів із запису звуку під час фільмування перейшов майже виключно на студійний запис, імітацію акустичної реальності.

Ключові слова: звуковий документальний фільм, Дз. Вертов, журнал «Кіно».

В статье на основе кинопрессы 1930-х годов исследуется художественный и социальный контекст создания первого звукового документального фильма «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») Дз. Вертова, который своим появлением показал возможность документирования реальных звуков и шумов. Советский кинематограф, как и кинематограф Германии 1930-х годов, очень быстро после первых экспериментов по фиксации звука во время съемки фильма перешел почти исключительно на студийную запись, на имитацию акустической реальности.

Ключевые слова: звуковой документальный фильм, Дз. Вертов, журнал «Кино».

The article, based on the film critics' reviews from the 1930s, studies the artistic and social context for the creation of the first sound documentary *Symphony of the Donbass (Enthusiasm)* by Dziga Vertov, which proved that films can be directed with real sounds and noises. Soviet cinema, just like the 1930s German cinema, very quickly turned to studio recording and the imitation of acoustic reality after the first experiments with live sound recording during filming.

Keywords: sound documentary, Dziga Vertov, the magazine *Cinema*.

У 1920-х роках представники документального кіноавангарду, новаторської мистецької платформи переважно працювали в Москві та Ленінграді. Культова група «кіноки» розпалася на початку 1927 року, після конфлікту їхнього лідера Дзиги Вертова (Дениса Кауфмана) з керівництвом Совкіно з приводу зриву студійних планів: тоді Совкіно зупинило роботу групи Дзиги Вертова над кількома фільмами, зокрема над кінострічкою «Людина з кіноапаратом». Дзигу Вертова було звільнено із Совкіно. Він писав у своєму щоденнику: «Звільнення керівника “кінока” стало не початком, як прийнято було думати, а фінішем адміністративного розгрому нашої роботи над хронікальною фільмою... Проте повернути всю роботу над хронікальною фільмою назад до “Пате-журналу” було вже неможливо навіть правлінню Совкіно. Боротьба за галузь соціалістичної кінопромисловості

(виробництво фільму без акторів) продовжувалась як у Москві, так і в Україні» [6, с. 64].

Дзигу Вертов із братом Михайлом Кауфманом – його тодішнім оператором, монтажером – і дружиною Єлизаветою Свіловою приїхав на три роки (1927–1930) в Україну, де співпрацював із Всеукраїнським фотокіноуправлінням (далі – ВУФКУ), а згодом – з Українфільмом. У травні 1927 року Дзигу Вертов розпочав зйомки фільму «Людина з кіноапаратом», але змушений був перерватися на ювілейну стрічку до чергових роковин революції – кінофреску «Одинадцятий». Під час перебування в Україні Дзигу Вертов зафільмував три найвідоміші й водночас чи не найбільш дошкульно критиковані картини: «Одинадцятий» (ВУФКУ, 1928 р.), «Людина з кіноапаратом» (ВУФКУ, 1929 р.), «Симфонія Донбасу» (Українфільм, 1930 р.). З переїздом «кіноківців»

ІСТОРИЯ

пожвавився також теоретичний контекст – Кауфмани часто дописували в український журнал «Кіно».

Експерименти із запису звуку в Радянському Союзі та Німеччині розпочалися в 1920-х роках майже одночасно. З появою звуку документалістика отримала можливість долучити до виразних засобів також аудіовізуальну адекватність дійсності, за своєї новий спосіб соціальної репрезентації. Йона Гарбер, заступник директора Одеської кіностудії, констатував: «Прошло вже три роки з того часу, як стало зрозуміло, що відбувається тонфільм революція, і за звуковим кіно – майбутнє» [5, с. 4]. Проте тоді існувало лише дві стаціонарні установки для звукозапису і три звукопроеційні на весь Радянський Союз (одна з них – у Харкові). На початку 1930 року відбулася I Всесоюзна виробничо-технічна конференція Совкіно, на якій було ухвалено важливі рішення щодо інтенсифікації, або, використовуючи лексику тих років, «форсування» виробництва звукових фільмів і звукової апаратури. Було заплановано зафільмувати в 1930–1931 роках не менше 50 звукових картин і створити 600 звуковідтворювальних установок для кінотеатрів. Однак навіть у середині 1931 року з 23 тис. кіноустановок лише 6 були звуковими.

У 1930 році Дзиг'я Вертов розпочав роботу над своєю першою звуковою документальною картиною «Симфонія Донбасу», яка стала також і першим українським звуковим кінодосвідом. Якщо «Симфонія Донбасу» для нового колеги Дзиг'ї Вертова кінооператора Бориса Цейтліна¹ – спроба з кіноапаратом наздогнати Донбас, який щодня будується і вдосконалюється [17, с. 8], то для самого Дзиг'ї Вертова освоєння звуку під час виробництва стрічки було процесом, що відповідав освоєнню нового світу. Щоправда, групі із самого початку роботи над картиною не вистачало навіть елементарного транспорту, обіцяного місцевими організаціями: «...за умов повної відсутності засобів пересування. Йшли, волочачи за собою 75 пудів [1200 кг. – О. В.] вантажу» [7, с. 126]. Проте Дзиг'я Вертов, як завжди, продемонстрував уміння вибудувати кіноісторію по-своєму, підкоряючи дійсність

власній програмі. Він уже в 1925 році порушував питання концепції «радіоправди», наголошуючи, що «доведеться вже говорити про запис звукових фактів» [4, с. 99]. Дзиг'я Вертов у 1928 році перейменував свою групу в «кінорадіооко», акцентувавши увагу на тому, що звукові факти такі ж важливі, як і зорові під час переходу до «неігрового звукового кіно» [6, с. 61–64], позаяк нова форма звукозорової образності примножує можливості кіномови. Однак, безумовно, найбільшим викликом і для режисера, і для кіногрупи стало перше в українській кінопрактиці (і радянській загалом) фільмування картини за звуковим сценарієм.

Експерименти з документальним звуковим фільмуванням у СРСР лише розпочиналися. Так, 1 травня 1929 року ленінградська бригада кінохронікерів (кінооператори П. Паллей і А. Богоров, звукооператор Г. Солдатиков) уперше провела хронікальну звукову зйомку «неорганізованої натури» першотравневої демонстрації. Невдалими виявилися перші спроби в Україні створити звуковий фільм методом озвучування вже зафільмованого матеріалу, зокрема етнографічну кінострічку «По Ойротії» [10, с. 16]. Та кіномитці були впевнені, що тонове (звукове) кіно «зрушить з місця не лише кіно, а й музику й інші види мистецтва, воно зв'яже музику з життям» [8, с. 6].

ВУФКУ 1929 року уклало угоду з Трестом заводів слабких струмів, де завідувач лабораторії – інженер Олександр Шорін – розробляв «тонову апаратуру». Трест Українфільм у квітні 1930 року завершив обладнувати тонательє Київської кінофабрики. Ленінградські режисери створили перший пересувний звукознімальний апарат «Мікст» спеціально для фільму «Симфонія Донбасу», за допомогою якого Дзиг'я Вертов реалізував давнозадуманий проект «Лабораторії слуху», здійснивши перші «польові записи» звуку на залізницях та заводах. «Мікст разом з підсилювачем та акумулятором легко вміщується в авто і ми гайсаємо містом, спиняючись для знімань», – писав оператор картини Б. Цейтлін. Він був захоплений перспективами звукового малюнку майбутньої картини: «Щебетання пташок, гавкотню псів,

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. «СИМФОНІЯ ДОНБАСУ» – ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОВИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ: ІСТОРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ

дитячий галас, гудок авта – не тільки не псують музики, а й навпаки – доповнюють життя вулиці» [18, с. 5].

У щойноствореному тонателє Київської кінофабрики насамперед мали намір синхронізувати «Навесні» Михайла Кауфмана, потім «Землю» Олександра Довженка і «Симфонію Донбасу» Дзиги Вертова, у планах був також «Хліб» Гліба Шпиківського, з метою представити їх як звукові кінострічки [11, с. 7]. Проте лише для фільму «Симфонія Донбасу» цей технологічний процес відбувся успішно, позаяк із самого початку технологічно фільм *позиціонувався творцями як звуковий*. Його вперше створено поза ательє, а деякі сцени були зафіксовані як оптично, так і акустично апаратом, віддаленим на 4 км. Б. Цейтлін пояснював у своїй статті в журналі «Кіно» технологічну колізію, яка виникла, напевне, через бажання виконати «дайошівський» план, згідно з яким необхідно було в 1930 році «дати» 50 звукових фільмів. Синхронізація як зведення воєдино звуку й зорового ряду фільму можлива лише тоді, коли картина від початку відзнята за звуковим сценарієм і навпаки, тому «розмовляти про синхронізацію вже відзнятих фільмів не доводиться» [16, с. 5], інший варіант – це «надання звучності», себто озвучування вже відзнятої картини, де синхронність як така необов'язкова. Із цих позицій лише «Симфонія Донбасу» була питомо звуковою. Б. Цейтлін на сторінках часопису «Кіно» розповів про «кінокухню» створення першої звукової стрічки – портативну техніку, зібрану в лабораторії Шоріна, коли кіноапарат Дербі було поєднано зі звукозаписувальним апаратом системи того самого Шоріна й винайдено «Мікст» – перший пересувний кінозвукознімальний апарат [16, с. 5].

Передовиця журналу «Кіно» писала, що «не менш, як 30 % всієї художньої кінопродукції має бути побудовано на темах вугілля» [9, с. 3]. Картина про Донбас, який був всесоюзним полігоном нових методів праці, стала своєрідним «полігоном» звукової документалістики. Від початку стрічку було задумано без інсценування, найменшого імітування звуків і шумів.

Задум Дзиги Вертова виявився у фільмі через різноманітні публіцистичні візуальні конструкції, звичні для його кінопочерку: протиставлення старого й нового, церковного й нової сакральності революції. «Радіооко» з'являється з першого кадру, коли дівчина вдягає навушники й відкриває через сигнали та звуки всю країну. Просторово-часова модель світу Дзиги Вертова передбачала співпереживання глядача через зіставлення й монтаж деталей і ефектів, а не через ідентифікацію з оповідальною формою. Завдяки долученню звукового ряду вона ще більше ускладнювалася. Кінознавець Оксана Булгакова в спеціальному дослідженні моделювання «кінослуху» зазначила: «Вертов віддав перевагу структурі рондо. Зміна швидкості запису й відтворення звуку дозволили йому ввести градацію, диференціацію тонів, певну музичну гаму з інтервалами, тобто свого роду власну систему формалізації та стандартизації нового акустичного матеріалу, яка дозволяла вуху навчитись відрізнити ці тони» [3, с. 50].

Документальне кіно початку 1930-х років, як і художнє, експериментувало й освоювало звук. Ключові режисери йшли різними шляхами до тих можливостей, що їх привносили звук у систему виразності документального кіно: фіксування реального звучання, документування промов, запис фонових звуків. Тому першу звукову документальну стрічку Дзиги Вертова, названу ним «Симфонією шумів», багато хто вважав одноманітною за звуком та перевантаженою шумовим матеріалом [10, с. 16]. Однак саме звукова доріжка «Симфонії Донбасу» стала одним з перших звукоавангардних творів в естетиці електронної або конкретної музики – напряду, який набув розвитку у Франції через 20 років [6].

6 листопада 1930 року відбувся громадський перегляд першого звукового варіанта кінокартини «Симфонія Донбасу». Фільм вийшов у прокат, і за три дні його вже зняли з показу. Режисер займався перемонтажем упродовж двох місяців і скоротив стрічку з 3100 до 1800 м. У лютому 1931 року в журналі «Кіно» було надруковано статтю Дзиги Вертова «Обговорюємо першу зву-

ІСТОРИЯ

кову фільму “Українфільму” “Симфонію Донбасу” (Автор про свій фільм)». Проте обговорення не вдалося [7, с. 125]. Уже 25 березня була опублікована стаття Іполита Соколова «Коріння формалізму (Зміст і форма кіно з точки зору формалізму і діалектики)», у якій стверджувалося, що «формалізм – найголовніша небезпека в радянському кіно». І. Соколов визначав формалізм як «метафізичний відрив форми від змісту». Головними формалістами радянського кіно автор називав Льва Кулешова і Дзигу Вертова, які вважали, що «монтаж (поєднання кадрів) є формою кіно», тоді як, на думку критика, це лише технологія [15, с. 12].

2 квітня 1931 року на екрани вийшла друга редакція стрічки, і невдовзі було надруковано негативну статтю політичного діяча й публіциста Карла Радека «Два фільми» – про стрічки «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм») Дзиги Вертова й «Одна» Григорія Козинцева та Леоніда Трауберга: «На моє глибоке переконання – нехай вибачить мене автор – її слід назвати какофонією Донбасу і взагалі більше не демонструвати» [13, с. 3]. Українська кінокритика [1, с. 14–16] вторила: «Фетишизування як індустріально-технічної, так і специфічності мистецької основи кіно та одривання його від інших мистецтв приводить до механічно-формального розуміння кіно» [1, с. 14–16].

Один із цільних українських кінокритиків Микола Бажан у програмній статті «Місіонери “чистого” кіно» писав: «Школа кіноків Кауфмана відбиває в своїх програмових заявах і своїй продукції цей антидіалектичний світогляд радянської технічної дрібнобуржуазної інтелегенції». Українська критика, і не лише партійна, виявилася засадничо «по іншій бік барикади» і трактувала «марші духових оркестрів, поїзди, співи, прокатки, паради як нелогічну какофонію». «А живих людей, що стоять на передових позиціях запеклих боїв за справу соціалізму, <...> цих людей в картині нема», – писав М. Бажан [1, с. 16].

Діставалося кінорежисеру і за те, що на Донбасі не помітив українців, і за те, що знеособив класову боротьбу в кіно: «Ці

товариші захоплюються псевдо-індустріалізмом і псевдо-колективізмом, вони ладні показувати машини і машини, суцільні юри людей без імен і прізвищ», отже «потрібної нам соціалістичної користі від таких фільмів ми не матимемо» [1, с. 16].

Суперечки про стрічку тривали близько року. Різкі публічні обговорення відбулися і в Україні, і в Росії.

Прихильність Чарлі Чапліна, який був захоплений стрічкою Дзиги Вертова, аж ніяк не змогла виправити ситуацію.

Дзиг'а Вертов 1931 року у відповідь найбільш непримиренним критикам написав: «Ми мали справу з **глухою** критикою: критикувалася лише зорова частина фільму, а звуковий його зміст ігнорувався. Або ми мали справу з **ігровою** критикою, скажімо, критик-формаліст, виступаючи в ролі противника формалізму, старанно вишукує в стрічці ті чи інші формальні досягнення. Або ж ми мали справу з критикою антихронікальною, антиігровою, скажімо, один з авторів “теорії концерту кішок”² з метою самозахисту з піною на губах доводить, що “Ентузіазм” це і є цей “концерт кішок”, і, що свідомо, ця теорія підтвердилася» [7, с. 129]. Ця цитата передає стан вічного бойкоту чи не всьому світу, у якому постійно перебував емоційний Дзиг'а Вертов...

Окрім Дзиги Вертова, у 1930 році перші звукові картини створили в Москві відомі документалісти Володимир Єрофєєв («Олімпіада мистецтв») і Яків Посельський («13 днів»), використавши переважно студійний запис. Ми спостерігаємо тут різні підходи щодо використання звуку. Якщо для Дзиги Вертова це було запізніле наближення «до суті кіночества» через можливість організувати також факти звукові, ще один маніфест або ж «теоретичний виступ на екрані», як він любив називати свої фільми, то для В. Єрофєєва – це розширення спектра кінопротоколювання, кіноспостереження як вищої форми документальності.

Із «Симфонією Донбасу» Дзиг'а Вертов три місяці подорожував за кордоном – із лекціями та успішними показами він відвідав Німеччину, Швейцарію, Англію, Францію, Нідерланди та інші країни.

ОКСАНА ВОЛОШЕНЮК. «СИМФОНІЯ ДОНБАСУ» – ПЕРШИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОВИЙ ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ: ІСТОРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ

Дзиг'я Вертов зумів довести, що документальний звук можна записати, хоча це й була своєрідна підміна понять, почасти звук і зображення записувалися окремо. Культура новоявленого звуку в кіно дозволяла ще більше проявити новий світ, який так поетизували «ліві художники». Проте вже в середині 1930-х років у радянській кінематографії студійний запис звуку замінив «польові» форми роботи, тенденцію до відтворення автентичного реального звучання й роботи із цим акустичним матеріалом, і це фактично припинило пряму чи приховану дискусію прибічників різних можливостей використання звуку в документалістиці. Сфабрикована, штучна звукова реальність залишалася також однією з ознак кінематографа Третього Рейху. Синхронний запис продовжував розвиватися в демократично орієнтованих суспільствах, а студійна робота над звуком – переважно в тоталітарних державах.

У 2006 році Сергій Лозниця створив стрічку «Артіль», де «зчистив» з неігрових кіножурналів радянської кінохроніки 1960–1970-х років студійний дикторський текст, що мовив за всіх героїв. Автор наклав на зображення запис реальних голосів людей, які рубають дерева, ловлять рибу тощо, чим випрозорив місце звуку в кіно як політичного феномену. Утім, безперервні документальні бої, як любив Дзиг'я Вертов називати своє життя, продовжувалися, тому що саме з 2008 року неухильно почали зникати «живі ефіри» з російських телеканалів.

Примітки

¹ Цейтлін Борис Борисович (1886–1960) – оператор студії ВУФКУ (1927–1937). Репресований за

сталінськими розстрільними списками в 1937 році. З 1945 року по 1960 рік працював на кіностудіях Сибіру.

² «Теорія концерту кішок» належала кінокритику Іполиту Соколову й відкидала взагалі можливість фіксувати хронікальні звуки.

Джерела та література

1. Бажан М. Місіонери «чистого» кіно // Кіно. – 1931. – № 10. – С. 14–16.
2. Бажан М. Творчі методи радянського кіномистецтва // Кіно. – 1931. – № 6. – С. 5.
3. Булгакова О. Слуховой киноглаз: кино и его органы чувств. – М.: НЛО, 2010.
4. Вертов Д. «Радио-глаз» // Вертов Д. Из наследия. – М.: Эйзенштейн-центр, 2008. – Т. 2. – С. 98–99.
5. Гарбер Й. Тонфільм і тон кіно // Кіно. – 1930. – № 12. – С. 4.
6. Дзиг'я Вертов: киноглаз, радиоглаз и так называемый документализм // Искусство кино. – 2001. – № 12. – С. 61–64.
7. Дзиг'я Вертов. Статті. Дневники. Замисли. – М.: Искусство, 1966.
8. Кіно закричало // Кіно. – 1929. – № 1. – С. 6.
9. Кіно на службу вугілля // Кіно. – 1931. – № 9. – С. 3.
10. Макушок. Звукове кіно в Україні // Кіно. – 1931. – № 11–12. – С. 16.
11. Наші нотатки // Кіно. – 1929. – № 23–24. – С. 7.
12. Орелович С. Про теоретичний диспут (закінчення) // Кіно. – 1931. – № 9. – С. 5–6.
13. Радек К. Два фільма // Известия ВЦИК. – 1931. – 23 апреля. – С. 3.
14. Смирнов А. В поисках потерянного звука [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.goethe.de/ins/ru/lp/kul/dur/mus/ele/ru9308774.htm>.
15. Соколов И. Корни формализма (Содержание и форма кино с точки зрения формализма и диалектики) // Кіно. – 1930. – № 17. – С. 12.
16. Цейтлін Б. Звукове кіно України // Кіно. – 1930. – № 6. – С. 5.
17. Цейтлін Б. Симфонія Донбасу // Кіно. – 1929. – № 19. – С. 8.
18. Цейтлін Б. Симфонія Донбасу // Кіно. – 1930. – № 12. – С. 5.

SUMMARY

The author reconstructs the Kiev period in the activity of *Kino-oko* group, analysing the film press materials of the 1920s. The group started to work in Ukraine, in Ukrainian film studio VUFKU, later in Ukrainefilm, after its leader Dziga Vertov was fired from Sovkino studio in Moscow. In Ukrainian studios Vertov directed his three most famous and at the same time most criticized films, namely *The Eleventh Year* (VUFKU, 1928), *Man with a Movie Camera* (VUFKU, 1929), *Symphony of the Donbass (Enthusiasm)* (Ukrainefilm, 1930). That was the time when filmmakers were well aware that sound films were the future of the cinema. Sovkino

ІСТОРИЯ

made a decision to *force* the production of sound films and sound equipment at the beginning of 1930.

Vertov began working on his first sound documentary *Symphony of the Donbass* in 1930, which became the first Ukrainian sound film. Although Vertov stressed repeatedly that sound facts are as important as visual ones and that sound images increase possibilities of film language, it was the great challenge for the director and for the group to make the film on the basis of the sound script for the first time in the Ukrainian and all-soviet film practice.

The Kyiv film studio planned as their priority to synchronize *Spring* by Mykhailo Kaufman, *Earth* by Dovzhenko, *Symphony of Donbass* by Dziga Vertov and *Bread* by Glib Shpykivskyi as sound films. But only for *Symphony of the Donbass* this process was a success, since initially its film makers planned it to be a sound one.

The article analyses the discussions on the *Symphony of the Donbass*, which was called by Vertov *the symphony of noises*. Many people perceived its sounds as monotonous and overloaded with noise material, or even just a cacophony, which led to another wave of accusations of formalism against Vertov.

The space-temporal model of Vertov's world suggests that the audience's compassion should be aroused through comparison and montage of details and effects, but not through a narrative component.

Along with Vertov, in 1930 Poselskyi and Vladimir Erofeev created the first sound films in Moscow, namely *13 Days* and *Olympics of Art*. They were using mostly studio recording. Since the mid-1930s in the Soviet film industry sound recording became the only possibility that replaced the *field* forms of work. The tendency to reproduce real authentic sounds was suspended. Thus, the debate between the supporters of different sound usage in documentary was over. A fabricated artificial sound reality is also one of the features of the Third Reich cinema. Simultaneous recording continues to be developed in democratically oriented societies, while studio recording sound is found mainly in totalitarian states.

Keywords: sound documentary, Dziga Vertov, the magazine *Cinema*.

УДК 791.229.4.222“1920”

ОБРАЗ ВІЙНИ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОДОКУМЕНТІ 1920-х РОКІВ

Андрій Дорошенко

У статті розглянуто еволюцію образної репрезентації явища війни в українському кінодокументі 1920-х років та творчі методи режисерів і операторів, що дозволили створити виразний екранний образ Першої світової та громадянської воєн.

Ключові слова: кінохроніка, монтаж, кінопропаганда, екранний образ, воєнно-історичний фільм.

В статье рассмотрены эволюция образной репрезентации явления войны в украинском кинодокументе 1920-х годов и творческие методы режиссёров и операторов, которые позволили создать выразительный экранный образ Первой мировой и гражданской воєн.

Ключевые слова: кинохроника, монтаж, кинопропаганда, экранный образ, воєнно-исторический фильм.

The objective of the paper is to examine the evolution of a figurative representation of the war phenomenon in Ukrainian documentary films of the 1920s and the artistic methods of national directors and camera operators, which allowed to create a prominent aesthetical image of the First World War and the Civil War.

Keywords: film chronicles, montage, film propaganda, screen image, war and historical film.

Війна як невід’ємне явище історії людства знайшла широке художнє віддзеркалення, зокрема й у кіномистецтві. Показово, що один з видатних воєнних теоретиків Карл фон Клаузевіц запропонував вважати війну «актом насильства, в якому застосовуються винаходи мистецтв і наукові досягнення» [див.: 9].

Перша світова війна (1914–1918) стала тим збройним конфліктом, що залишив по собі вагомий кінематографічний спадок. Національно-визвольні змагання 1917–1921 років також збагатили вітчизняні кіноархіви цінною хронікою та матеріалами зйомок. Водночас в українському кінознавстві помітний дефіцит узагальнювальних праць, у яких на основі сучасних наукових підходів було б здійснено аналіз кіноспадщини 1920-х років, зокрема стрічок, присвячених воєнній тематиці. Це зумовлює необхідність дослідити на базі кінохроніки, матеріалів періодичних видань визначеного історичного періоду еволюцію образної репрезентації явища війни в українському кінодокументі 1920-х років, а також творчі методи, використані режисерами й операторами для створення на екрані виразного образу Першої світової та громадянської воєн.

Основна мета статті – розкриття творчого доробку вітчизняних режисерів і операторів хронікально-документального кіно та їх ролі у формуванні екранного образу

Першої світової та громадянської воєн в Україні. *Об’єкт* дослідження – розвиток українського неігрового кінематографа у 1920-х роках. *Предметом* дослідження стали зміни в ідейно-тематичній та образній інтерпретації явища війни в українському мистецтві неігрового кіно у визначений історичний період. У статті використано такі *методи* як контент-аналізу для дослідження відповідної фільмографії, а також системного аналізу та історичної реконструкції.

Для українського неігрового кіно 1920-ті роки стали часом пошуку власного місця у створюваній системі радянського кіновиробництва. Особливо це спостереження стосувалося воєнної хроніки, а також відзнятих матеріалів, що залишилися у спадок від Першої світової війни та подій 1917–1921 років. Ставлення тодішньої влади та самих митців до воєнної тематики в кіно залежало від кількох загальних тенденцій.

По-перше, 1920-ті роки для західноєвропейського кіномистецтва стали періодом, коли тема війни на екрані здебільшого негативно сприймалася масовим глядачем. Якщо до Першої світової війни кіно насаджувало міф про збройний конфлікт як про якесь романтичне заняття, героїчну пригоду чи навіть природний закон існування народів, то вже в 1920-х роках у свідомості більшості західних європейців, які пере-

ІСТОРИЯ

жили війну, закарбувався її негативний образ – смерть, лихоліття та причина великих людських страждань. Не дивно, що на тлі зростання пацифістських настроїв у Європі зарубіжні фільми цієї пори, зокрема стрічки «Я звинувачую!» (реж. А. Ганс, 1919 р.), «Сьоме небо» (реж. Ф. Борзедж, 1927 р.), «На Західному фронті без змін» (реж. Л. Майлстоун, 1930 р.), «Західний фронт. 1918 рік» (реж. Г. В. Пабст, 1930 р.), були сповнені відчаєм і засудженням мілітаризму [1].

На противагу західному кіномистецтву тема війни на радянському кіноекрані в 1920-х роках була представлена доволі широко. Насамперед, в авангарді був ігровий кінематограф, який, відійшовши певною мірою від традиції дореволюційного кіно з його тяжінням до створення епічних картин на воєнно-історичну тематику (наприклад, фільм «Оборона Севастополя», реж. В. Гончаров, О. Ханжонков, 1911 р.), продовжував активно використовувати пригодницькі сюжети, аби й надалі утверджувати авантюрно-романтичний образ війни. Зокрема, варто згадати кінострічки «Червоні дияволята» (реж. І. Перестіані, 1923 р.), «Савур-могила» (реж. І. Перестіані, 1926 р.), «ПКП» (реж. А. Лундін, Г. Стабовий, 1926 р.) та ін.

Водночас у підходах низки радянських теоретиків 1920-х років спостерігається прагнення протиставити ідеї та правила ведення Першої світової та громадянської воєн. В основу більшовицької концепції про війну, що мусила згодом знайти своє екранне відображення у 1920–1930-х роках, було покладено модель бінарних опозицій, що передбачала розмежування воєн на «несправедливі / справедливі» на основі класового підходу. Наприклад, А. Луначарський у статті «Кіно та мілітаризм» гостро розкритикував течію пацифізму в західно-європейському кінематографі: «Пацифізмові мусить протистояти течія мілітаристського патріотизму, який, проте, не можна плутати з націоналізмом... Націоналістів ображає деградація війни, зображення її звірств і жахів на екрані, на чому спекулюють пацифісти. Націоналісти прославляють війну як священний борг, як щось величне... На відміну від них патріот говорить про те,

чому будуть стріляти гармати, хто та за які гроші наймає літаки, що скидають бомби, аби вбивати людей» * [11].

Отже, ідея відтворити на екрані несправедливу й жахливу «імперіалістичну» війну 1914–1918 років, спровоковану царатом, та громадянську війну 1918–1921 років стала одним із дороговказів на шляху пошуків радянської кінодраматургії, упровадивши власні нюанси зображення війни на кіноекранах СРСР у 1920-х роках у порівнянні з тогочасним кіномистецтвом держав Заходу.

По-друге, в умовах війни об'єктивно урізноманітнилися зображальні можливості кіномистецтва. Саме під час Першої світової війни суттєво зросла операторська майстерність. Умови бою вимагали від операторів змінювати точки зйомки, ракурси, знімати в русі. Поступово це привело до відмови від принципів статичної композиції кадру та переходу до динамічних композиційних побудов. При зйомках застосовували переважно горизонтальні й вертикальні панорами, знімали з рухомих об'єктів (потягів, автомашин і навіть літаків), також з'явилися перші пейзажні кадри (ландшафтна панорама) тощо. Зокрема, це стосувалося документальної зйомки, матеріал якої використовували для виробництва кіножурналів і неігрових агітаційних фільмів.

Перед ідеологами та режисерами постало питання про те, як переконливо показати на радянському кіноекрані несправедливий характер Першої світової війни, не потрапивши в капкан прославлення героїзму воїнів царської армії, та водночас переконати глядача в беззаперечній ролі більшовицької партії у громадянській війні.

По-третє, у 1920-х роках велася широка дискусія як про місце кінохроніки в системі агітації і пропаганди, так і про роль теми війни в ній. Фатальний вплив на розвиток воєнної кінохроніки в першій половині 1920-х років відіграв В. Ленін. Нова економічна політика (НЕП) поставила кіновиробництво в ринкові умови, змусивши фахівців кіногалузі задовольняти смаки невибагливої публіки. До того ж В. Ленін визначив такі пропорції для кінопропаганди, які майже не

* Тут і далі переклад А. Дорошенка. – Ред.

АНДРІЙ ДОРОШЕНКО. ОБРАЗ ВІЙНИ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОДОКУМЕНТІ 1920-х РОКІВ

залишали місця для воєнної тематики. На його думку, кожна програма кінопоказів мусила базуватися на тематичній і жанровій тріаді – розважально-комедійні стрічки для реклами та одержання прибутку, агітаційні фільми про тяжке життя іноземних робітників, а також кінонариси наукового чи виховного змісту [16].

Показово, що вже в 1924 році у фаховій літературі з'явилися критичні публікації, у яких співвідношення кіно – війна – Червона армія визнавалося вкрай незадовільним. Зокрема, констатовалося, що у віданні Червоної армії у 1923 році було лише 305 кіноустановок, 18 кінотеатрів і 3000 кінокартин, більша частина з яких була застарілою в ідейно-тематичному та художньому планах. Наприклад, у періодиці 1924 року писалося: «Лише в останні місяці було отримано нові стрічки “Комбриг Іванов”, “На крилах – угору”, “Похорони В. І. Леніна” і це – все. “Далі еш наукові фільми!” – ось гасло сьогодення для кінопраці у нашій армії» [5]. Це свідчить про те, що у першій половині 1920-х років військова тематика у кінохроніці вважалася другорядною.

Ситуація погіршувалася також тим, що до 1927 року стабільного випуску кінохроніки в УСРР де-факто не існувало. З 1922 по 1927 рік було випущено лише 20–30 номерів кінохроніки випадкового змісту [10]. Їх час від часу демонстрували перед кіносеансами, утім, вони в основному не були об'єднані ідейно й тематично. Військова тема в кінодокументалістиці майже не висвітлювалася, за винятком коротких сюжетів про парадну версію життя тодішнього червоного війська (урочистості, марші, покази техніки тощо).

Винятком, безумовно, є творчість Дз. Вертова, який у першій половині 1920-х років випустив на екрани три кінодокументи про події громадянської війни, зокрема, це «Битва у Царицині» (1920), «На безкровному воєнному фронті (Агітаційний потяг ВЦІК)» (1921) та «Історія Громадянської війни» (1922), яка стала його першим повнометражним фільмом.

Дз. Вертов мав колосальний досвід знімання різноформатних бойових дій: придушення селянських повстань, битв під Ца-

рициним, Астраханню та Харковом, рейдів Волзької воєнної флотилії, наступів та атак на Північному, Південному та Східному фронтах. Екстремальні обставини зйомок сприяли формуванню нової кіномови, що остаточно відкинула старі уявлення про кінокадр як про фотознімок.

У первісному монтажі кінодокумент майже не зберігся. Проте з деяких відновлених метрів плівки, а також аналізуючи монтажний опис, який залишив після себе Дз. Вертов, можна зрозуміти, що твір був майже повним зведенням кінодокументів про громадянську війну, знятих на фронтах і в тилу; свого часу їх включали до «Кінотижня» та у випуски хроніки, котрі монтував власноруч великий кінематографіст. Слово «історія», вірогідно, відповідало принципам побудови стрічки: вона складалася з 11 частин, які завдяки монтажу за прогресивною схемою розгортання конфлікту послідовно розповідали про події громадянської війни.

Стосовно теми нашого дослідження варто зазначити, що Дз. Вертов, використовуючи авангардну стилістику, базовану на зніманні з різних ракурсів, точок, а також зйомках у різних темпах, русі, монтажних експериментах, створював образ класичної маневреної війни, що розгорталася на швидкостях (кавалерія, танки, пароплави, потяги, тачанки) і просторах (міста, села, ландшафтні панорами). Це відрізняло його роботи від кіноматеріалів попереднього періоду.

Царська кінохроніка, особливо з 1916 року, формуючи образ Першої світової війни, робила більшою мірою акцент на змалюванні героїзму воєнних професіоналів (солдат, офіцерів). Адже драматургія позиційної війни за канонами військового мистецтва передбачає знекровлення супротивника і в місцевих зіткненнях, і за допомогою морської блокади, аби наприкінці завдати вирішального удару. Саме тому репертуар тогочасних кінотеатрів ряснів кіноагітками під назвами «Героїчний подвиг офіцера-добровольця», «Як вмирають герої», «Серце російського солдата», «На славу російської зброї» тощо.

Дз. Вертов зіткнувся у своїй кінопрактиці з іншим явищем – війною відносно малих за

ІСТОРІЯ

чисельністю армій (білі, червоні, різноманітні бандформування тощо) на тлі боротьби політичних ідей та соціально-економічного хаосу. Саме тому, вірогідно, Дз. Вертов у стрічці «Історія Громадянської війни» намагався опертися на концепцію нової режисури: кіно без типажу (без головних героїв) і вираженого драматургічного сюжету. Колективним героєм тут став народ: солдати й матроси, політичні активісти, робітники й селяни. Специфічна видовищність батальних сцен (панорами атак кавалерії і танків, плани-деталі з вибухами, крупні плани людських реакцій) і монтажних переходів з епізодами агітаційного політичного змісту створювала інший (нетеатральний) образ війни на екрані, що відповідав принципам, які сам Дз. Вертов сформулював 1919 року в маніфесті «Про роззброєння театральної кінематографії» [15].

Лінія, започаткована Дз. Вертовим, була продовжена у творчості низки українських кінематографістів другої половини 1920-х років. У 1927–1928 роках на екрани УСРР вийшли кінострічки «Падіння династії Романових» (реж. Е. Шуб, 1927 р.) та «Жовтень» (реж. С. Ейзенштейн, 1927 р.). Зі свого боку Всеукраїнське фотокіноуправління (далі – ВУФКУ) з нагоди 10-ої річниці Жовтневої революції запропонувало змонтувати фільм про революційні події на вітчизняному кіноматеріалі. З понад 40 тис. м кіноплівки, у тому числі з приватних колекцій, було змонтовано стрічку з трьох частин «Як це було» (1927 р.). Згідно з монтажним планом кіновір охоплював період від Першої світової війни до більшовицького перевороту 1917 року та не містив жодного ігрового кадру. Фільм вийшов на широкий екран у жовтні 1928 року [12].

Водночас про події громадянської війни в Україні розповідалося в хронікальній стрічці «Жовтень України» (1928), яку було змонтовано після перегляду 150 тис. м плівки, знайденої в підвалах ВУФКУ [12]. Більша частина цієї плівки мала низьку технічну якість, проте цінність відзнятого матеріалу була великою, оскільки хроніка висвітлювала події в Україні історичного значення. Варто підкреслити, що, за даними сучасників, суто батальних сцен у філь-

мі було обмаль: монтажний план складався так, аби наявність хронікальних зйомок, посиленних відповідними написами, дала молодим людям уявлення, а дорослим глядачам нагадала б про події в країні [12].

Це був один зі зразків монтажного кіно, що його робить сам режисер за монтажним столом. Як і у випадку з «Історією Громадянської війни» кінорозповідь Дз. Вертова про події 1917–1921 років в Україні будувалася на принципах послідовного розгортання конфлікту. Натомість в українському кіномистецтві у створенні образу громадянської війни чільне місце відводилось кінопортретам політичних лідерів того часу. Наприклад, назви епізодів у стрічках «Оголошення універсалу», «Банкет у гетьмана», «Вступ білих» тощо давали уявлення про подієво-розповідну модель побудови кінотвору. Водночас за допомогою написів і монтажу лідери 1917–1921 років ніби протиставлялися один одному. Цей режисерський хід додав образу громадянської війни, що формувався під жорстким ідеологічним контролем, цікавого власне українського відтінку.

Річ у тім, що в кінематографі СРСР у другій половині 1920-х років дедалі активніше насаджувався принцип реалізму зображення (тобто, формуючи кінообраз минулого, зображення мало викликати максимальну довіру у своїй «правдивості»). Найпопулярнішими формами репрезентації історії на документальному кіноекрані на той момент були «епічна історія» (Дз. Вертов, С. Ейзенштейн, Е. Шуб) та «сучасність, подана з позицій історії» (Дз. Вертов). Українські хронікери спромоглися представити певну «епічну історію», але з елементами шаржу та гротеску, створити образ громадянської війни, у тому числі як конфлікту дрібних амбіцій за «булаву».

Наприкінці 1920-х років вітчизняні кінокритики зазначали, що велика кількість низькопробних авантюрно-пригодницьких ігрових кінострічок, які заповнили екран, повністю скомпрометували тему громадянської війни та сформували хибне уявлення про неї [3]. Проте певними вдалим винятками вони вважали хіба що стрічки «Два дні» (реж. Г. Стабовий, 1927 р.) та «Арсенал» (реж. О. Довженко, 1928 р.).

АНДРІЙ ДОРОШЕНКО. ОБРАЗ ВІЙНИ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОДОКУМЕНТІ 1920-х РОКІВ

У «Двох днях» (український варіант камершпілю) композиційний поділ фільму на денні та нічні епізоди дозволив відокремити зовнішні події від внутрішніх переживань героя. Денні епізоди дали можливість режисерові подати на початку фотографічний, безсторонній погляд на картини громадянської війни (трупи, полишені вози тощо). Зі свого боку у фільмі «Арсенал» О. Довженко подає події як епос, зокрема, Перша світова війна, символ жаху і нещастя, змальована через «плакат» (газові атаки, отруєний газом солдат, голодний тил, страждання простої людини) [14].

У 1929 році з нагоди 10-ої річниці Червоного козацтва (утворено в грудні 1917 року) режисер П. Чардинін розпочав зйомки художньо-історичного фільму «Червінці». З цього приводу в часопису «Кіно...» повідомлялося, що у стрічці відбиватимуться основні події громадянської війни крізь призму історії Червоного козацтва з часів його виникнення і до завершення війни з білополяками [17]. Цікаво, що героями другого плану та статистами у фільмі виступали реальні бійці Червоного козацтва. Досвід громадянської війни тут досліджувався в суто українському вимірі, оскільки вісню конфлікту стало протистояння червоних козаків козакам Вільного козацтва України. З есе кінокритиків можна зрозуміти, що йшлося не стільки про класову боротьбу, якою були наповнені кінотвори на подібну тему, скільки про конкуренцію двох проектів майбутнього розвитку України – «червоного» та «жовто-блакитного». Навколо цього формувався образ як самої війни, так і окремих її учасників, персонажів стрічки.

Справедливо зазначити, що до теми громадянської війни зверталися й кіномитці західно-українських земель, що перебували на той час у складі Польщі. Зокрема, 1928 року в кооперативному видавництві «Червона калина» у м. Львові вийшов друком літературний сценарій під назвою «Чорторий» за авторством Ф. Дудка [7]. Це була розповідь про долю українського стрільця Василя, який став учасником воєнних сутичок 1919–1921 років. Цілком очевидно, що автор писав сценарій для ігрового кінофільму, який мали б зняти у максимально

реалістичній манері. Аналіз тексту показує, що моделлю репрезентації воєнних подій на екрані мусила стати «мікроісторія» (тобто історія, пропущена через призму переживань і дій героя). Громадянська війна й події в Україні того періоду розгорталися лише як панорама, на тлі якої відбувалася своєрідна одіссея головного героя у пошуках себе, власного місця в нових історичних обставинах, без фальшивої політичної патетики та пропаганди.

З посиленням наприкінці 1920-х років пацифістської течії у західному кіномистецтві, що була пов'язана, серед іншого, з підписанням у серпні 1928 року Паризького договору про відмову від війни як засобу ведення національної політики (пакт А. Бріана – Ф. Келлога) [6], вітчизняна кінематографія випустила на екрани дві хронікальні стрічки «1914 рік» (реж. Є. Якушкін, 1929 р.) та «Імперіалістична війна» (1929 р.). Трохи згодом виходить ще один кінодокумент «Війна війні» (за матеріалами Центрархіву, Держвоєнкіно, монт. С. Фелонів, 1929 р.). Сюжети цих фільмів відповідали раніше згадуваним принципам мілітаристського патріотизму, що їх сформулював А. Луначарський. Зокрема, йшлося про пошук винних у провокуванні Першої світової війни.

Кінокритик А. Альф на шпальтах журналу «Кіно...» особливо відзначив кінотвір Є. Якушкіна «1914 рік». На його думку, цінність роботи режисера полягала у впровадженні в драматургію фільму своєрідної увертюри, котра складалася з кадрів про виробництво знярядь руйнування та вбивства, бучні паради, які розігривали шовіністичні настрої, а також сцен про фінансування війни через банки та біржі, які заробляли на смертях людей [2]. У художньому плані режисер засобами монтажу створив образ Першої світової війни як своєрідної індустрії зі знищення людини сучасними технічними засобами (танками, артилерією, кулеметами тощо), до того ж індустрії прибуткової, коли прибуток досягається щонайменше двічі – на виробництві (ремонті) техніки та пограбуванні окупованої території.

У хронікальній кінострічці «Імперіалістична війна», вірогідно, ставилася задача нагадати глядачеві про жахи війни, але не

ІСТОРИЯ

з пацифістських позицій, а з погляду протистояння людини та техніки. У світлі дискусій про перспективи майбутньої війни (оборонна чи наступальна; за допомогою невеликого фахового або численного війська) та на тлі курсу на індустріалізацію, взятого в УСРР у 1929 році, фокусування монтажерів на представленні різних видів бойової техніки зовсім не виглядало дивним. Чинник особистого героїзму людини нівелювався на екрані кількістю й міццю броньованих машин та пристроїв. Часом вони з трудом, на очах глядачів «перемелювали» людей на полі бою – кадрами убитих солдат і офіцерів рясніла ця стрічка, що посилювало гнітючий психологічний ефект від перегляду.

У 1920-х роках стосунки між кіно та військом залишалися досить неоднозначними. У першій половині 1920-х років роль кіно у просвітницькій роботі політвідділів армії була здебільшого другорядною. У 1922 році в резолюції Всеросійської наради з політичної агітпропроботи у Червоній армії і флоті кінематограф було віднесено до важливих художніх засобів агітації, проте орієнтованої на виконання підрядної функції – розваги солдат і офіцерів [13]. З 1924 року кінематограф розглядався вже не тільки як спосіб культурного проведення часу військовослужбовцями, але і як дидактичний інструмент: почалися активні зйомки маневрів, тренувань і походів. Натомість у походах армійські кіноустановки були більшою мірою зорієнтовані на кінопокази для місцевого населення, оскільки тоді в моду ввійшла іміджева концепція РСЧА (Робітничо-Селянська Червона Армія) як «культурного війська» [4].

Лише наприкінці 1920-х років тема війни стає пріоритетною в хроніці. Під час IV наради військорів Української воєнної округи звертали увагу на те, що кінодокумент суттєво відставав від ігрового кіно в зображенні на екрані подій громадянської війни та повсякденного життя війська. Ішлося про низьку якість операторських робіт. Кінематографістів закликали звернути увагу на необхідність висвітлити такі теми: а) бойові традиції Червоної армії; б) мобілізація і боротьба з пацифістськими настроя-

ми в армії; в) підсилення обороноздатності країни [8].

Визначаючи творчі завдання на 1930-ті роки, вітчизняні кіномитці особливо увагу надавали випуску спеціальних військових фільмів, зокрема, присвячених технічній модернізації, методам ведення бою, цивільній обороні. Тематика Першої світової та громадянської воєн відійшла на другорядні позиції.

Підсумовуючи, варто зазначити наступне. По-перше, у 1920-х роках з огляду на різні обставини ще не склався усталений екранний образ Першої світової та громадянської воєн. Натомість насаджувалася теза про несправедливий «імперіалістичний» характер конфлікту 1914–1918 років та позитивне визвольне значення війни 1917–1921 років. Певної популярності набула більшовицька концепція «патріотичного мілітаризму» в мистецтві кіно.

По-друге, у 1920-х роках кінохроніка переживала складні часи. Лише з 1926–1927 років розпочалося її стале виробництво. Звернення неігрового кінематографа до воєнної теми у цей період було, скоріш усього, спорадичним, хоча у творчому доробку 1920-х років залишилося кілька примітних кінотворів на досліджувану тему.

По-третє, екранний образ громадянської війни 1917–1921 років значною мірою складався під впливом творчості Дз. Вертова. Неігрове кіно відійшло від принципів театралізації війни на екрані, зосередившись на зображенні різних аспектів збройного конфлікту, зокрема соціальних і культурних змін, які його супроводжували. Авангардна стилістика Дз. Вертова, базована на зйомці з різних ракурсів та точок, на різних швидкостях, у русі, монтажних експериментах, створювала образ класичної маневреної війни. Екстремальні обставини знімання бойових дій сприяли формуванню нової кіномови, що остаточно відкинула старі уявлення про кінокадр як про фотознімок.

По-четверте, з другої половини 1920-х років у зв'язку з ювілеєм Жовтневої революції та зростанням пацифістських настроїв у світовій політиці інтерес до зображення війни на радянському кіноекрані зріс. У прокат входять кілька хронікально-документальних

АНДРІЙ ДОРОШЕНКО. ОБРАЗ ВІЙНИ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНОДОКУМЕНТІ 1920-х РОКІВ

кінотворів на воєнну тематику. У своїй побудові вони спираються на концепцію нової режисури: кіно без типажу (без головних героїв) і вираженого драматургічного сюжету. Колективним героєм тут став народ: солдати й матроси, політичні активісти, робітники й селяни. Перехід на рейки монтажного кіно сформував виразний у художньому вимірі образ війни, продемонстрував зростання творчого й технічного потенціалу вітчизняної кіногалузі.

Джерела та література

1. *Абрамов Н. П.* Киноискусство Запада о войне [Текст] / Н. П. Абрамов. – М. : Наука, 1965. – 102 с.
2. *Альф А.* Війна війні [Текст] / А. Альф // Кіно : журнал української кінематографії. – [X.] : ВУФКУ, 1929. – № 15. – С. 12.
3. *Буш М.* Два фільми [Текст] / М. Буш // Кіно : журнал української кінематографії. – [X.] : ВУФКУ, 1929. – № 2. – С. 6–7.
4. Бюллетень отдела военной литературы военного редакционного совета Украинского Военного округа [Текст] / ред. С. Анисимов. – Х., 1924. – № 2 (январь-февраль). – 15 с.
5. Даёшь советскую фильму [Текст] // Пролеткино. – 1924. – № 2. – С. 24–26.
6. Договор об отказе от войны в качестве орудия национальной политики (Париж, 27 августа 1928 года) // Сборник действующих договоров, соглашений и конвенций, заключённых СССР с иностранными государствами. – М. : Изд-во СНК СССР, 1930. – Вып. 5. – С. 5–8.
7. *Дудко Ф.* Чорторий (фільми української боротьби 1919–1920-х рр.) [Текст] / Ф. Дудко. – Л. : Червона калина, 1928. – 189 с.
8. IV нарада військорів Української військової округи: резолюції [Текст] / ред. І. Приходько. – Х. : Вид-ня газети «Червона армія», 1929. – 72 с.
9. *Кондратков Т. Р.* Идеология. Политика. Война. Критика буржуазных реформистских и ревизионистских концепций [Текст] / Т. Р. Кондратков. – М. : Воениздат, 1983. – 255 с.
10. *Кульчич М.* Рік кінохроніки [Текст] / М. Кульчич // Кіно : журнал української кінематографії. – [X.] : ВУФКУ, 1928. – № 10. – С. 2–3.
11. *Луначарский А. В.* Статьи, высказывания, сценарии, документы [Текст] / А. В. Луначарский. – М. : Искусство, 1965. – 368 с.
12. *Могилевський Л.* Зафільмована історія [Текст] / Л. Могилевський // Кіно : журнал української кінематографії. – [X.] : ВУФКУ, 1928. – № 6. – С. 2.
13. Партийно-политическая работа в Красной армии: документы. 1921–1929 гг. [Текст] / под ред. И. Сокольского. – М. : Воениздат, 1981. – 576 с.
14. *Пащенко А. О.* Операторські прийоми творення екранного образу історії (на прикладі творчості Д. Демуцького) [Текст] / А. О. Пащенко // Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 90-річчю ВУФКУ. 21 листопада 2013 р. / упоряд. М. Т. Братерська-Дронь. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. – С. 50–53.
15. *Рошаль Л.* Дзига Вертов [Текст] / Л. Рошаль. – М. : Искусство, 1982. – 310 с.
16. Самое важное из искусств. Ленин о кино : сб. документов и материалов [Текст] / под ред. И. С. Смирнова. – М. : Искусство, 1973. – 243 с.
17. Червінці [Текст] // Кіно : журнал української кінематографії. – [X.] : ВУФКУ, 1929. – № 20. – С. 8.

SUMMARY

This paper focuses on the evolution of a figurative representation of the war phenomenon in Ukrainian documentary films of the 1920s and the artistic methods of national directors and camera operators, which allowed to create a prominent aesthetical image of the First World War and the Civil War.

The aim of the research is to analyse the creative works of newsreel documentary operators and producers and their participation in the formation of the screen image of the First World War and the Civil War in Ukraine in relation to the historical circumstances and the evolution of the expressive methods of cinematography.

The following results should be noted. First of all, due to various circumstances in the 1920s the screen image of the First World War and the Civil War in Ukrainian documentaries wasn't yet established. Instead, there was implemented the thesis of the wicked *imperialist* nature of the 1914–1918 conflict and a positive and liberating significance of the 1917–1921 War. The Bolshevik concept of *patriotic militarism* gained certain popularity in the movie art.

Secondly, in the 1920s the newsreel was experiencing difficult times. Its stable production started only from 1926–1927. The interest of documentary filmmakers in the military theme during this period was rather sporadic, although the artistic heritage of the 1920s contains several notable film works on the investigated topic.

ІСТОРИЯ

Thirdly, the screen image of the Civil War of 1917–1921 was largely influenced by the artistic works of Dziga Vertov. Non-fiction cinema departed from the principles of stage adaptation of war on the screen, focusing on different aspects of the image of the armed conflict, including social and cultural changes that accompanied it. The vanguard style of Dziga Vertov, based on shooting from different angles and points, at different speed, shooting in motion, editing experiments, formed an image of the classic maneuver warfare. The extreme conditions for shooting fighting scenes contributed to the formation of a new film language that ultimately rejected the old idea of the film frame being a still image.

Fourthly, from the second half of the 1920s, due to the anniversary of the October Revolution and the growth of the pacifist movement in world politics, the interest in portraying the war on the Soviet silver screen increased. Several newsreel documentary films on the military topics were released on the widescreen. Their construction was based on the concept of a new direction: movies without any prototype (no main characters) and without any expressive dramatic plot. A collective hero was the people: the mass of soldiers and sailors, political activists, workers and peasants. The transition to the montage film making formed a prominent artistic image of the war and showed a growth in the creative and technical potential of the domestic film industry.

Keywords: film chronicles, montage, film propaganda, screen image, war and historical film.

УДК 791.633-051(477)

ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ КІНООПЕРАТОРИ. ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ МИКОЛА ТОПЧІЙ – ІВАН КАВАЛЕРІДЗЕ

Анастасія Шульгіна

У статті досліджено методи кінозйомки та зображальні прийоми, використані в ранніх стрічках кінооператора М. Топчія. Розглянуто маловідомі факти з його життя, а також авторські знахідки у творчості першого українського кінооператора. Проаналізовано пластично-зображальні особливості фільмів творчого тандему Топчій – Кавалерідзе.

Ключові слова: кіномистецтво, кіно сталінської епохи, І. Кавалерідзе, М. Топчій, оператори, зйомка, ракурси.

В статье исследованы методы киносъёмки и изобразительные приемы, использованные в ранних лентах кинооператора Н. Топчия. Рассмотрены малоизвестные факты из его жизни, а также авторские находки в творчестве первого украинского кинооператора. Проанализированы пластико-изобразительные особенности фильмов творческого тандема Топчий – Кавалеридзе.

Ключевые слова: киноискусство, кино сталинской эпохи, И. Кавалеридзе, Н. Топчий, операторы, съёмка, ракурсы.

This article focuses on the methods of filming and figurative techniques found in the early films of Mykola Topchii. It also provides little-known facts from the biography of the first Ukrainian cameraman and the findings present in his works. In addition, it analyses plastic and figurative features of the films produced by Topchii–Kavaleridze tandem.

Keywords: cinema, the cinema of the Stalin era, I. Kavaleridze, M. Topchii, cameraman, filming perspectives.

Розквіт українського операторського мистецтва припадає на другу половину 1920-х років. Цей період дослідники кіно слушно називають «золоті 20-ті», оскільки зміцнювалася співпраця режисерів і операторів, робота кінооператора вже була важливою складовою творчого процесу. Поява таких стрічок, як «Страйк» (1924 р., С. Ейзенштейн – Е. Тіссе), «Мати» (1926 р., В. Пудовкін – А. Головня), «Арсенал» (1928 р., О. Довженко – Д. Демуцький), «Земля» (1930 р., О. Довженко – Д. Демуцький), «Коліївщина» (1933 р., І. Кавалерідзе – М. Топчій), засвідчила наявність яскравих творчих тандемів і сприяла розвитку операторської майстерності. Саме в цей період в історії кінематографії з'явилися талановиті персоналії, з-поміж яких особливе місце посів М. Топчій, що розпочав творчий шлях у 1927 році. Він закінчив технічне відділення Одеського державного технікуму кінематографії, працював на Одеській кінофабриці Всеукраїнського фотокіноуправління (далі – ВУФКУ) (1929–1934), на Київській студії «Українфільм», Українській студії хронікально-документальних фільмів (1944–1945), а з 1956 року – на Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка (нині – Національна кіностудія імені О. Довженка).

М. Топчій відомий як оператор фільмів «Поєдинок» (1927 р., режисер Ф. Лопатинський), «Злива» (1929 р., режисер І. Кавалерідзе), «Перекоп» (1930 р., режисер І. Кавалерідзе), «Штурмові ночі» (1931 р., режисер І. Кавалерідзе), «Коліївщина» (1933 р., режисер І. Кавалерідзе), «Прометей» (1936 р., режисер І. Кавалерідзе), «Винищувачі» (1939 р., режисер Е. Пенцлін), «Ескадрилья № 5» (1939 р., у співавторстві з оператором О. Пищиковим, режисер А. Роом), «Вітер зі Сходу» (1941 р., режисер А. Роом), «Дорогою ціною» (1957 р., режисер М. Донської), «Штепсель одружує Тарапуньку» (1957 р., режисери: Ю. Березін, Ю. Тимошенко), «Лілея» (1958 р., у співавторстві з оператором О. Ананасовим, режисер В. Вронський) та ін.

Повноцінним дебютом кінооператора можна вважати кінофільм за мотивами поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» – «Злива» (1929 р., режисер І. Кавалерідзе, оператори: О. Калужний, М. Топчій). У цій стрічці знімальна група вперше спробувала застосувати принцип пластичного мистецтва в кіно, спрямовуючи артикуляцію митців радше в майбутнє.

Кіноперевтілення літературних творів було закономірним у 1920-х – на початку

ІСТОРІЯ

1930-х років, хоч і не вирішальною запорукою успіху українського кінематографа. Саме в період становлення кіно, за сприяння ВУФКУ, було екранізовано твори українських класиків, зокрема М. Гоголя, І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Коцюбинського. Молода українська кінематографія сприяла наближенню надбань української літератури до глядача. Водночас вона сама вчилася на зразках красного письменства. М. Рильський зазначав: «Усе, що промовляє до серця й розуму сучасників, усе, що живить у людях високі почуття і творчу снагу, – сучасне» [1, с. 11]. Поява значної кількості екранізацій «за мотивами» була зумовлена багатьма чинниками, з-поміж яких виокремимо такі: підвищення загальної національної самосвідомості українців; кінопідприємці екранізували класику, керуючись комерційним зиском, – з невеликими витратами на сценарій та завдяки популярності літературного твору досягали максимального прибутку; політична ініціатива заступника наркома освіти УРСР А. Приходька. Ще одним фактором інтересу до національної спадщини була можливість використання нових прийомів кінозйомки, що дало змогу відійти від канонів дореволюційного кіно з української тематики. Усе це стало невичерпним джерелом образів і сюжетів, ідей та ідеалів, живлячи кіномистецтво й підвищуючи рівень літератури.

О. Булгакова зауважила, що в середині 1920-х років відбулася «тотальна переорієнтація кінематографа, <...> він став транслятором, передавачем, медіумом» [2, с. 28]. Тому, базуючись на різних соціокультурних чинниках, режисер і сценарист І. Кавалерідзе, який у той час уже був автором пам'ятника Шевченкові, взяв за основу окремі події з поеми «Гайдамаки» і в 1928 році разом з іншими по-своєму інтерпретував їх. Від великого поета навіть робоча назва стрічки – «Офорти до історії Гайдамаччини».

Кінофільм «Злива» знімали виключно в павільйоні. Знімальна група, за задумом, цілком відмовилася від декорацій. Місце визначали самі герої, а також вони вибирали одяг та деякі предмети реквізиту. Як тло використовували чорний оксамит і

сукно. Це мало акцентувати скульптурну виразність постатей героїв. Кадри оператори будували так, «щоб тло павільйону утворювало настрій, утворювало ритм і цілком гармонувало з ритмом дієвих осіб» [7, с. 31]. Зняті на тлі чорного оксамиту деталі поміщицького життя зводилися до суто умовних речей (наприклад, відром був картонний конус). Рухи акторів підкреслено уповільнені, міміка умисне статична, жестикуляція широка й монументальна.

Горизонтальність камери, непорушність точок відомі як головні ознаки стилю кінооператорів О. Калюжного та М. Топчія. Механічне поєднання функцій послідовних кадрів призводило до замкнутості останнього в собі, розбивало стрічку на окремі, малопов'язані між собою сцени й фрагменти. Навіть простір у кінематографі оператори заповнювали кубоподібними речами, геометрично побудованими площинами – давався взнаки вплив кубізму. Статичність, замкнутість сцен, своєрідне милування ними було запозичене з арсеналу старого символічного театру. Цей згусток символізму був жорстким, вольовим. Кінокадри інтенсивно завантажувалися різними речами й розпливчастими, як тіні, фігурами.

Через уповільнення темпу розвитку дії знімальна група дала змогу глядачам усе детально розгледіти на екрані (наприклад, 32-кратна експозиція, світовий рекорд того часу). Створенню символічного ефекту допомагало також освітлення. Плани були м'якими, розмитими, інтимними та ірреальними, немовби сон (потім цей метод М. Топчій застосував у фільмах «Коліївщина», «Прометей»).

Картина була цікавою спробою поєднати, здавалося б, протилежні за своїми засобами і можливостями мистецтва – кіно та скульптуру, дію й застиглість, оскільки в образотворчому мистецтві режисер понад усе захоплювався монументальною скульптурою. Перейшовши в кіно, І. Кавалерідзе вирішив, що й події історії, до яких відчував особливий потяг, можна гідно втілювати лише в монументальній формі, тому актори виглядали радше не дійовими особами, а застиглими скульптурами. Сміливо відкинувши натуралізм, обмеженість побутово-

АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ КІНООПЕРАТОРИ.
ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ МИКОЛА ТОПЧІЙ – ІВАН КАВАЛЕРІДЗЕ

го мотивування дії, він сконцентрувався на філософській передачі сутності.

Після виходу стрічка викликала жвавий обмін думками. Були позитивні відгуки: «... фільм “Злива”, – як писав приват-доцент Кембриджського університету Моріс Добб, – нагадує твори Леонардо і великих майстрів Відродження». Однак були й суворі вердикти: «Помилка Калюжного і Кавалерідзе полягала в тому, що вони, змінюючи світ перед зйомкою, міняли його пропорції не за законами, прихованими в суті речей, а за рецептами театру, скульптури та живопису» [5].

Відзначаючи окремі хиби в роботі творчої групи, аудиторія одногосно визнала, що цей фільм є цілком оригінальним у кінематографії, він дає новий початок школі кіно. Завдяки новаторському підходу у висвітленні художньої ідеї кінокартини – незламність народного руху та живий зв'язок часів – з екранів постали героїчні гайдамаки.

Загартувавшись на фільмі «Злива», кінооператор М. Топчій разом з режисером взяв до уваги зауваження та продовжив невпинні творчі пошуки. Також допомогла йому збагатити свій досвід робота над картинами «**Перекоп**» і «**Штурмові ночі**». У цих кінострічках разом з режисером оператор задовольнявся лише використанням монтажу атракціонів та близькоплановими епізодами [4, с. 67].

Наступним екскурсом до історії гайдамацьких повстань стала видатна історико-художня картина «**Коліївщина**», яка продовжила тему, розпочату в «Зливі». Цей фільм – перша звукова робота геніального режисерсько-операторського тандему Топчій – Кавалерідзе.

Тут доцільно згадати перипетії, що спіткали творчий колектив на шляху створення кінострічки. Як відомо, на початку 1930-х років в Україні сталося лихо – Голодомор, який зачепив усі версти населення. Геноцид селянства не оминув і інтелігенції, яка була вихідцем з народу. Обсяг кінематографічної продукції теж зазнав різних змін: через монополізацію кіносправи почали згортатися темпи кіновиробництва, жорсткіше проявлялася ідеологізація в кінорепертуарі. «Строкатий “кіноринок” перебудовується у

лінійний “кінопроцес”, а глядацький попит потрапляє під тиск державної пропозиції, кількість фільмів суттєво зменшується – до кількох десятків, що пов'язано й із запровадженням цензури» [3].

І. Кавалерідзе під час зйомок переробляв свій сценарій «Коліївщини» сімнадцять разів на вимогу радників Головного управління кінофотовиробництва, тому картина, зйомку якої було розпочато в 1931 році, вийшла аж у 1933 році. Так само було замінено ряд сцен. Наприклад, у фіналі спів Шевченкового «Заповіту» із закликком відновити свободу усунуто, замість нього лунає похоронний дзвін. Однак кінострічка про селянське повстання 1767–1768 років стала, безперечно, фільмом року і великою культурною подією. Візуальна частина була менш експериментальна за своєю фільмовою фактурою, але кадри відзначалися композиційною завершеністю. Багато сцен сповнені динаміки, драматичного напруження. Окремі епізоди й досі вражають поетичністю, художньою цілісністю, гармонійним поєднанням роботи оператора, художника (М. Симашкевич), композитора (П. Толстяков) та режисера. Прислухаючись до вказівок І. Кавалерідзе, М. Топчій утілював його монументальні задуми в життя, що виявлялося в епічних зображеннях навколишньої природи та наслідуванні зразків образотворчого мистецтва, пристосованого до вимог кінопростору.

Поширеним прийомом стали своєрідні «фризові» кадри: персонажі послідовно розташовувалися в нижній половині кадру, що дозволяло як подовжити лінію за рахунок більшої кількості постатей, так і виділити групу, яка контрастувала з незаповненим простором у верхній половині [9]. Специфіку зображення нерухомого оператора увиразнив, застосувавши довгі плани: картинка на деякий час застигає, перетворюючись на своєрідну ілюстрацію до оповіді. Таким чином, кінофільм можна умовно поділити на наратив та ілюстрації до нього.

Анфас і крупні плани в «Коліївщині», потім у «Прометеї» відігравали роль візуальної характеристики персонажа, виражаючи типові для нього чи важливі для майбутніх подій емоційні стани: гнів, відчай, смуток

ІСТОРИЯ

та ін. Укрупнення облич нагадує традицію народних театрів, зокрема їхні маски-характери. Ця особливість для кіно – традиційна. І сьогодні «позитивного» героя від «поганого» відрізнити досить легко – передусім за зовнішністю, виразом обличчя, що передують вчинкам, дозволяючи аудиторії з першого погляду передбачити, яких дій можна чекати від того чи іншого персонажа. Крім того, узагальненість образів разом із близькістю їх до народної традиції дозволяє характеризувати стрічку як своєрідний епічний твір, наповнений міфологічними образами.

Цікавість до спадщини народного генія – Т. Шевченка – у кінооператора М. Топчія виявилась у хвилюючому та дбайливому ставленні до образу жінки. У кінофільмі найчастіше жінки зображені, як на картині Шевченка «Катерина», – із журливо та сором'язливо опущеними очима. Оператор зміг непомітно передати їхню підневільну та трагічну долю. Використавши специфічний ритм і колорит, йому вдалося створити декілька жіночих образів. Інколи це плакальниця: у фіналі «Коліївщини» образи жінок, які оплакують загиблих близьких, набувають узагальненого, символічного характеру. Проте передусім жінка постає об'єктом бажання з боку гнобителів: на наречену в «Коліївщині» зазіхає пан; Катерина із фільму «Прометей» опинилася в будинку розпусти. Якщо скористатися поширеною практикою зображення «міста / країни» в образі жінки й навпаки, можна припустити, що в постатях страдниць, об'єктів бажання втілена Україна. Обличчя жінки – це маска скорботи (навіть у сцені весілля в «Коліївщині» акцентовано увагу на показі традиційного весілля як оплакування).

Таким чином, маючи за плечима чудову «школу», М. Топчію вкотре вдалося в яскравих зображальних планах талановито передати режисерський задум. Зберігаючи при цьому фольклорну символіку, оператор романтично підносив постаті народних месників, із широким розмахом знімав масові сцени. Він зумів зобразити гранично філософську й поетичну узагальненість візуального ряду. «Коліївщина» стала також одним з небагатьох українських фільмів, що їх було демонстровано у США й Англії

[4, с. 78]. Спочатку кінострічку захоплено прийняли і назвали потрібною народу, але незабаром розкритикували за «формалізм і натуралізм».

Наступним спільним фільмом тандему Топчій – Кавалерідзе стала картина «**Прометей**». Друга частина незавершеної трилогії про боротьбу народів «Коліївщина» – «Прометей» – «Дніпро» охоплює період кінця XVIII ст. до Жовтневої революції і вважається найбільш шевченківською. Образ Прометея був взятий з поеми «Кавказ», а з інших віршів (зокрема «Сон») використано чимало рядків, утілених у художніх образах або поданих як титри, що допомагають розкрити зміст окремих сцен. Також у кількох сценах відтворено деякі події з життя поета. «Ще задовго до закінчення зйомок фільм викликав зацікавленість громадськості. Преса публікувала схвальні відгуки, вмещувала фото М. Надемського у ролі поета», – стверджує мистецтвознавець С. Дубенко [6, с. 17]. Міф про Прометея автори перенесли в XIX ст., метафорично зобразивши протистояння кавказького народу й російської експансії.

Щодо операторської роботи, ця стрічка є відлунням попередніх знахідок М. Топчія, доповнених декількома новаторськими прийомами. «Світло і тут лишається “різцем” митця» [8, с. 230], але відійшовши від акцентованої умовності останніх картин, кінооператор тяжіє до документальності. Такий перехід був зумовлений «вимушеним» тяжінням до соцреалізму та постійними звинуваченнями у формалізмі. «Правда життя» переважно розкривається через персонажів, які перед камерою буденним голосом оповідають про своє лихо. Глядачеві мимоволі здається, що він присутній у справжній хаті чи військовому таборі і слухає сповідь або міркування випадкового знайомого. З іншого боку, через вражаюче використання звуко-зорового контрапункту голос перетворюється на специфічного коментатора подій.

«Прометей», не позбавлений публіцистичного пафосу, дивує витонченим контрастним зіставленням кадрів у паралельному монтажі. Поетичний та динамічний стиль кінокартини превалює завдяки

АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ КІНООПЕРАТОРИ.
ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ МИКОЛА ТОПЧІЙ – ІВАН КАВАЛЕРІДЗЕ

вмілому моделюванню освітлення, гострі ракурси підсилюють міміку, рухи, жести героїв... Реалізм не завадив М. Топчію вдаватися до графічної різкості, символіки, широко використовувати пейзажі, вловлювати психологічні настрої природи. Остання виконує роль не тільки декорації, але й окремого учасника дії, що притаманне міфологічному кіноконтексту стрічки.

У вчителя Олексія Калюжного оператор підхопив образ туману, який зміг широко застосувати на зйомках. Хмари, що так часто огортають на екрані воїнів, стають окремим виміром «мови пейзажу». Сновидіння на тлі визвольної війни радше спонукають аудиторію пробудитися, вимальовуючись прообразом великої природної свідомості, яка зуміла звільнитися від усього особистого та скороминущого. У кінофільмі хмари – зовсім не відстала інертна речовина, вони невпинно змінюють свій вигляд і є зоровим образом життєдайного випаровування землі. Їхня напівпрозора вуаль одночасно приховує і виявляє форми, нівелюючи справжню відстань між предметами, перетворюючи фізичний світ у простір чарів та вигадок, де далеке стає близьким, а близьке – недоступним, де все можливе й незбагненне. Мла дбайливо огортає загиблих воїнів на полі битви – і солдати радше здаються сплячими. Бійці перетворюються на брили, пам'ятники, над якими «парує» туман.

Іншою важливою пейзажною асоціацією в картині виявилися гори, образ яких пізніше став знаковим для українського поетичного кінематографа. Варто відзначити, що з'являються вони не відразу, а лише в другій героїко-патетичній частині фільму, постаючи спочатку як арена боротьби проти нападників. Скелі набувають і ширшого значення: як символ Батьківщини загалом, а точніше – її долі, випробувань. Однак поступово допитлива камера плавно розширює зоровий простір, і ми вже бачимо захований рай серед вершин. На контрастах мирного існування і жахіть війни вибудовується образ особливо високої сакральної напруги – храм на горі, ще й освячений кров'ю захисників краю.

Сила образу гірського храму не випадкова. У міфології гори є сакральним центром,

що пов'язує небо та землю; іншим же його варіантом стає храм, який перегукується своїми формами з горою, а іноді розташований на ній [9]. Гірський мотив теж нерозривно пов'язаний з водним простором.

Символіка води хоч і менш очевидна, але й тут цю багату чуттєву субстанцію вдало використав М. Топчій. Багато хто з критиків відзначав яскраву емоційність сцени плаваючих кашкетів у нестримній та каламутній течії. Безпосередній зміст води – джерело традиції, духовності, наступність поколінь. Утім, варто враховувати також символізм образу в контексті. Найчастіше вода має певний ритуальний «присмак», у цій сцені наголошується на ідеї очисної, лікувальної, захисної сили. Вода – це також простір переходу, до того ж у багатьох значеннях – від кордону між світами до зміни соціального стану. Так, перед тим, як піти служити на Кавказ, Івась (І. Твердохліб) прощається з Катериною (П. Няtko), наступний кадр – бурхливий водний потік рветься з водостічної труби, передвіщаючи зміни в житті героїв.

«Прометей» визнано останнім великим твором І. Кавалерідзе [4, с. 88]; він розкриває складні взаємозв'язки між видіннями та сколком, переконуючи, що відстань між ними відсутня. У кінофільмі описано мрії про минуле та майбутнє за допомогою безсмертних героїв і пейзажів. Ці образи стали одним з найдосконаліших витворів фабрики мрій – реальні, сюрреальні, вічні.

Перші критичні відгуки були схвальні, хоча згодом знімальній групі закидали недосконале знання історичних фактів і схематичність персонажів. Здавалося б, чому політично нормативний фільм «Прометей» було піддано інтенсивній як внутрішньо-цеховій, так і загальнодержавній критиці? У цьому, власне, немає нічого дивного, оскільки кінематограф у цей період здійснював перехід від авангардистських експериментів із зображенням до домінації класичного нарративного кіно. «Буржуазно-націоналістичний» кінотвір став жертвою культурних змін у політиці СРСР.

Незабаром фільм зник з екранів, протягом десятиліть він пролежав «на полиці». Миколі Топчію заборонили працювати з

ІСТОРИЯ

молоддю, примусили присвятити себе постановці кіноопер. Перспектива створення третьої частини визвольної трилогії перестала бути для нього реальною.

Перші українські оператори (а М. Топчій – не виняток) у своїх кінострічках знімали не фотографії, а мистецькі гравюри, помічали та виявляли характерні риси в образах героїв, давали зображальне трактування явищам життя.

Будучи очима режисерсько-сценарного задуму, кінооператор М. Топчій знаходив правильні ракурси, плани, був уважний до деталей. Усе це зроблено заради успішного формування кіно як мистецтва та модернізації класики. Секрет його успіху полягав не в сумі технічних прийомів, а в оригінальному світобаченні, що стало взірцем для цілої плеяди молодих кінематографістів 1950-х років. Аналіз творчого доробку кіноекспертів дає нам можливість чітко побачити й простежити зв'язок із сьогоденням і по-новому осягнути перші операторські знахідки.

Джерела та література

1. *Бабишкін О. К.* Українська література на екрані / О. Бабишкін. – К. : Радянський письменник, 1966.
2. *Булгакова О. Л.* Советский слухоглаз: кино и его органы чувств / О. Булгакова. – М. , 2010.
3. *Велимчаниця О.* Фільм авангардної доби, або Суб'єктивність історичних образів [Електронний ресурс] / О. Велимчаниця // Кіно-Театр. – 2013. – № 2. – Режим доступу : http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1475.
4. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа / Л. Госейко. – К. : KINO-KOLO, 2005.
5. *Дерябин А.* Три оператора. Книга 1930 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/518/8.05.2006.p>.
6. *Дубенко С.* Твори Т. Г. Шевченка на екрані / С. Дубенко. – К. : Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, 1970.
7. *Зінич С. Г., Капельгородська Н. М.* Знято в Одесі / С. Зінич, Н. Капельгородська. – О. : Маяк, 1969.
8. *Мусієнко О.* Кавалерідзе – авангардист / О. С. Мусієнко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2013. – Вип. 12.
9. *Пащенко А.* Міфологічні основи образів природи в українському поетичному кіно [Електронний ресурс] / А. Пащенко // Кіно-Театр. – 2013. – № 6. – Режим доступу : http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1562.

SUMMARY

In the literature devoted to the Ukrainian cinema of the 1920–30s the topic of the first Ukrainian camera operators is practically not investigated. Of course some cinema theorists, such as I. Korniyenko (*Cinema's*, 1964), H. Zhurov (*Since last movie in Ukraine*, 1959), A. Shymon (*Biography Pages of Ukrainian cinema*, 1974), O. Babyshkin (*Multinational Soviet Cinema*), studied the history of Ukrainian cinematograph but they concentrated mainly on the plots or the contributions made by directors. Unfortunately, due to repressions and ideological dictates the achievements of cameramen were distorted. In the books of the Soviet period the profession of a cameraman was assigned a superficial role. Today, thanks to the access to new materials and scientific studies, it is possible to look at the life and creative works of Ukrainian operators from the historical perspective and establish their relation to national cultural traditions. The author of this article uses scientific analysis methods in order to trace the development of visual trends in the early works of a cameraman Mykola Topchiy. The study is based on a number of analytical sources that were written in the 1950–2000s. This article provides an opportunity to rethink not only Ukrainian classics, but also the Ukrainian cameramen school as a whole. It should be noted that the researchers of the Soviet period (R. Sobolev, H. Zhurov, I. Korniyenko, A. Shymon, N. Kapelhorodska, O. Babyshkin) made an uncomplete analysis of the visual field of the films. They only briefly introduced the readers to the biography of Mykola Topchiy, due to the reason that he was under arrest at that time. However, after the declaration of Ukraine's independence, the situation did not change significantly. Some film critics, namely Trymbach, Bryuhovetska, Musiyenko, greatly expanded the boundaries of visual issues, but again, cameramen in their writings occupied a minor position and were mostly mentioned in the

*АНАСТАСІЯ ШУЛЬГІНА. ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ КІНООПЕРАТОРИ.
ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ МИКОЛА ТОПЧІЙ – ІВАН КАВАЛЕРІДЗЕ*

analyses of the works produced by O. Dovzhenko, I. Kavaleridze and others. In addition, many modern scientific studies lack the systematic representation of the camera operating technical findings. What is more, some findings in the literature are not attributed to the contribution of the pioneer camera operators. Therefore, there is still a need in deep and comprehensive analysis of the works of Ukrainian cameramen.

With the help of theoretical studies and the use of modern cultural methodology, the author of this article, has explored the works of Ukrainian camera artists and Ukrainian cameramen school. This article is the first step to study the impact and contribution of M. Topchiy in the Ukrainian and world cinema.

Keywords: cinema, the cinema of the Stalin era, I. Kavaleridze, M. Topchiy, cameraman, filming perspectives.

УДК 78.071.1(81)

УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ У ХХ СТОЛІТТІ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ЕЙТОРА ВІЛЛА-ЛОБОСА

Віктор Батанов

У статті досліджено специфіку професійного універсализму Е. Вілла-Лобоса – великого репрезентанта мистецтва Латинської Америки й Бразилії, творчий універсализм якого склався на перетині високохудожніх результатів композиторської роботи та будівництва нової державної системи музичної освіти в Бразилії. Ім'я Й. С. Баха органічно сполучається з ім'ям Е. Вілла-Лобоса, оскільки тільки стосовно останнього актуалізовано вказівки на гігантизм охоплення різних музикантських сфер діяльності в ХХ ст. Увесь досвід державно-виховного будівництва, у якому Вілла-Лобос представляв активно діючий механізм культуротворчості, відкрив нові морально-соціальні нормативи, багаті естетичною насиченістю вираження і глибоко самобутні в усвідомленні національного внеску до світової культури.

Ключові слова: універсальність музичного професіоналізму у ХХ ст., ренесансний тип особистості, опера як жанр, музичний тембр, музична драматургія.

В статье исследуется специфика профессионального универсализма Э. Вилла-Лобоса – великого репрезентанта искусства Латинской Америки и Бразилии, творческий универсализм которого сложился на пересечении высокохудожественных результатов композиторской работы и строительства новой государственной системы музыкального образования в Бразилии. Имя И. С. Баха органично сопряжено с именем Э. Вилла-Лобоса, поскольку только по отношению к последнему применимы указания масштабности охвата разных музыкантских сфер деятельности в ХХ в. Весь опыт государственно-воспитательного строительства, в котором Вилла-Лобос представлял активно действующий механизм культуротворчества, открыл новые морально-социальные нормативы, эстетически насыщенные и глубоко самобытные в осмыслении национального вклада в мировую культуру.

Ключевые слова: универсальность музыкального профессионализма ХХ в., ренессансный тип личности, опера как жанр, музыкальный тембр, музыкальная драматургия.

This article studies the specificity of the professional universalism of E. Villa-Lobos, a great representative of the Latin American and Brazilian art. His creative universalism was formed at the intersaction of the highly artistic results of his composer's works and the creation of a new state system of music education in Brazil. The name of J. S. Bach is organically linked with the name of H. Villa-Lobos, who is regarded to have covered a tremendous scope of work in different music spheres in the XXth century. The whole experience of the state-educational formation, in which Villa-Lobos represented an active mechanism of cultural activity, opened new moral and social standards, rich in aesthetic expression and deeply original in recognizing the national contribution to the world culture.

Keywords: the universality of musical professionalism in the XXth century, renaissance personality type, opera as a genre, music timbre, musical dramaturgy.

Актуальність теми визначається її підсумковим сенсом стосовно подій минулого століття. У статті наголошено на специфіці інтегративних тенденцій епохи, позначеної соціально-політичними потрясіннями, а також надзвичайними зрушеннями у сфері художньої творчості й музики, зокрема тих, що увійшли в історію як явища науково-технічної революції та відкриття психологічних глибин ідеальної людської складової.

У роботі П. Валері, присвяченій феномену Леонардо да Вінчі [2], ще в кінці ХІХ ст. було відзначено нову універсальність творчого прояву, що визначила наступне ХХ ст.: поєднання сфер діяльності, несумісних у представників епохи романтизму. У музикантів це виявилось не лише у сполученні багатьох художньо-мистецьких умінь,

що віталися в ХІХ ст. (композитор-виконавець-публіцист), а й у виходах у теоретико-експериментальну, менеджментську, державно-організаторську та інші сфери діяльності, неможливі як складові особистості творця-музиканта на попередньому історичному етапі.

Соціально-державну активність представників художньої сфери в епоху Ренесансу П. Валері констатує як феномен, невіддільний від універсальності інтелектуально-творчої підготовки суб'єктів цього роду діяльності. Так, соціально-організаторською активністю в ХІХ ст. відзначився Ф. Мендельсон, який відкрив першу німецьку консерваторію в Лейпцигу й за її зразком навчальні заклади в інших містах Німеччини. Проте, це було «усічене» від-

ВІКТОР БАТАНОВ. УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ У ХХ СТОЛІТТІ
ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ЕЙТОРА ВІЛЛА-ЛОБОСА

творення структури італійських консерваторій, що знаходилися під протекторатом церкви, але були відкриті для представників різних віросповідань.

У ХХ ст. К. Орф, З. Кодай, Е. Вілла-Лобос та інші високообдаровані представники композиторської когорти відчували потребу в кардинальній реформі державної музичної освіти, подібної до всеосяжної системи у Візантії. Для Е. Вілла-Лобоса характерним є також великий об'єм творчої продукції, порівняний із вражаючим музичним доробком Й. С. Баха, недосяжний у романтичну епоху з її культом унікальності натхненного акту творчості.

Мета цієї статті – виявити специфіку професійного універсалізму Е. Вілла-Лобоса, великого репрезентанта мистецтва Латинської Америки й Бразилії, для якого творчий універсалізм склався на перетині високохудожніх результатів композиторської роботи й будівництва нової державної системи музичної освіти в Бразилії.

Конкретні завдання статті: 1) узагальнити відомості про творчий шлях Е. Вілла-Лобоса в зазначеному ракурсі; 2) висвітлити на прикладі аналізу його опери «Йерма» («Yerma») та інших відомих творів взаємодію соціально-організаційних і художньо-стилістичних рис як автора й дослідника-фольклориста.

Методологічна основа дослідження – соціо-культурологічний аспект інтонаційного аналізу за працями Б. Асаф'єва [1] і його послідовників [5] у герменевтико-семіотичному прояві із залученням історико-компаративного принципу, яскраво означеному в роботах О. Лосєва [4] та ін.

Об'єкт дослідження – універсалізм, що має безліч напрямків прояву творчої особи музиканта в ХХ ст.

Предмет роботи – універсальність музикантів, які поєднували авторський професіоналізм виняткової широти в кількісному і якісному вимірах з організаційним будівництвом нової системи музичного виховання-освіти.

Наукова новизна статті – фактологічного й теоретичного порядку: вперше в українському музикознавстві вводиться в науковий обіг аналіз оперної творчості Е. Вілла-

Лобоса в ракурсі ренесансного багатства композиторського і соціально-організаційного творчих виходів. Практична цінність статті полягає в тому, що її матеріали можуть бути використані в курсах історії музики й музичного виконання у вищих і середніх спеціальних мистецьких навчальних закладів.

П. Валері визначає феномен Леонардо да Вінчі як модель нової універсальності творчої самореалізації, запропонованої ХХ ст. [2], що у своїх підвалинах спрямована на усвідомлення співвіднесення ХХ ст. із XVII і XVIII ст., коли підготовка власне музиканта не замикалася на вузько музичних заняттях. Ця багатовекторність дозволяла поєднувати множинні музичні таланти з плідною державною діяльністю (див. біографії Ж. Б. Люллі, Ф. Фаринеллі та ін.). А феномен Й. С. Баха показовий як кількісним охопленням, уникненням стильового індивідуалізму, що став *idea fixe* авторської позиції в музиці за часів віденських класиків, так і якістю проникнення в музично-освітні та етично-виховні засади творчого спілкування.

Ім'я Й. С. Баха органічно сполучається з іменем Е. Вілла-Лобоса [8], оскільки лише про цього автора говорять, вказуючи на гігантизм охоплення різних музикантських сфер діяльності в ХХ ст.: «На три, на чотири повноцінних, гідних пошани людських життя з лишком вистачило б зробленого Вілла-Лобосом за одне – дивовижне, сповнене надлюдської енергії, цілеспрямоване, подвигницьке – життя артиста, який став, за словами Пабло Казальса, “найбільшою гордістю країни, що його породила”» [8].

Цей тонус діяльності визнаного (за життя!) генія відповідає психологічним установкам Ренесансу – і цей самий принцип проглядається в біографії Е. Вілла-Лобоса: композитор, диригент, педагог, фольклорист, музичний критик і письменник, адміністратор, який очолював провідні музичні установи країни (у т. ч. створені за його ініціативи й участі), член уряду з питань народної освіти, делегат Бразильського національного комітету ЮНЕСКО, активіст Міжнародної музичної ради, дійсний член Академії красних мистецтв Парижа й Нью-

ІСТОРИЯ

Йорка, почесний член римської Академії «Санта Чечилія», член-кореспондент Національної академії красних мистецтв у Буенос-Айресі, член Міжнародного музичного фестивалю в Зальцбургу, Командор ордену Почесного легіону Франції, доктор *Honoris causa* багатьох навчальних установ [8].

І при тому – автор більше 1000, за іншими відомостями – 1500 творів (не всі з них видано й каталогізовано) [8], що охопили майже всі жанри професійної і національної популярної музики. Це твори для віолончелі й гітари (інструменти його виконавської підготовки), фортепіано, ансамблів та оркестру [2, с. 780]. Такий розмах поєднувався у бразильського композитора зі щирим шануванням генія Й. С. Баха, якого він жодним чином не наслідував, але якому присвятив цикл із дев'яти «Бразильських бахіан» (1930–1945) для ансамблів різного складу.

Фольклористична діяльність Е. Вілла-Лобоса приголомшує зв'язком з державно-інтеграційними етичними установками: у центрі його уваги – популярні жанри «сереста» (традиційна пісня) й «шоро» (ансамбль вуличних музикантів), що є близькими європейській академічній сфері [9]. Вілла-Лобос створив капітальну працю в галузі фольклористики – навчальний посібник «Практичне керівництво для вивчення фольклору» в 6-ти томах (1932) [3, с. 780].

Від 1931 року Е. Вілла-Лобос діяв як урядовий уповноважений з питань музичної освіти. У центрі його виховних зусиль – організація хорового руху, поступ якого було закладено відкриттям у 1942 році Національної консерваторії хорового співу, яку Вілла-Лобос очолював до кінця свого життя (до 1959 р.). Кульмінацією цієї діяльності став його виступ із 50-тисячним дитячим хором на стадіоні Ріо-де-Жанейро [6, с. 796].

Паралелі з Й. С. Бахом надзвичайно важливі для усвідомлення творчої самостійності Вілла-Лобоса, оскільки приголомшливий обсяг створеного майстрами виявився можливим через принципову прозорість для них переходу від професійної серйозної, композиційно-самодостатньої до прикладної сфер. У XIX ст. навіть такі ревні шанувальники бахівського генія, як Ф. Мен-

дельсон і Ф. Аркуш, «не помічали» всього об'єму його духовних творів, акцентуючи на захопленні композитора інструментальними творами й пассіонами.

Головна риса церковної прикладної музики – установка на типологічність виразу, де індивідуально-авторську якість складає периферійний прояв творчо-енергетичного виходу.

У цьому аспекті показове порівняння з такими авторами, як М. Леонтович, С. Танєєв, О. Кастальський, Д. Христов, С. Мокраняц та іншими, які писали спеціально для церкви й спрямовували свої авторські пошуки на типологію літургійного канону або народних духовних традицій. Проте ніхто з названих композиторів не брав такої безумовної участі в урядових культурних акціях, як Вілла-Лобос, що дозволило йому повною мірою і з розмахом виправдати статус носія «феномену Леонардо да Вінчі» в XX ст.

Е. Вілла-Лобоса можна порівняти в його «торканнях державобудівництва» (за аналогією з Ж. Б. Люллі й Фаринеллі – К. Броскі в XVII–XVIII ст.) з композитором Золтаном Кодаєм, якого він, однак, неспівмірно перевищував і обсягом обдарованості, і масштабністю творчої спадщини. Незакатологованість дотепер значної частини створеного Вілла-Лобосом можна порівняти з долею бахівської спадщини, стараннями А. Швейцера приведеної в досить адекватний вигляд більш, ніж через 200 років після смерті видатного лейпцизького кантора. Художні цінності духовних кантат Баха і в другій половині XX ст. визначені як осердя його стилю. Очевидним є те, що Вілла-Лобос задовго до закликів стосовно «стирання граней» між елітарною і популярною сферами здійснював стильову й видову дифузю, бо для нього національне служіння в музиці склало те, що було церковною ідеєю для Баха.

Е. Вілла-Лобос є автором дев'яти опер, з яких особливою значимою вважається остання – «Йєрма», створена за мотивами драми Ф. Гарсія Лорки за два роки до кінця композитора.

Доля постановок цієї побутової драми загадкова, оскільки оригінальними й неспо-

ВІКТОР БАТАНОВ. УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ У ХХ СТОЛІТТІ
ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ЕЙТОРА ВІЛЛА-ЛОБОСА

діваними виявляються і сюжетне, і музичне рішення. Стосовно останнього показовою є його відверта «бразилізація» при тому, що фабула й місце дії визначені за Лоркою: Іспанія початку ХІХ ст., Гранада в Андалузії [7, с. 1402].

Відомо, що Ф. Гарсія Лорка був збирачем і прекрасним знавцем фольклору, а свою драму супроводив власними композиціями в дусі народних пісень – такими є номери Пралі, Пастуха, Пілігрима [6, с. 796]. Вілла-Лобос увесь твір наситив бразильським матеріалом, наблизивши таким чином сценічні події до реалій життєвого оточення, одночасно явно поетизуючи його.

У центрі сюжету – страждання жінки, бездітність якої з нав'язаним їй чоловіком виявляється найсильнішим больовим моментом дії, що визначає трагічну розв'язку подій. Показово, що твір Вілла-Лобоса було написано в часовій паралелі з оперою Р. Щедріна «Не лише любов» (1961), де висунуто проблему етичного служіння, що перевищує «право на почуття», – мірило цінностей стосунків у епоху віденського класицизму й романтизму. Родовий заклик людської істоти – потреба жінки, позбавленої шлюбу з коханим, мати дитину – стає пристрасною й сенсом дій героїні, ім'ям якої і названо оперу. Упізнаються «передверистські» й власне веристські мотиви в оперному дійстві Вілла-Лобоса – не дарма в попередніх операх композитора дослідники знаходили присутність «тіні Верді» [6, с. 796]. Проте контакт композитора з представниками «Шістки», знайомство з М. Равелем, М. де Фальєю та С. Прокоф'євим [10], визначили актуалізацію оперної фабули, що в ХХ ст. взагалі абстрагується від любовно-особових проявів.

Три акти оперної драми – це три рівні пошуку Йермою сенсу життя, сконцентрованого на її бажанні материнства і служінні честі сім'ї, переступити межі якої для неї неможливо. Так само, як «брехня заради блага» чоловікові або розлучення з ним, за порадою щасливої матері багатодітного сімейства. Неможливе й примирення з безпліддям, до якого схиляє її відлюдник, – і єдиною реалією стає помста чоловікові, який хизується вимушеною аскезою своєї дружини.

Опера Е. Вілла-Лобоса позначена ліричною драматургією руху від вершини-джерела І акту. Тут монолог героїні резонує з голосом ненародженого й бажаного дитяти (як і голос Йерми – сопрано – її *alter ego*). Порада старої жінки, владарки багатодітної сім'ї, вказує героїні на шлях адюльтеру «на благо». Віктор, її коханий (баритон), – поруч і сподівається на встановлення стосунків. ІІ акт демонструє «звуження коридору життя» для Йерми. Чоловік, Хуан (тенор), підозрюючи Йерму в невірності, приставляє у якості дуеній двох своїх сестер для шпигування за нею. Віктор, який втомився чекати, жалкуючи, прощається з Йермою. Третій акт містить звернення до церковної моралі, до поради Анахорета, безсилою в припиненні родового жіночого інстинкту. Знову показано спробу спертися на авторитет старої жінки, яка пропонує свого сина в чоловіки Йермі. Радість Хуана, який переконується в безкомпромісності дружини в питаннях честі, викликає відчайдушний крок героїні: вона задушує чоловіка, ніяк не готового до подібного роду помсти.

Музика Е. Вілла-Лобоса, як і все, створене цим автором, дивовижно гарна; критики відзначають «пишноту і таємничість-чарівність», уподібнюючи музику опери «самій країні», що народила геній композитора [6, с. 796]. Досить зіставити граціозну, у дусі фольклору Андалузії, колісанку Йерми для свого бажаного дитяти авторства Лорки з піснею-арією в опері Вілла-Лобоса, щоб переконатись у своєрідності й неповторності ефектів, закладених у музичні перипетії опери.

Як бачимо, пафос твору полягає в тому психологічному комплексі родової підсвідомості, що визначив ХХ ст. не лише як науково-технічну революцію, а й відкрив антиномію свідомого-безсвідомого-підсвідомого у психології. При тому друге виступає не у вигляді фізіологізованого «низького інстинкту», а як етично організуюче начало стосовно свідомості. Це також родовий потяг до Віри, що задовольняється релігією або соціально-етичними ідеалами, які її замінюють.

Показова доля постановки «Йерми», що відбулася через більш, ніж 10 років

ІСТОРІЯ

по смерті композитора – у 1971 році в театрі «Санта Фе» (Нью-Мексика, США). І лише 1983 року була прем'єра в Ріо-де-Жанейро, у рідному місті композитора, а в 1990-му – у Німеччині (Білефельд, Північна Вестфалія) [6, с. 797]. На ці постановки не було жодної реакції преси: судячи з усього, неординарність психологічної фабули опери створювала невизначеність оцінки, яку не могла здолати навіть дуже приваблива, красива музика.

Стрижневим смисловим моментом цієї опери виступає певний архетипово вивіреним комплекс бажаного материнства, відокремлений від уторованої попередніми століттями «виправданої гріховності» порушення подружньої вірності заради «правди відчуття» (у даному випадку відчуття материнства), оспіваної від К. Монтеверді до Дж. Пуччіні. Драма Лорки та опера Вілла-Лобоса утворюють етично-повчальне дійство, де християнська мораль святості подружніх стосунків ніяк не заперечується і приймається як належне, проте вищою правдою виступає вірність законам роду.

Моральний пафос, при збереженні основ християнського упокорювання в подоланні пристрастей, вище за них возносить надособовий родовий заклик дохристиянської цивілізаційної системи. Опера піднесла феномен суспільства Бразилії, з притаманними йому протинаправленими поведінково-психологічними основами, в яких ранньохристиянські позиції зрослися з невизнаними в європейській розумовій диференціації цінностей африканськими й індіанськими культурними ідіомами. Визнання генія композитора Вілла-Лобоса і замовчування в практиці музично-сценічних рішень його оперного дітища, що вочевидь гідно й типологічно достовірно представляє композиторський творчий внесок, нагадує долю творів одного з європейських авторів – того, хто торкнувся межі між християнсько-гуманістичними та язичницько-цивілізаційними установками.

Ідеться про творчість Л. Яначека, який в опері «Пригоди Лисички-Швидковушки» звернувся до теми, що в цілому є незрозумілою й до сьогодні залишається неусвідомленою. Поєднання в цьому творі дохристиянського анімізму й християнсько-гуманістичного розуміння причетності людини до всього живого не має аналогів в музично-образному світобаченні. Проте логіка всієї сукупності оперних творінь цього композитора, що охоплює, в цілому, європейський культурний стереотип, містить дороговказ усвідомлення його «дивного» творіння.

Напевно, така сама доля й оперного шедевра Е. Вілла-Лобоса, для якого узагальнення виразності спадщини композитора програмує зіткнення з істотною суттю його останньої, дев'ятої опери.

«Йерма» створена на вершині тієї «крещендууючої драматургії» [5, с. 207] сукупного творчого самовираження, що спостерігається від перших кроків Е. Вілла-Лобоса: від прийняття європейських стандартів у контексті розмаїття національної художньої традиції до дедалі більш розгорнутого, через комплексну збірність хорового мистецтва, охоплення композитором національної величі рідної країни, не відповідної культурним стереотипам Європи.

Увесь досвід державно-виховного будівництва часів Вілла-Лобоса позначений самообмеженням і екстатикою концентрації на обраному шляху, подібними до прокладення дороги в столицю Бразилія через джунглі Амазонки і створення карнавальних дійств у Ріо-де-Жанейро. Він відкрив морально-соціальні нормативи, багато естетично оснащені й глибоко самобутні. І людство покликане увібрати досвід музичного генія відповідно до закономірності поступово-поетапного засвоєння цієї бахіани ХХ ст., титанічний і енергетичний потенціал якої гідно продовжує заповіти німецького генія і співмірних із ним титанів європейського художнього світу ренесансного масштабу й сенсу.

ВІКТОР БАТАНОВ. УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ У ХХ СТОЛІТТІ
ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ЕЙТОРА ВІЛЛА-ЛОБОСА

Джерела та література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – М. ; Ленинград : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Валери П. Введение в систему Леонардо да Винчи // Об искусстве : сборник / П. Валери ; предисл. А. А. Козлова. – М. : Искусство, 1993. – С. 25–55.
3. Вилла-Лобос Эйтор // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. А–ГОНГ. – С. 779–781.
4. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
5. Холопова В. Музыка как вид искусства. – М. : Научно-творч. центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
6. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. – München : Seehamer Verlag, 2000. –1023 S.
7. Wagner H. Das große Handbuch der Oper. Fünfte, stark erweiterte, Neuausgabe / H. Wagner. – Kösel, Krugzell : Florian Noetzel Verlag, 2011. – 1776 S.
8. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : ru.wikipedia.org/wiki/Вилла-Лобос_Эйтор#D0.9/...
9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/6035/Вилла-Лобос...
10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : classic-online.ru / ru / composer / Villa-Lobos / 192...

SUMMARY

This article studies the specificity of the professional universalism of E. Villa-Lobos, a great representative of the Latin American and Brazilian art. His creative universalism was formed at the intersaction of the highly artistic results of his composer's work and the creation of a new state system of music education in Brazil.

The phenomenon of Leonardo da Vinci, taken by Paul Valéry as a model for a new universality of artistic self-realization, aims at the understanding of the correlation between the the XXth century and XVIIth –XVIIIth centuries, when the preparation of the musician was not limited to music subjects only. Such versatility of skills allowed to combine numerous musical merits with productive public activities (see biographies of J. B. Lulli, F. Farinelli and others). The phenomenon of I. S. Bach refers not only to the quantitative aspect and determined avoidance of style individualism, which became an idea fixe of musicians since the times of Viennese classics, but also to the quality of music, educational and moral sets of artistic communication.

The name of J. S. Bach is organically linked with the name of H. Villa-Lobos, who is regarded to have covered a tremendous scope of work in different music spheres in the XXth century. The number of works created by H. Villa-Lobos can be compared to the contribution of Bach, as Villa-Lobos is regarded to have created more than 1000 works and in some sources more than 1500. He admired Bach but never imitated him. What is more, he dedicated to Bach a series of Bachianas Brasileiras (Brazilian Bachian-pieces) (1930–1945) for different instruments. It is obvious that long before the minimalism slogans about *erasing the boundaries* between the elite and mass popular areas, Villa-Lobos had made a stylistic and genre diffusion. For him the national celebration in music was something that was an ecclesiastical idea for Bach.

Villa-Lobos is the author of nine operas, the most significant of which is the last one, namely *Yerma*, created on the basis of the drama by F. Garcia Lorca two years before the composer's death. This opera places transpersonal ancestral appeal of the pre-Christian civilization system over the moral pathos. *Yerma* presented a phenomenon of Brazil's society, welded by the oppositely oriented behavioral and psychological bases, in which early Christian principles were fused with African and Indian cultural idioms, unrecognized by the European experience of intellectual differentiation. The whole experience of the state-educational formation, in which Villa-Lobos represented an active mechanism of cultural activity, opened new moral and social standards, rich in aesthetic expression and deeply original in recognizing the national contribution to the world culture.

Keywords: the universality of musical professionalism in the XXth century, renaissance personality type, opera as a genre, music timbre, musical dramaturgy.

Сучасність Modernity

УДК 78.071.1Фільц+78.087.68

ХОРОВА МУЗИКА БОГДАНИ ФІЛЬЦ: ДО ПРОБЛЕМИ КОМУНІКАТИВНОСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У СИТУАЦІЇ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Лідія Шегда

У статті розглянуто основні образно-тематичні сфери хорової творчості Б. Фільц, їхню жанровість, характер співвідношення вербальної та музичної інтонаційності, особливості хорової фактури і специфічну колористичність у контексті сучасних стилістичних процесів, спрямованих на оновлення класичних засад хорової композиції та перевірку привнесених у цю сферу найновіших технічних засобів, що виявляють вражаючу свободу оперування засобами традиції, яка вирізняє кращі зразки української хорової музики як явища національної культури.

Ключові слова: Богдана Фільц, хорова музика, хорова мініатюра, жанр, стиль, комунікація.

В статье рассмотрены основные образно-тематические сферы хорового творчества Б. Фильц, их жанровость, характер соотношения вербальной и музыкальной интонационности, особенности хоровой фактуры и специфическая колористичность в контексте современных стилистических процессов, направленных на обновление классических основ хоровой композиции и проверку привнесенных в эту сферу новых технических средств, проявляющих поразительную свободу оперирования средствами традиции, что отличает лучшие образцы украинской хоровой музыки как явления национальной культуры.

Ключевые слова: Богдана Фильц, хоровая музыка, хоровая миниатюра, жанр, стиль, коммуникация.

In the article the author studies the main figurative and thematic spheres of Bohdana Filtz's choral art, namely the genres, the nature of verbal and musical intonation, the peculiarities of choral style and specific colouring in the context of modern stylistic processes. These processes aimed at renewing classical principles of a choral song and checking the latest technical means that show impressive freedom of operating the traditions, which singles out the best samples of the Ukrainian choral music as a phenomenon of the national culture.

Keywords: Bohdana Filtz, choral music, choral miniature, genre, style, communication.

Творчість Богдани Фільц належить до визначного доробку українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ ст., який приваблює органічним виявленням духовних основ буття людини й національної ментальності. Ці, на сьогодні вже загальні, постулати як визначальні критерії мислення мисткині тільки посилюють увагу до різних галузей її творчості.

Одним з безумовних пріоритетів творчості Б. Фільц є хорова музика, що представлена значною кількістю опусів. Основні образно-тематичні сфери хорової творчості Б. Фільц – громадянсько-патріотична й лірична, які виявлені в багатьох емоційно-настрійових градаціях. Так, до першої належать твори, позначені риторичністю загальних настанов («Учітеся, брати мої» на вірші Т. Шевченка, «Матусин заповіт» на

слова М. Хоросницької, «Юнакові» на слова В. Сосюри), композиції, які апелюють до пластів патріотичної лірики першої третини ХХ ст., зокрема галицької композиторської школи («Земле моя» на вірші І. Франка, «На роковини кобзаря» на вірші Лесі Українки, «Пісня про мову» на слова Ю. Лучука) і стрілецької пісенності («Червона калино, чого в лузі гнешся» на вірші І. Франка). Як своєрідну «межову зону» між двома основними сферами хорової творчості можна трактувати п'ятичастинну кантату «Любіть Україну» для мішаного хору без супроводу на слова В. Сосюри. У її образній драматургії композиторка використала як патріотично промовисті тексти (перші дві частини – «Любіть Україну», «Як не любить той край»), так і витончену пейзажно-споглядальну лірику («Спокоєм повиті», «Люблю

ЛІДІЯ ШЕГДА. ХОРОВА МУЗИКА БОГДАНИ ФІЛЬЦ: ДО ПРОБЛЕМИ КОМУНІКАТИВНОСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У СИТУАЦІЇ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

весну», «На сопілку вечір грає»). Надзвичайною етнохарактерною виразовістю відзначається хор «Вітре буйний», у якому композиторка музичними засобами за образом природної стихії напрочуд виразно посилила мотиви епосу особистісної свободи, козацької звитяги й водночас почуття національної гідності.

У ліричній сфері домінує пейзажна лірика. У ній мають місце замальовки споглядального характеру («Гей простори які» на слова П. Тичини, «Тиша морська» на вірші Лесі Українки, «Зимова картинка» на слова О. Ющенко), дієво-піднесене захоплення природою («Арфами, арфами» на слова П. Тичини, «Весняний дзвін» на слова А. Німенка) і ніжна вдячність до її щедрості («Весно, моя нене» і «Наша мати пшениченька» на слова Д. Павличка). Багатством образно-настрійних нюансів позначені цикли «Хорові акварелі» на вірші Олександра Олеся («Сніги», «Снігурі», «Тане сніг», «Веснянка», «У лісі», «Білі гуси», «Тихо в полі», «В небі жайворонки в'ються») і «Українські пейзажі», куди ввійшли раніше написані хори («Первоцвіт» на слова Ф. Малицького, «В сосновім лісі дичка зацвіла» на слова Д. Павличка, «Веснянка» на слова В. Ладичця, «Де не глянь – колоски» на слова П. Тичини, «Здивовані квіти» на вірші Л. Костенко, «Вийшли вранці ми» на слова П. Тичини). Особливе місце в творчості Б. Фільц належить найпопулярнішим у сучасному виконавському репертуарі хорам на канонічні тексти й хорам для дітей, більшість із яких є загальнонавчаними зразками цієї галузі.

Їхня жанровість, характер співвідношення вербальної й музичної інтонаційності, особливості хорової фактури і специфічна колористичність у контексті сучасних стилістичних процесів, спрямованих на оновлення класичних засад хорової композиції та перевірку привнесених у цю сферу найновіших технічних засобів, виявляють ту вражаючу свободу оперування засобами традиції, яка вирізняє кращі зразки української хорової музики як явища національної культури. Науковий інтерес до цієї галузі значною мірою зумовлений загальним значенням хорової сфери

в соціально-комунікативній регулятивності хорової композиторської та виконавської творчості, якщо розглядати комунікацію як «комплексний неперервний процес, що володіє багатьма як вербальними, так і невербальними компонентами» [5, с. 15].

Тут потрібно звернути увагу на цілісність і простоту стилю Б. Фільц, завдяки чому більшість її хорів, особливо дитячих, здобули вагомим місце у творчо-виконавському і, ширше, суспільно-культурному комунікативному процесі. Важливим фактором є особливості авторської стилістики: композиторка не йде шляхом апробування новітніх технічних засобів, нетипових мікстових чинників і жанрових експериментів як основи індивідуалізації особистого стилю серед інших. Традиційні моделі, що їх використовує Б. Фільц, сприяють активності комунікативного засвоєння інформативного й емоціонального рядів цих композицій, виявляючи зрозумілі й близькі слухачеві культурно-ментальні коди. Проходячи повз «бунт» проти кодифікованого функціонування мистецьких і суспільних традицій, притаманних періоду останньої третини ХХ ст., у хоровій творчості Б. Фільц простежується також віддалення від тенденції до зростання в суспільстві ностальгії за стабільністю й упорядкованістю культурної ситуації, оскільки така стабільність і упорядкованість мистецьких модусів є апріорною властивістю її творчого мислення.

Мислення композиторки виявляє органічну здатність до моделювання оновленого сприйняття традицій за межею авангардності. Відтак певні елементи стильового й жанрового синтезу як характерна ознака ХХ ст. в її хоровій творчості свідчать про активну взаємодію чинників різних культурних ситуацій. З одного (жанрового) боку, прикладом цього є кількісне представлення в музиці Б. Фільц мініатюр як базової форми творчості, що є характерною ознакою постмодерну. З другого боку, це ілюструє, так би мовити, прототематика різних об'єктно-тематичних пластів творчості композиторки. Так, у релігійній сфері важливим чинником комунікативного успіху є звернення насамперед до ідей подяки й покавання як вияву морального самоочищення

СУЧАСНІСТЬ

(зразки «богородичної» тематики – «Достойно є», «Преславна Приснодіво Богородице», а також підбірка псалмів). У сфері дитячої музики – це домінуюча трансляція ідеї любові до рідної землі та її щедрот як у безпосередніх («Любимо землю свою» на вірші М. Сингаївського, «Твоє багатство» на вірші Й. Фиштика, «Де найкраще місце на землі» на вірші Д. Павличка), так і в «підсвідомих» («Колискова» на слова С. Жупанина, «Все співає і росте» на вірші П. Осадчука) формах. Ці емоції етичного порядку спрацьовують як глибинний семантичний код через стилістично-семантичні якості музичної тканини.

Важливе підґрунтя для розгортання таких властивостей авторського стилю надала органічна для української культури комунікативність «нової фольклорної хвилі», у час поширення якої відбувалося творче становлення Б. Фільц. Використання фольклорних джерел як природної основи самобутньої інтонаційності, оновлення семантичних значень стилістичних і жанрових засобів в умовах тотального використання найновішої композиційної техніки стало і для неї важливим виявом самобутньої інтерпретації національних ментально-етичних та мовно-виразових традицій. Важливим чинником продуктивної трансляції самобутніх традицій була привабливість регіонального колориту фольклорних пластів Східної Галичини – лемківських, гуцульських, буковинських, закарпатських, а також епосу галицької композиторської школи: «Богдана Михайлівна Фільц – яскрава представниця галицької композиторської школи. Її музика відзначається барвистим колоритом, емоційною відкритістю і надзвичайно позитивною енергетикою, через що здатна впливати на найширші кола слухачів різних вікових категорій і ступенів музичної підготовки. Її твори виконуються як учнями музичних шкіл, так і визначними артистами та високопрофесійними колективами. Така популярність творчості Богдани Михайлівни забезпечується органічним поєднанням емоційно відкритої і національно визначеної інтонаційної сфери її творів з витонченою довершеністю формотворення, композиторської техніки» [6, с. 110].

Органічності сприйняття хорових творів Б. Фільц сприяє така важлива ознака галицької композиторської школи та авторського стилю Богдани Михайлівни, як синтез елементів новітньої композиторської техніки з вивіреними засобами – чітким структуруванням, раціональним використанням емоційної палітри, інтонаційною та ладотональною колоритністю. Це «...підтверджується особливою закоріненістю композиторки Богдани Фільц у народнопісенну стихію, оскільки для неї властива безпосередність вислову, лаконізм музичної думки, стильовий афоризм, а головне – позбавлення будь-якого надуманого конструктивізму» [7, с. 11]. Тому фактично кожна хорова композиція є глибоко національною в аспекті вмісту в ній характерної музичної інформації, що втілює й актуалізує пам'ять культури на основі нецитатного принципу зв'язку з різними її пластами, особливо фольклорно-пісенними. У результаті цього виникає своєрідна асоціативність із різноманітними джерелами, принципове значення якої полягає у формуванні широких контекстуально-сміслоутворюючих зв'язків.

Тут варто звернути увагу на важливий контекстуальний аспект, який одразу вказує на своєчасність такого модусу мислення. Різні його прояви притаманні творчості таких визначних композиторів світового рівня, як Є. Станкович і М. Скорик, С. Губайдуліна й А. Пярт. Із цього приводу В. Холопова, вивчаючи творчість А. Шнітке, зауважила: «Ті, які пішли назад, виявилися далі від тих, котрі подалися вперед. Як композитор Шнітке неодноразово й навмисно здійснював повороти від авангардизму до передуючої традиції і від високого академічного стилю до доступно-популярного. На площинному сучасному рівні це виглядало як осуджуваний рух назад. Однак через деякий час майже всі європейські авангардисти розпрощалися зі своєю колишньою естетикою, і деякі в пошуках подальшого шляху заглибилися навіть у безкрилий, занепалий традиціоналізм. Універсальний же вихід і спасіння вся музична культура кінця ХХ століття знайшла у множинному синтезі всього зі всім, усіх художніх стилів і субкультур. І Шнітке, з його даром бачення світу в багатьох ви-

ЛІДІЯ ШЕГДА. ХОРОВА МУЗИКА БОГДАНИ ФІЛЬЦ: ДО ПРОБЛЕМИ КОМУНІКАТИВНОСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У СИТУАЦІЇ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

мірах, на перетині часів і просторів, відразу ж став на шлях синтезу – спочатку різних історичних стилів, потім різних культур і субкультур. Його кроки “назад” насправді були рухом у величезну широчінь музично-смыслового поля» [11, с. 7].

Оскільки сучасне професійне хорове виконавство тяжіє до репрезентації різних підходів щодо трактування хорової тембральності, Б. Фільц, демонструючи широкий спектр хорової звучності, усе-таки дотримується природної вокальності хорових голосів. За яскравістю барв її партитур приховується ретельна робота над мелодикою й голосоведенням, яка дозволяє одночасно створювати бажані ефекти в межах природних особливостей окремих голосів і хорового ансамблю як цілісності. І при цьому її хоровій мові притаманна виняткова вокальність поза типовою для сучасної хорової музики «інструменталізацією».

Тому можна вести мову про певну консервативність, особливу причетність до закономірностей української хорової «традиційності», яка спрямована на розгортання й вирішення освітніх завдань, залучення до цієї сфери національної культури за допомогою комунікативно простих і зрозумілих засобів, природного фонізму української пісенності (звідси – значна кількість хорів без супроводу) найширшого кола учасників. У цьому аспекті важливим є співвідношення змістовності вербального й вокального чинників на рівнях опосередковано-зображального, семантичного розкриття сенсу поетичної основи загалом, окремих виразів (характерні прийоми структурування, композиції та драматургії як мініатюр, так і циклів) та «емоційного» фонізму. Із цією метою композиторка використовує багаті можливості хорового звукопису, вокального інтонування й артикуляції, зіставлення різних типів хорової фактури або утримання єдиного її типу впродовж усього твору, агогіки тощо.

Безумовно, чинники комунікативності хорових циклів набагато складніші й багатоманітніші, ніж окремого твору, оскільки зорієнтовані на складнішу концепцію та врахування різноманітніших художньо-семантичних взаємозв'язків і узгоджень.

Так, цикл «Хорові акварелі» спрямовує виконавсько-слухацьку комунікацію до осмислення образного світу віршів Олександра Олеся, при чому особливості інтонаційної сфери дозволяють вести мову про привнесення чинника авторського, стилістично «монолітного» прочитання цих текстів у межах драматургічно цілісної композиції. П. Флоренський стверджував: «Композиція фіксує спосіб користування твором. Чим більш розвинене мистецтво художника, чим “менше сирих шматків... і зв'язків дійсності засвоює воно собі”, тим більшими комунікативними можливостями володіє композиція. Тим сильніше нею визначається заданість сприйняття глядачем елементів, що будують простір твору. У цих умовах композиція працює як програма сприйняття, яка запропонована глядачеві художником» [9, с. 24]. Натомість у циклі «Українські пейзажі» композиторка не лише йде шляхом утілення розмаїття жанрового вирішення хорових замальовок, але й досить рельєфно відтворює окремі нюанси стилістики кожного з поетів, об'єднуючи їх у руслі власної жанрово-стильової інтерпретації.

Отже, утілені в семантико-синтаксичних властивостях хорових творів Б. Фільц комунікативні параметри дозволяють забезпечити швидко й продуктивно їх засвоєння в сучасних мистецько-культурних умовах. За аналогією до трактування явища аргументації як важливого чинника втілення сприйняття наукових концепцій вони забезпечують якісність комунікативного процесу, «призначеного не тільки для логічного обґрунтування обстоюваної точки зору, але й для її розуміння і прийняття, вписування у відповідну культуру» [13, с. 51]. Використовуючи аналогії зі сферою наукової комунікації, можна констатувати, що особливості стилю мисткині підіймають на досить високий рівень органічність сприйняття цих задумів різними суспільно-культурними процесами поза потребою їх спеціального пояснення. А це означає, що передача й засвоєння художньої інформації між різними рівнями мистецько-культурної системи (у цьому випадку – між хоровою творчістю Б. Фільц та українським суспільством) відбувається на основі глибинної відповіднос-

СУЧАСНІСТЬ

ті інформативних блоків, окремих символів і їхньої семантики, тотожного розуміння їхніх семіотичних та етичних значень.

Джерела та література

1. Баргесян И. Традиция и коммуникация / И. А. Баргесян // Философские проблемы культуры. – Тбилиси, 1980. – С. 124–125.
2. Батюк И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение / И. Батюк. – М. : Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 1999. – 192 с.
3. Загайкевич М. Богдана Фільц: творчий портрет / М. Загайкевич. – Тернопіль ; К. : Астон, 2003. – 144 с.
4. Кузик В. Богдана Фільц / В. Кузик // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 4. – С. 105–110.
5. Лич Э. Культура и коммуникация: логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии / Эдмунд Лич. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – 142 с.
6. Ляшенко Г. Продовження шляхетної європейської традиції / Геннадій Ляшенко // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Чис. 4. – С. 110.
7. Смоляк О. Модус мислення у композиторській творчості Богдани Фільц / О. С. Смоляк // Молодь і ринок. – 2008. – № 2 (37). – С. 11–14.
8. Терещенко А. Сучасна українська музична культура. Історичний аспект. Критерії і судження / А. Терещенко // Матеріали до українського мистецтвознавства : зб. наук. пр. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 106–111.
9. Флоренский П. Философия искусства / П. Флоренский // Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева) ; ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев). – М. : Мысль, 2000. – 446, [1] с.
10. Фрайт О., Магур Л. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді / О. Фрайт, Л. Магур. – Дрогобич : Коло, 2003. – 80 с.
11. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова. – М. : Композитор, 2008. – 228 с.
12. Шутьгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук / В. Д. Шутьгіна. – К. : ДАККІМ, 2007. – 260 с.
13. Яскевич В. Методология и этика в современной науке: поиск открытой рациональности : учебно-методическое пособие / В. С. Яскевич. – Минск : БГЭУ, 2007. – 186 с.

SUMMARY

The article deals with the choral art of the composer Bohdana Filtz, who demonstrates the skill to simulate the renewed perception of traditions beyond avant-garde. Therefore, in her compositions some elements of stylistic and genre synthesis, being a typical feature of the twentieth century, show active interaction of the factors of different cultural situations. On the one hand, the distinctive example of this phenomenon is the quantitative representation of miniatures as a basic form in her creative works, which is a characteristic feature of postmodern. On the other hand, this is illustrated, so to speak, by a prototheme of different figurative and thematic layers of Filtz's creative works. The important basis for the formation of such properties of the author's style was provided by the typical for Ukrainian culture communicativeness of a *new folk wave*, which was popular while Bohdana Filtz's creative style was forming. The use of folk sources as a natural basis for the original intonation, renovation of semantic meanings of the stylistic and genre techniques in terms of a total use of the latest technical and compositional methods have become an important expression of the original interpretation of the mental, ethical, language and verbal national traditions.

A significant feature of the Galician composer's school and the author's manner of Bohdana Filtz such as the combination of the elements of new composing techniques and the well-defined methods, namely clear structuring, the rational use of emotional palette, mode and tone colouring, contribute to the organic perception of Filtz's choral pieces.

That is why almost every choral piece is deeply national in the context of its musical information. This information foregrounds the cultural memory on the basis of non-quotational principles along with their different layers, especially with the folk and song ones. Consequently, there appears a peculiar associativity with different sources, the main value of which consists in the formation of contextual and thought forming links.

Thus, the communicative parameters embodied in the semantic and syntactic properties of Bohdana Filtz's choral works allow to provide a quick and efficient assimilation for them in modern artistic and cultural conditions.

Keywords: Bohdana Filtz, choral music, choral miniature, genre, style, communication.

УДК 78.087.682:78.031.4

«КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

Тетяна Маскович

Оригінальність ідей і різноманітність інтерпретацій джерел, пов'язаних з українською культурно-мистецькою спадщиною, зокрема фольклорно-світоглядними традиціями, у доробку Г. Гаврилець ґрунтуються на глибокому осягненні національних духовних ідеалів. Осмислюючи для власної інтерпретації етнозорієнтовані явища й окремі зразки автентичного середовища і авторської творчості, композиторка виявляє сприйняття їх як цілісної художньо-естетичної системи, якій притаманні чіткі концепційні й конструктивні закономірності у відтворенні інтерпретованої образності, насиченість самобутньою символікою, що втілюється в жанрово-інтонаційних та мовностилістичних елементах її музичних текстів.

Ключові слова: Ганна Гаврилець, фольк-концерт, культурна спадщина, фольклор, музична драматургія, текст.

Оригинальность идей и разнообразие интерпретаций источников, связанных с украинским культурно-художественным наследием, в частности фольклорно-мировоззренческими традициями, в творчестве А. Гаврилец базируются на глубоком постижении национальных духовных идеалов. Их интерпретацию композитор осуществляет в пределах целостной художественно-эстетической системы, для которой характерны четкие концептуальные и конструктивные закономерности в воссоздании образности, насыщенность самобытной символикой, воплощаемой в жанрово-интонационных и стилистических элементах ее музыкальных текстов.

Ключевые слова: Анна Гаврилец, фольк-концерт, культурное наследие, фольклор, музыкальная драматургия, текст.

The originality of ideas and various interpretations of sources related to the Ukrainian cultural heritage in the works of Hanna Havrylets are based on a profound comprehension of the national spiritual ideals. Analysing ethno-oriented phenomena and some samples of authentic environment, Havrylets perceives them as an integral artistic and aesthetic system, which is characterized by clear conceptual and constructive patterns of forming the imagery and rich original symbols, which are embodied in genre, intonational and stylistic elements of her music texts.

Keywords: Hanna Havrylets, folk concert, cultural heritage, folklore, musical dramaturgy, text.

В українській музиці останньої третини ХХ ст. є кілька творів, у яких суттєва ознака жанрового різновиду визначається терміном «фольк». Найбільш ранні зразки – це фольк-опери «Ятранські ігри» І. Шамо (у двох діях для квартету солістів та мішаного хору *а капела* на лібрето і вірші В. Юхимовича, 1978 р.), «Цвіт папороті» Є. Станковича (у трьох діях для народно-хору і симфонічного оркестру, лібрето А. Стельмашенка, 1978 р.; друга редакція – «Коли цвіте папороть», 2007 р.). Наступного десятиліття було здійснено спробу апробації ще одного жанру в руслі «фольк»-тенденції: твір «Батьківська нива» Г. Саська на вірші Г. Паламарчук (1987) постав на ґрунті ораторії з виконавським складом «солісти – народний хор». У наступних роках до «фольк»-жанрів звернувся В. Теличко, створивши одноактну фольк-оперу «Закарпатське весілля» (1994) і Фольк-концерт для мішаного народного хору і ударних

(1997). За винятком твору І. Шамо, їхньою важливою ознакою є використання народного хору, тоді як у композиціях, створених на основі тих самих стилістичних засад¹, – Концерти для подвійного хору та двох солістів за мотивами українських календарних пісень «Від зими до зими» В. Павенського (1993), Концертах № 1 для мішаного хору на народні тексти «Співомовки» (1987 р., ред. 1998 р.), № 2 «Дівич-сон» у трьох частинах для мішаного хору (1994) і № 5 «Світання Оріанти» для жіночого хору (2005) Ю. Алжнєва, – вона не збережена, як і визначення «фольк».

Фольк-концерт «Кроковеє колесо» на народні тексти для жіночого хору (2004) Г. Гаврилець уже через часову віддаль від названих вище творів виявляє синтез різних тенденцій з оновленням аспектів утілення фольклорної поетики в оригінальній авторській концепції. Так, його значуща в національному культурно-мистецькому

СУЧАСНІСТЬ

просторі присвята Квітці Зорич-Кондрацькій значною мірою відтворилася у виборі тембрального складу хору², оскільки, окрім типових для жіночого виконання жанрів (веснянок, гаївки і ліричної пісні), у творі використано й тексти гуртової і новорічної пісень, які презентують змішану за ознакою виконавського складу традицію. Водночас вірогідним видається припущення про те, що надання переваги академічному хоровавому звучанню³ могло бути мотивованим як застереженням щодо можливості відтворення специфічної тембральності жіночого народного співу, так і поєднанням різних за регіональним походженням текстів як вияву загальнонаціонального чинника.

«Концертність» як визначення жанрової належності «Крокового колеса», з одного боку, дозволяє вести мову про пряме продовження розробки нового, відмежованого від традицій духовного концерту, різновиду, апробованого в українській музиці, передусім у творах Ю. Алжнева⁴, а з другого, враховуючи композиційно-драматургічні властивості, – про втілення чинників «дійства» як важливої тенденції сучасної хорової творчості. Саме другий чинник значною мірою став визначальним для образної концепції твору: концерт позначений яскравістю втілення етноархетипних символів, вибудовування яких у конкретну послідовність дозволяє виявити в ньому виразне спрямування до формування сакралізованого простору. На відміну від композицій на основі богослужбових і паралітургічних текстів, щодо «Крокового колеса» та інших аналогічних творів, незалежно від фольклорного чи авторського походження їхніх словесних основ, такого висновку можна дійти тільки на підставі поступового виявлення закономірностей у послідовності почергового розгортання сюжетних мотивів, драматургічних і семантичних зв'язків між частинами та їхніми розділами: «Позамузичні чинники та їх роль у процесі організації музичного твору як художньої цілісності особливо увиразнюються, коли розглядати цей твір як текст, який цілковито реалізується лише у процесі його “читання” та по його завершенні. У цьому випадку надзвичайно важливим стає кожен байт інформа-

ції, отриманий слухачем із позамузичних рядів тексту, або ж “добутий” шляхом референційних зв'язків, зокрема – побудови інтертекстуальних фігур» [11, с. 20].

Основним вербальним і образним символом твору, найменування якого винесено в його назву, є крокове колесо. Виходячи з досліджень впливу концептуальних назв на найважливіші властивості музичного твору, з'ясування семантики цього символу розкриває різноманітні грані драматургічного замислу: «Вже сама назва твору, яка сприймається швидше, ніж текст твору чи анотація до нього, виводить за межі фіксованого нотного тексту і зумовлює можливість вибудовування інтертекстуальних фігур, які у кожному випадку “нарощують” початковий текст, надаючи йому значно ширших масштабів. Так, застосування у назві симфонічного циклу слова “дерево” може викликати появу конотаційних зв'язків із поширеним у багатьох народів фольклорно-міфологічним символом “світового дерева”. Включення такої інтертекстової фігури до основного тексту твору не суперечить авторському задуму, а навіть збагатить його» [11, с. 22].

Його архетипна символіка закорінена в архаїчних віруваннях українців, де крокове колесо мало значення «кола довкола кола, довкола колеса – тризуба; воно уособлює зародження земного світу й світла, відродження життя. Огненне “крокове” колесо запускали й котили, тобто спалювали, здебільшого в перший день різдвяних свят і на Купала, під час зимового й літнього сонцестояння – основних празників Сонця й сонцеруху» [12, с. 32–33]. Отже, об'єднання в одну «сюжетну» концепцію різних за належністю до річного обрядового циклу жанрів (від прикликання весни до новорічної) у хоровавому концерті ґрунтується на досягненні композиторкою вже найбільш давнього сенсу цього символу.

Таким чином, його «присутність» не обмежується тільки початком другої частини концерту, де безпосередньо використано текст пісні «Крокове колесо». Важливим для образної концепції твору є початковий вигук «Гелело!», що втілює один із проявів панівної солярної тематики: це слово на-

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. «КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ:
САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

лежить до давньоукраїнських найменувань сонця, а також слугує назвою весняного вогняно-ритуального кола. Форма вислову також глибоко закорінена в етнічній свідомості: вигукуючи «Гелело!» на найвищих точках тієї чи іншої місцевості ранньою весною, прикликали сонячне тепло, що надавало самій назві значення замовляння. Образ-символ сонця укрупнюється й поширюється в наступних після тексту «Кроковеє колесо» розділах другої частини: «Проти Івана сонце стояло» («Ой рано на Йвана») і «від сонця, гей, від сонця» («Ой запалилася вишня, черешня»). Таким чином, завдяки вербально-образним аркам і семантичним паралелізмам між фольклорними текстами-розділами вибудовується логічна й цілісна образна концепція, яка буде поглиблена в музичному тексті концерту: «Текстово-літературні особливості багато в чому визначають музичну стилістику фольклорного концерту – близькість до народної пісенної традиції, формують внутрішні жанрово-образні орієнтири <...> Значний драматургічний ресурс фольклорного концерту зумовлений багатими можливостями жанру до театралізації хорового дійства, до яскравого сценічного втілення музичних образів. Саме цей вид концерту створює найбагатіший ґрунт для творчого експерименту» [10, с. 36–37].

Використання вербальних джерел виявляє сувору вибірковість щодо їхніх обсягів. Повністю (здебільшого внаслідок масштабної стислості) до твору введено тексти «Гелело», «Ти, зозуленько сива» (перша частина), «Ой запалилася вишня, черешня» (друга частина), інші використано частково (перший куплет веснянки «Ой весна, весна, днем красна», чотири останніх з десяти куплетів ліричної пісні «Ой мала я три сестрички» – «Ой летіла зозуленька через поле, гай» (перша частина), перших два куплети із чотирьох «Крокового колеса»⁵, перший куплет з «Ой рано на Йвана», перших два куплети із чотирьох жнивварської «Кругом женчики, кругом» (друга частина)). У деяких текстах застосовано важливі зміни. Так, з «Крокового колеса» вилучено мотив про нелюба; в «Ой рано на Йвана» переставлено рядок приспіву на початок, а

перші рядки пісні використано без подальшої конкретизації та замінено слово «іграло» на «стояло»; в «Ой запалилася вишня, черешня» відбулася заміна особистого імені («Ганнуся») на загальне з піднесенням статусу («пануся»). Такий підхід виявляє синтез чинників фольклорних і професійних джерел, зокрема фольклорної символіки і типового для хорового концерту компонування текстів, а отже, – свідомої роботи з відповідними типами образності в процесі формування їхнього оригінального (авторського) контексту.

Драматургія двочастинної композиції (перша частина «Гелело, аби зиму одмело», друга – «Кроковеє колесо») заснована на зіставленні архетипних образів веснянок («Гелело, гелело, аби зиму одмело», «Ой весна, весна, днем красна», «Кроковеє колесо»), гаївки («Ти зозуленька сива»), ліричної («Ой летіла зозуленька»), трудової («Кругом женчики, кругом») і новорічної з елементами весільних мотивів («Ой запалилася вишня, черешня») пісень. Як вихідний, так би мовити, імпульсний у сюжетно-драматургічній канві концерту використано один з найдавніших жанрів усної фольклорної словесності – замовляння⁶, що привносить у його концепцію відтінок міфологічно-ритуального світобачення:

Гелело, гелело, аби зиму одмело,
аби було літечко, червоне яєчко,
дітям забавонька, а всім людям веснонька.

Сконцентрований у вигук «Гелело!», він водночас є носієм елементів першої за часом виконання групи весняних ритуальних пісень: «Найранішою щодо часу виконання є група закличних веснянок. Вони ще означаються в народі “кликати”, “виглядати” чи “гукати” весну...» [1, с. 77]. Така багатозначність дозволяє одразу сформувати основу багаторівневої системи жанрово-семантичних зв'язків, а сам розділ трактувати як цілком очевидний пролог до розгортання наступних образних планів.

Цікаво, що один з фольклорних текстів у першій частині містить типовий для втілення жіночого, невпорядкованого начала (ще один аргумент на користь вибору вико-

СУЧАСНІСТЬ

навського складу) символ тихоплинної води («тихий Дунай») ⁷, який одним зі значень має плинність часу:

Ой летіла зозуленька через поле, гай,
да й згубила рябе пірце / на тихий Дунай.

Досить несподівано для сюжетного ряду тут виникає мотив самотності на чужині:

Ой як тому рябенькому пірцю на Дунаю,
ой так мені, сиротині, на чужому краю.

У вербально-сюжетній концепції концерту він короткочасно розгортається в контекст тематики, що втілює минущість окремого людського життя:

Ой покочу золотий перстень по крутій горі.
пішли мої літа з світу, як лист по воді ⁸.

Такий ностальгічно-елегійний відтінок привносить виразний дисбаланс у панівну святковість ритуально-обрядових замальовок, розмикаючи концепційну спрямованість періодичних закономірностей взаємозв'язків природного й родинного циклів у інший (цілком особистісний) вимір, і водночас утворює контрастну лірико-філософську зону. Проте цей мотив, на основі якого втілюється функція своєрідного лірично-ностальгічного центру циклічних композицій, є вторинним; натомість у сюжетній канві фольклорних віршів значно важливішим є інше його трактування – водна стихія як прообраз жіночої іпостасі, залучення якої до впорядкованого цілісного світу відбувається шляхом «перетворення» на «вишню».

Драматургічно важливими текстовими арками-паралелізмами, з якими пов'язані не тільки назви, але й символіка кольорів ⁹, є такі: «рожевая квіточка» (перша частина, «Ой весна, весна, днем красна») і «вишня-черешня» (друга частина, «Ой запалилася вишня, черешня»), «озимая пшениця / і усякая пашниця» (перша частина, «Ой весна, весна, днем красна») – «трава зелена» (друга частина, «Кроковеє колесо») – «зелений луг» / «пшениці дожинають» / «плести вінець то з жита, то з барвінку» (друга

частина, «Кругом женчики, кругом») та ін. На основі чітких асоціативних зв'язків вони сприяють формуванню ефекту процесуальної поступальності, притаманної обрядовій пісенності річного кола. Загалом тексти пісень, обраних для «Крокового колеса», дозволяють композиторці сформувати характерну для української традиційної культури космогонічну концепцію, у якій традиційно постає відродження природи («весна, днем красна»), птаха-вісника (зозуля), оберега (вінок), дерева життя і водночас – готової до створення нової родини дівчини («вишня») ¹⁰ у руслі передбачення чергового витка колообігу. Такою сукупністю багатьох локальних сюжетів і символів Г. Гаврилець реалізує відчуття довічності й навіть цілком певної конкретності взаємозумовленості універсальних циклів природи й родинно-суспільного буття, які формують сакральний світ у множинності окремих просторів, які складають його, проявам кожного з яких належить «свій час».

Етноархетипні джерела має й паралелізм образної семантики різних жанрів, використаних композиторкою. Серед них першорядне значення належить символу кола, що традиційно поширювався на фольклорні ритуальні дійства й хореографію, у якій весняні та купальські танці переважно організовувалися як рух по колу. Такий підхід виявляє типові узагальнені спостереження фольклористичних досліджень, присвячених насамперед весняній пісенності: «Хороводні веснянки є і серед закличних – “гукових”, коли гурт дівчат, узявшись за руки, утворює коло, імітує приліт птахів чи змагається у перегукуванні з іншим гуртом» [1, с. 79] ¹¹. У концерті цей принцип долає межі веснянок і діє на рівні архетипних жанрових властивостей різних жанрових пластів фольклорних джерел. Хороводність як одна з основ сучасної театралізації сакральної «драматургії кола» «Крокового колеса» і водночас як вияв принципу міфопоетичного кола-«повернення» є однією із семантично й стилістично (як один із чинників фактурної тканини) об'єднуючих елементів твору.

Не менш етнохарактерним є вибір музичних засобів у цьому творі. Композитор-

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. «КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ:
САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

ка задіює як акапельний восьмиголосий склад, чинники гуртового багатоголосся¹², сольної ліричної пісенності, так і поліфонічні прийоми хорових концертів. З-поміж стилістичних елементів сучасної хорової музики на основі фольклорних джерел типовим є використання авторського мелодичного матеріалу, що ґрунтується на типізованих зворотах народної пісенності поза безпосереднім цитуванням мелодій народних пісень¹³.

Ці властивості, притаманні будь-якому з розділів кожної з двох частин твору, набувають колоритної самобутності, неначе композиторка прагне стилістичними засобами посилити ефект множинності конкретних «світів» у межах цілісного сакрального простору ритуально-родинного буття. Серед них потрібно звернути увагу насамперед на специфіку вихідного тематизму, оскільки подібного матеріалу немає в жодному з наступних епізодів чи розділів концерту. Таке відособлення від наступного, хоча й спорідненого жанрового контексту мотивується семантикою веснянкових закличок і їхньою унікальністю серед річного календарно-обрядового фольклору. Початкову фазу його розгортання, що охоплює дев'ять тактів, складає розспівування прикликання «Гелело!». Розподіл тематичного матеріалу між двома партіями сприймається як цілком виразна аналогія відзначеного вище характерного для веснянок принципу перегукування між двома гуртами (функцію яких у цьому випадку виконують два *solī* із сопрано й альтів), тембральне розмежування між якими підкреслено акустичними властивостями (у перших чотирьох тактах відстань між ними не менша кварта). Ефект «вигукування» значною мірою створюється інтонаційними засобами. У сопрано із цією метою застосовано унісонне повторення звука d^2 , до якого при повторенні мотиву за збереження цієї інтонаційно-висотної опори додано вкраплення верхнього секундового тону e^2 . Активнішим виступає альтівий голос, у початковому мотиві якого застосовано висхідну кварту й верхнє секундове «розширення» опорного тону (g^1). Його динамічності сприяє й синкопований ритмічний малюнок, який

виявляється досить чіткою апеляцією до регіону побутування заклички «Гелело!». За другого проведення, на відміну від сопранового, у процесі розростання мотиву до масштабів фрази відбувається його інтонаційно-ритмічне збагачення за рахунок пощаплевого низхідного заповнення діапазону початкового висхідного квартового стрибка з доданням наступної секунди, а після «замикання» тією самою квартово-закличною поспівкою контур набуває обрисів початкового «кола» хороводу. У такому вигляді прикликання стає основою для подальших інтонаційних модифікацій у двох фразах сопранового чотиритакту: у них інтонаційність набуває більшої кантиленності, а внаслідок переважного використання рівномірних восьмих із тривалим ритмічним фіксуванням останніх звуків побудов – і більшої «заокругленості», властивих уже не стільки вигукам, скільки пісенній мелодиці. Окрім цього, виконані сольо в межах зручного для співу середнього регістру ці дві побудови на рівні семантики підкреслюють «потужне унісонне звучання» [3, с. 80] жіночих весняних пісень. Таким чином, уже в межах такого короткого вступу виявляються як характерні ознаки національної жанрово-музичної мови, так і ті важливі для сучасного мистецького поля принципи роботи з ними, що проявляють виняткову органічність використання цих лексем у межах національної традиції. Саме типовість вихідних поспівок-закличок та їхнього інтонаційно-процесуального розростання спонукає до відшукування безпосередніх точних джерел, хоча «цитатність не завжди буває явною, вона може бути прихованою, анонімною, даватися несвідомо або автоматично, як відображення культурних кодів, формул, вільної гри уяви, указуючи на нескінченну глибину культурних значень. У цьому випадку набувають чинності такі поняття, як підсвідоме, родова пам'ять, історична свідомість» [2].

При введенні основного тексту веснянки-прикликання виявляється, що чотири останніх такти вступу і є основою її мелодією, яка тричі повторюється поспіль у різному фактурному обрамленні. Відбувається усвідомлення її архаїчності внаслідок

СУЧАСНІСТЬ

пентахордовості діапазону, використання прохідних і секундових звуків, які прилягають до устоїв. За певної мелодичної остигнутості й достатньої тембральної стабільності (мелодія двічі проводиться другим, та один раз – першим сопрано) у цьому фрагменті розпочинається розробка фактурного пласту. Що характерно для стилістики композиторки при «констатуванні» певних сакральних тез, майже упродовж усього цього фрагменту застосовано – з незначними варіативними відхиленнями у вигляді захоплення секундових (нижніх чи верхніх) тонів – звуковисотно стабільні ладово-інтонаційні опори, аж до фіксації при останньому проведенні мелодії тонічного органного пункту. Саме в цьому фрагменті Г. Гаврилець почергово в партіях перших альтів та других сопрано вводить мелодизований підголосок, у якому відчувається опора на принцип перегукування і хороводного «плетіння». При повторенні фрази «аби було літечко» інтенсивність фактурно-мелодичного розвитку значно наростає: перші фрази в лінії мелодії отримують висхідне спрямування, активізується підголосковість за використання *divisi* в партіях других сопрано та альтів (найбільша «маса» поділу утворює в цих голосах реальне шестиголосся), нагадуючи «розпорошення» хороводних кіл на окремі ключі. Водночас зберігається принцип тривалого витримання устою з його вертикальним нарощенням у партії альтів. Колоритності цьому фрагменту додає використання тональності низької нижньої медіанти (Mi-бемоль-мажор), при чому епізодично зберігається відтінок барви Соль-мажору. Повернення початкової тональності в міксолідійському варіанті в наступному фрагменті першого розділу («дітям забавонька») можна визначити як «примарне», оскільки майже до його кінця утримується відхилення в тональність субдомінанти. Досить оригінально проходять тут формотворчі процеси: композиторка із чотиритакту початкової мелодичної побудови виокремлює другу фразу, яка не одразу має початкові обриси, а окреслюється поступово з «відсіканням» кількох оспівувальних зворотів і заміщенням висхідної мелодичної лінії. Воднораз спрощується

і розріджується фактура, унаслідок чого триголоса акордова педаль альтових партій посилює тенденцію до зменшення інтенсивності та, зрештою, зупинки імітацій-перегуків між сопрановими партіями. Заключний акорд розділу (квартсекстакорд До-мажору) у контексті інтонаційно-лінійного розвитку партій виявляє характерне розщеплення квінтового тону внаслідок використання в других сопрано звука *fis*, який привносить лідійський відтінок у До-мажор і водночас передбачає повернення початкової тональності в коді розділу.

Ці бітональні нюанси за явного домінування мажорного колориту, як і загальні закономірності фактурно-формотворчих процесів, є відбитком характерних особливостей автентичного виконання веснянок: «Ранньофольклорні веснянки мають архаїчний ладовий колорит. Варіативність виконання веснянок має дві основних складові: імпровізація (з використанням прийомів оспівування опорних тонів пісні (устоїв), прохідних допоміжних нот <...>; звуковисотне варіювання терцієвого тону при розщепленнях унісону має дуже широку зону інтонування (у межах тону і більше), що надає особливого ладового колориту в співі. Варіативно інтонуються також секунди, що прилягають до опорного тону (устою) <...> можна почути нейтральний терцієвий тон (не мажорний, не мінорний). Така ладова імпровізаційність характерна для веснянок ранньофольклорного типу Полісся. Для веснянок-гаївок західного регіону України характерні чіткі ладові ознаки мажоро-мінору, що говорить про їх пізніше походження» [3, с. 80].

За адинамічним принципом побудована й кода «Гелело». Зрештою, Г. Гаврилець вдається до одного зі своїх улюблених прийомів – звучання останнього акорду (акустично пустий тризвук Соль-мажору без терції) неначе розмивається, гасне: метафорично прикликання сонця здійснено.

Наступний розділ – «Ой весна, весна, днем красна» (*Meno mosso*) – заміщує замовляння ліричності. Це стає очевидним уже в неголосному діатонічному заспіві веснянки, який виконує перше сопрано на тлі тонічного органного пункту з

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. «КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ:
САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

квінтою в інших партіях. Його пластична інтонаційність (у межах фрази відбувається пощаблеве розгортання довкола двох устоїв – квінти як вихідного і терції як кінцевого тонів) поєднується з характерною для автентичних мелодій своєрідною варіативною остинатністю. Така тембральна індивідуалізація, як і подальше поступове «обережне» оповиття контрапунктуючими підголосками (серед яких мелодичною розвиненістю вирізняється партія других альтів¹⁴) у другому реченні побудови, а також активність фактурного й ладового контрасту¹⁵ між частинами початкової структури досить чітко підкреслюють діалогічно-персоніфіковану сюжетну фабулу народнописанного тексту. У подальшому формотворенні композиторка продовжує застосовувати послідовну варіативність. За збереження модельної квадратності побудов із чіткою двотактовою повторною основою оновлення здійснюється фактурними засобами: при повторенні другого чотиритакту як приспівного елемента і константності параметрів підголосків до основної мелодії терцієва втора зберігає тембральне забарвлення. На початку другого речення цілком у манері гуртового розспіву функцію провідного мелодичного голосу тимчасово надано партії перших альтів, але надалі відновлюються початкові властивості. Вочевидь, прагнучи до максимальної концентрації цього відтинку веснянкової настроєвості, композиторка, як уже зазначалося, обмежилася використанням тексту тільки одного з куплетів джерела¹⁶ і при цьому застосувала повторення початкового питального звертання, що на вербальному рівні забезпечує чітку репризність. У музичному матеріалі цей принцип посилюється ефектом адинамічності: не тільки фактура максимально розріджується з поступовим «завмиранням» і вилученням із загального звучання окремих партій, але й у заключному тритакті відсутній мелодичний сегмент. Натомість погойдування секундового мотиву $e^1 - d^1$ на тлі тонічного органного пункту перемодульовує моторику попереднього матеріалу в інше русло, невиразно нагадуючи про інтонаційну семантику замовлянь.

Веснянковий блок першої частини завершується грайливою гаївкою **«Ти, зозуленько сива»**¹⁷. Використання повного тексту зумовлено не тільки його малим масштабом, але й тим, що ключове слово-детермінанта «гаївки» у вербальному ряді посідає заключне місце. Проте в музичній композиції цей розділ наймасштабніший; відповідно укрупнені його частини. Основним чинником формотворення, як і раніше, слугує принцип варіаційно-варіантного повторення, унаслідок чого в цьому випадку утворюються варіації на мелодію остинато у першій частині розділу, а в другій – варіації на основі сегментних часток. При цьому враженню наскрізної остинатності сприяє ритмічна рівномірність послідовності із семи восьмих у відповідному метрі, що сприяє її сприйняттю як панівної для розділу ритмічної моделі. Натомість інтонаційно-мелодичні процеси тут значно складніші. Уже закономірно мелодично-інтонаційна формула подається в зачині перших сопрано. Він, з одного боку, є продовженням розвитку заключної інтонації попереднього розділу з розширенням амбітуса «погойдування» до терції; з другого боку, ця терція якнайкраще вказує на традицію звукопису у відтворенні кування зозулі¹⁸. Показово, що при появі в тексті «сестри і брата», «мами і тата» ця терція заміщується висхідною квартою як вихідною інтонацією кожного початкового сегмента фрази, хоча її кристалізація відбувається в пощаблевих висхідних тетрахордових поспівках-підголосках другого сопрано в першій варіації та гармонічно-функційних «кроках» перших альтів – у другій. Серед характерних рис авторського стилю тут потрібно виокремити тяглість тривалих органних звуків чи педаль як тла до розгортання основної мелодичної лінії та поступовість розшарування фактури за поміркованого використання підголосковості. У другому розділі привертає увагу ефект поліпластовості, який хоча й тимчасово, але виразно посилює враження урочистої піднесеності епізоду. Заключний епізод розглядуваного розділу на цьому етапі аналізу вже осмислюється як чіткий композиційний прийом, оскільки, як і в попередніх випадках, заснований на

СУЧАСНІСТЬ

принципі адинамічності й асоціюється з функціями коди.

Отже, музичний матеріал «веснянкового блоку» першої частини концерту виявляє майстерність оперування елементами фольклорного мислення – повторністю мело- і ритмозворотів, що пов'язано з образною семантикою і автентичною хореографією, варіаційністю й варіантністю, які при зовнішній статичності й чіткій поспівковості завдяки підголосковості в площинах тембру й фактури сповнюють внутрішньої динаміки.

Цілком в інше русло – журливої споглядальності – переносить композиторка образний плин у заключному розділі першої частини. Лірична ностальгія пісні **«Ой летіла зозуленька»** відчувається в авторській мелодії, де за домінування низхідної спрямованості й пощаблевого руху інтонаційності ґрунтується на тих самих поспівках. При цьому інтонаційна розлогість і пластичність уперше супроводжується перемінною метрикою за чітко організованої ритміки ¹⁹ і, підпорядковуючись мелодичному елементу, виявляє тенденцію до ритмічного сповільнення в кадансових зонах і тим самим розширення мелодичного дихання. Наслідуючи протяжну манеру виконання і колоритність плавного голосоведення, Г. Гаврилець використовує незначний за кількістю звуків розспів складів. Квартова інтонація в мелодії займає кінцеве положення в першій фразі, що в результаті цього підкреслює і характерну спрямованість мелодичного розгортання. Водночас унаслідок повернення до першого щабля на початку другої фрази дає імпульс її висхідному сегменту до досягнення ритмічно виділеної кульмінаційної точки, яка утримується в наступному такті та ще й захоплює верхній секундовий звук і після якої все друге речення є поступовим плавним спаданням. Завдяки такій будові мелодія набуває значної гнучкості й наспівності.

Зберігаючи варіаційний принцип розвитку, мисткиня вперше порушує принцип виразного сольного виокремлення заспіву й одразу занурює мелодію в ауру підголоскового багатоголосся, де за домінування

чотириголосого викладу епізодично виникають п'ятиголосі епізоди внаслідок короткочасного *divisi* в одному з голосів. До усталених принципів належить також повторення першої строфи після низки варіаційних перетворень; і ця репризність, у межах якої повертається й квінтова органа педаля, підкреслює архітектонічність загальної композиційної логіки частини.

Після інтравертної «майже тиші» закінчення першої частини цілковита зміна настроя плану зі вступом емблематичного урочистого заспіву «Кроковеє колесо» ²⁰ знаменує початок нового етапу розгортання семантичних планів у драматургії концерту. Це виявляється насамперед у його інтонаційному змісті мелодії, що вже звично проводиться партією перших сопрано: у послідовності двох висхідних кварт утілена ідея «кроковості», тоді як семантика «колеса» відтворюється в «м'якому» розспіві послідовності низхідних терції і верхньої секунди до першого щабля Ля-мажору. Так само інтонаційно наголошуються слова «вище» та «много» на початку другого і третього сегментів мелодії, тоді як мотив здійсненого сонцестояння й світовідчуття («стояло», «дива видало») реалізується в майже статичному витриманні першого щабля партії перших альтів.

Квартовим «кроком» у наступному тексті підкреслено слово «Івана» (заспів «Проти Івана»), його використано й у розспіві тексту наступної пісні («кругом»); висхідна секста присутня на межі сегментів «кругом» і «понад», виявляючи семантику розташування («понад») чи дії сакрального предмета, унаслідок чого інший змінює свої характеристики («запалення» вишні-черешні «від сонця»). У другому випадку «крок», який початково був безпосередньо пов'язаний зі значенням рукотворного предмета-символу, розширюючись до сексти, виявляє цю зміну на інтонаційному рівні. Урешті, це розширення сягає максимального для народнопісенної лірики інтервалу в момент звукової реалізації мотиву вибору (спонукальне дієслово «вибирай»). Таким чином, квартова інтонація виявляє не тільки функцію семантично значущого лейтмотиву, а й імпульсу в процесуальному наро-

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. «КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ:
САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

щенні смислів у процесі наскрізного становлення змісту твору.

З початком другої частини, окрім інтонаційних, відбуваються важливі фактурні зміни: мелодія вже в першій фразі «роз-слоюється», причому лінія других сопрано має не тільки колористично-гармонічну функцію, але й, містячи квартовий «крок», виявляє поширення семантично значимого елемента на весь звуковий «простір» і тим самим утілюючи ідею його сакралізації. Наступні майже тотожні дві фрази – це вже триголосся, у якому генералізуються риси веснянкових і купальських пісень²¹. Так, у типовій для купальського мелосу однорядковій строфі внаслідок повторення другої фрази збережено тяжіння до повторності сегментів, притаманне веснянкам, натомість відбувається перенесення вербальної семантики, що в купальських піснях реалізується переважно в приспіві, в інтонаційну площину, до того ж – різних партій. Інші зміни виявляють уже виразно авторські варіанти втілення принципів фольклорної пісенності. У фактурній площині вони постають на ґрунті періодичних відхилень від унісону при одноголосому виконанні мелодії. У другій і третій фразях застосовано терцієвий паралелізм, який більше властивий пісням-гаївкам, тоді як нестабільний у цьому випадку органний пункт асоціюється з характерним інтонаційним «ковзанням» витриманих звуків в автентичному співі.

Розспів наступних строф супроводжується пульсацією ускладнень і спрощень. Так, у другій строфі (перша варіація) почерговий вступ голосів починається з висхідної кварта, що привносить ефект імітаційності, хоча загалом фактура в цьому епізоді явно гомофонно-гармонічна. У наступному проведеному активізовано чинник підголосковості, унаслідок чого в лінійному плині істотно мелодизується партія перших альтів; терцієве вторування, що зберігається між сопрано і верхнім голосом других сопрано, епізодично ускладнюється квінтовими паралелізмами альтів. Третя варіація спочатку складає враження фактурного розрідження водночас із використанням тонального зіставлення, утім, уже зі вступом другого альтя, а потім почерговим переми-

щенням мелодії до партій перших сопрано і других альтів з розширенням сегмента імітації виявляє складність тембрально-мелодичного мережива академічного «бачення» властивостей гуртового багатоголосся. Ці властивості частково зберігаються й у динамізованій репризі: при повторенні початкової вербальної строфи підголоски помірніші й водночас мелодично тягліші та самостійніші; до того ж у партії перших альтів при *divisi* здійснюється терцієве вторування. Завершальний характер цього епізоду підкреслюється суттєвим згущенням фактури, яка подекуди асоціюється з кантовим багатоголоссям; унаслідок поділу партій вертикаль містить семи- і восьмиголосі співзвуччя; тривалішими і виразнішими стають «опорні» педалі; надалі, привносячи виразний ефект смислової коди, на тонічній педалі нарощується вертикальний масив²². І саме завдяки цьому прийому створено важливу семантичну й драматургічну арку з початковим розділом першої частини концерту: слова «кроковеє колесо» в такому варіанті набувають сенсу замовляння, що відкриває можливості нових образних планів.

З наступним розділом – купальською піснею «Проти Івана сонце іграло» – змінюється тембральний пріоритет «заспівів»: веснянковий цикл, у якому тембр перших сопрано виконував функцію етнохарактерного жанрового лейттембру, завершився; дівочість поступається місцем готовності до створення нової родини, а тому прозорість і тендітність заміщується теплішими й насиченішими тонами альтів («Проти Івана» та «Запалилася вишня-черешня»). На цій мелодії сконцентровано максимум уваги: її заспів подається одноголосо, без будь-яких фактурно-тембральних доповнень, тоді як фактуру приспіву («Ой рано на Івана») при експонуванні першого вербального сегмента розширено до триголосся з характерною терцієвою второю між партіями других сопрано і перших альтів. За такого контрасту інтонаційно-ритмічні моделі заспіву і приспіву виявляють спільні елементи: окрім єдності гексахордового амбітуса й аналогічного фактурного діапазону, сегменти мелодії містять

СУЧАСНІСТЬ

риси симетричності і варіантної повторності (висхідна спрямованість початкової фрази заспіву з характерною висхідною квартою *dis*¹ – *gis*¹ компенсується низхідною поспівкою приспіву, у якій поєднується оспівування верхнього квінтового тону *gis*¹ з уже низхідною квартою *fis*¹ – *cis*¹ у мелодично ведучій партії других сопрано). Принцип симетричності відображено й у структурі розділу²³ на вербальному рівні: останні чотири варіації внаслідок повторення тексту першої строфи («Ой рано на Йвана, / Проти Івана сонце іграло») представляють динамізовану репризу²⁴. Цей прийом створює важливий для сакрально-обрядової концепції концерту ефект сугестивної остинатності. Виразним і семантично важливим штрихом виявляється зведення трьох ліній фактурної тканини до унісону в заключному слові; при цьому унісонне завершення явно ритмічно акцентоване застосованою послідовністю цілої і половинної тривалостей, а нагадування про принцип розосередження звучності, що активно використовувався в першій частині, відбувається за допомогою паузи.

Наступні варіації утворюють сім варіантів тембрально-фактурної розробки мелодії. З кожним проведенням розростається фактурне мереживо, у якому здійснюється не тільки лінійне нарощення підголосків, а й перенесення мелодичної лінії між партіями; виникають короткочасні уніسونи між тембрально однорідними й різними партіями; використання однотипних зворотів у різних фактурних пластах на основі дзеркальної симетрії та буквального повторення в техніці подвійного вертикально-рухомого контрапункту створюють враження антифонної імітації. Модифікації торкаються і структури строфи: у третій варіації повторюється приспів. До того ж повторюється і його вичленуваний сегмент «Ой рано» у варіанті терцієвої втори між партіями сопрано на тлі тонічного тризвука без терції в альтових партіях, який унаслідок фактурно-процесуальної специфіки розгортання «накладається» на початок наступної фази. Цей епізод, розташований у середній частині розділу, утворює центральну точку не тільки симетричної

побудови, а й зони між точками золотого січення²⁵. Показово й характерно для семантично важливих у процесі «нагнітання» сакралізації епізодів у середній частині виникають тривалі гармонічні педалі. При зменшенні активності підголосків кількість партій, задіяних в утворенні гармонічних «порталів», збільшується; іноді до їхньої структури вводяться неакордові звуки. Ці властивості сприяють створенню ефекту звукового насичення простору довкола візерунка основної мелодії в заспіві, тоді як в епізодах приспіву її розташування в партії перших сопрано із захопленням звука *gis*² не тільки підкреслюють антифонні джерела фольклорного співу, а й розширюють просторово-акустичне поле розділу. Його перемінність виказує й остання варіація: витримання гармонічної педалі в сопранових партіях упродовж кількох тактів приводить до декресцендуючого згасання сили звука; аналогічний прийом застосовано й у партії других альтів, тому, зрештою, уся фактурна партитура зводиться до одноголосого унісону в тому самому висотному положенні, з якого починався розділ. Таким чином, його побудова створює враження досконалої симетрії, принцип якої ще з античних часів осягався як вияв сакральних чинників світобудови²⁶.

У наступному, ще масштабнішому розділі – жнивварській пісні «Кругом, женчики, кругом»²⁷ – відновлено розгортання мотиву провіщення нової сім'ї (плетення вінка «на хорошу дівку» – виразне апелювання до весільних пісень); водночас окремі слова («кругом», «плести вінець») створюють вербальні й семантичні арки з попередніми й наступним розділами концерту, додатково посилюючи цілісність його концепції. Аналогічні зв'язки виникають і на основі властивостей музичної тканини. Так, початкова висхідна кварта пісні споріднена з інтонаційним зачином усього концерту; антифонні повторення мелодичних сегментів і характерні фактурні прийоми, зокрема терцієве вторування внаслідок застосування *divisi* сопранових партій в епізоді «Кінець нивоньці, кінець», що забезпечує ще один елемент жанрово-фактурної єдності між розділами обох частин концерту²⁸, – ана-

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. «КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ:
САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

логічні епізоди веснянок і гаївки з першої частини. Виконавський склад (жнивварські переважно співалися жіночими гуртами) і наявність елемента замовлянь як збережені риси автентичної традиції також є фактором семантичної архітектоники твору.

Варіантно-варіаційний принцип як основний у формотворенні розділу забезпечує не тільки наскрізність оновлення музичної тканини за аналогом до імпровізаційності гуртового багатоголосся, але й виникнення масштабніших структурно-композиційних ознак. На це вказують мелодичні зміни (як, наприклад, заміщення квартового імпульсу терцієвим і аналогічне звуження діапазону останнього субмотиву першої фрази, яке надає їй більшої м'якості й «заокругленості», а також використання квартового стрибка на початку другої фрази для підкреслення семантики слова «будем» і її «розімкнене» спрямування внаслідок завершення на верхньому квінтовому щаблі Ля-мажору за винятково висхідного мелодичного спрямування) при розспіві тексту «Кінець нивоньці, кінець...» і зменшення масштабу окремого структурного сегмента, що навіть за сталості інтонаційно-ритмічної моделі виявляють ознаки серединності. До того ж активізація підголосків і значно вільніший характер голосоведення в усіх партіях таким ущільненням фоноплощини створює помітний контраст до фактурної моделі початкової частини розділу. Повернення вербального тексту й тематично-фактурних властивостей першого розділу безпосередньо вказує на репризність заключного розділу і на дію семантично важливого принципу симетрії. Проте в межах цієї репризи оновлення музичного матеріалу не припиняється, що надає їй значної динамічності. Крім того, композиторка вдається до остинатного повторення тільки першої фрази мелодії в партії перших сопрано, що істотно посилює ефект динамічної сугестивності, у цьому випадку – фактурних варіацій на мелодію остинато. Зрештою, при ритмічному тріольному пом'якшенні мелодичного контуру в перших сопрано в інших партіях уведено гармонічну педаль *cis – gis*, у якій останній склад слова «кругом» поєднується зі словом «Ой». Упро-

довж наступних тактів Г. Гаврилець застосовує накладання двох тематично різних елементів, створюючи цілком чіткий ефект щеплення розділів форми, спрямований до органічно-наскрізного переходу до фінального розділу частини й твору «Ой запалилася вишня-черешня».

У концептуальному просторі «Крокового колеса» мотив обрання нареченого не тільки переводить обрядово-календарний плин у площину передвесільної обрядовості, але й виявляє дію принципу «модальності сакрального» (М. Еліаде): ієрофанія і кратофанія «завжди містять момент обрання; обрання завжди передбачає силу, дієвість, здатність обраного викликати <...> плодотворність, навіть якщо обрання здійснено шляхом виокремлення незвичайного, нового, екстраординарного» [13, с. 38]²⁹.

Відповідно зміни торкаються і музичної тканини. У мелодії значно посилюються чинники кантиленності, а мінорність привносить елемент лірико-драматичних журливих пісень. На відміну від чіткої формульності, притаманної всьому попередньому матеріалу, ритмо-інтонаційність мелодики «Ой запалилася вишня-черешня» значно вільніша завдяки застосуванню у фразуванні нетотожних інтонаційних і несиметричних ритмічних сегментів³⁰. Відходячи від принципів унісонного гуртового виконання, сакральна ідея мелодики наспіву поширена на її фактурну тканину, у якій упродовж перших двох строф відсутній дзвінкий прозорий тембр перших сопрано. Величність спокійного розспіву тільки підкреслюють підголоскові розспіви і навіть епізодичне застосування небуквальної імітаційності. Фактурне розслоєння не стільки динамізує виклад, скільки впливає на структурну варіабельність, розширення або усічення масштабу тих чи інших сегментів. Натомість закономірності формотворення попередніх частин збережені в обрамленні розділу проведенням тексту першої строфи, проте в цьому випадку фактурний виклад має чіткі ознаки коди. Її десятитактовий масштаб утворюється в результаті п'ятитактового утримання заключного тонічного акорду до-дієз-мінору в мелодичному положенні квінти з опорним

СУЧАСНІСТЬ

також квінтовим тоном, який символічно розмикає процесуальність концепції в інший сакральний вимір.

Примітки

¹ Серед стилістичних принципів надзвичайно важливим є підхід до роботи з фольклорними джерелами. Потрібно зазначити, що, оскільки всі фольк-зразки тією чи іншою мірою зорієнтовані на «Квіт папороті», підхід автора фольк-опери до роботи з фольклорним матеріалом є визначальним. Ці принципи визначила Р. Станкович-Спольська: «Оригінальність використання фольклорних джерел в опері Станковича, і, зокрема, в “Купало”, полягає в розгалуженій типології останніх. Вони представлені не стільки цитуванням народнописенних мелодій, скільки більш опосередкованими прийомами: цитуванням тільки словесного ряду та реконструкцією фольклорних жанрів шляхом синтезування кількох характерних мотивів. Композитор мусив “озвучити” тексти купальських пісень так, аби їх було б неможливо відрізнити від аутентичних мелодій. А це є свідченням відтворення не тільки власне мелосу, але й інтонаційної характерності, ладо-гармонічної основи, способу викладення і особливо – способу виконання» [9].

² Хоровий диригент, педагог і музично-громадський діяч Квітка-Галина Богданівна Зорич-Кондрацька (9.03.1944, м. Львів) після закінчення музичного факультету Торонтського університету й набуття досвіду викладання хорового співу в школах столиці Канади заснувала жіночий хор «Веснівка» (1965). Його виконавська манера вирізняється культивуванням надзвичайно прозорої тембральності й певної стильової елегантності при виконанні зразків народної пісенності і творів українських композиторів.

³ Попри виразність українського національного колориту виконавський стиль хору «Веснівка» опертий на академічні вокально-хорові принципи.

⁴ Першим зразком хорового концерту на фольклорній основі є «Лебедонька» (рос. «Лебёдушка») В. Салманова (1967). Типологічними рисами цього жанрового різновиду вважаються передусім синтез національної академічної і народної хорових традицій, циклічність, поєднання чинників фольклорної пісенності з усталеними стилістичними засобами академічного хорового мистецтва (різні прийоми концертування, контрастність зіставлення, діалогічність викладу) тощо [10, с. 36].

⁵ Крокове колесо / вище тину стояло,
много дива видало.
Чи бачило, колесо, / куди милий поїхав?
За ним трава зелена / і діброва весела.

⁶ Такий підхід є симптоматичним для української хорової музики останніх десятиліть. Зокрема, аналогічне драматургічне вирішення трапляється в хоровій опері «Золотослов» Л. Дичко, перша частина якої під жанровим визначенням «Епілог» заснована на формулі давньоукраїнського замовляння до однієї з іпостасей бога-сонця Дажбога.

⁷ Такий висновок закономірно виникає з типологічного контексту втілення архетипних фольклорних символів в українській музиці: «Запроваджуючи реконструкцію міфологічної основи фольклорних поетичних текстів, дослідники виділяють найтипівші сюжетні мотиви, імена персонажів, ключові слова-символи, і, відповідно до мовознавців, дають їм певні тлумачення. Так, сюжет про світове дерево трактується в космологічному вияві як образ упорядкованого Всесвіту, а водна стихія (образи синього моря, Дунаю) – є прообразом хаосу, жіночого начала» [6, с. 110].

⁸ В українському культурному просторі саме в цьому варіанті мотив Дунаю був використаний Т. Шевченком у поемі «Слепая».

⁹ Чуйне ставлення до кольору й кольорової гами загалом притаманне фольклорній культурі. На цьому наголосила сама композиторка: «Знаєте, в Західній Україні колядують у кожному селі по-своєму, є свої розмовні діалекти, і в орнаментах кольори різні використовують вишивальниці. Наприклад, у моєму селі – червоний, чорний і зелений (це основні, а ще – біле по білому). У гуцульській вишивці – всі барви спектральної гами (домінує червоний колір у різних нюансах – від найтемніших до інтенсивних помаранчево-золотистих відтінків, а ще жовтий, зелений, синій та чорний кольори)» [5].

¹⁰ Вишня спочатку в українській фольклорній культурі, а згодом у літературі й образотворчому мистецтві в різних контекстах є символом світового Дерева життя (святе Боже дерево) і однією з іпостасей символу сонця, також – дівчини, матері, рідного дому чи краю. Вишня була ритуальним деревом у період святкування Нового року в час весняного рівнодення (з 21 на 22 березня).

¹¹ На цю властивість звертає увагу й А. Іваницький: «Весняні хороводи, ігри і танки є найпоширенішою групою цього жанру, які виконуються і в наш час, захоплюючи архаїчною красою закличних інтонацій, заворюючих “зичних” унісонів, колективного танцю, що виконується рухами по колу або ключем. Це найхарактерніша особливість виконання веснянок, в якій закладено глибокий синкретизм» [3, с. 80].

¹² Він виявляється, зокрема, у гетерофонічності багатоголосся веснянок і гаївок, за якого типовим є нерегулярне розщеплення одного голосу на два або три.

¹³ На цьому особливо наголошує М. Северинова, щоправда, обмежуючи походження згаданого принципу тільки кантатою «Червона калина» Л. Дичко: «Звертаючись до народної пісенної поезії, Ганна Гаврилець не цитує мелодій, а подібно Лесі Дичко у кантаті “Червона калина”, знаходить музичне втілення народної поетичної мудрості» [8, с. 235].

¹⁴ Цей підголосок досить цікавий з огляду на його помірний інтонаційний контраст до основного наспіву (тетрахордовий амбітус мелодії розширений до гексахорду, до того ж у ньому міститься квінтовий стрибок $a - e^1$ з наступним захопленням верхньої секунди, який підкреслює слово «літечко»).

¹⁵ Початковий тритакт другого речення містить ладово-висотний «зсув» від Соль-мажору до дорій-

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. «КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ:
САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

ського ля-мінору, причому це відхилення яскравіше виявляється в мелодичному контрапункті других альтів, тоді як у наспіві сопрано, унаслідок використання як опорного тону звука h^2 , зберігається вихідне тонально-ладове забарвлення. Така цікава біладовість виказує прагнення мисткині відтворити в колориті розділу характерну для фольклорного співу висотно-тональну нестабільність.

¹⁶ Ой весна, весна, днем красна,
що ж ти нам, весно, принесла?
Принесла я вам літечко, / ще й рожевую
квіточку.

Хай вродиться житечко,
ще й озимая пшениця / і усякая пашниця.

¹⁷ Ти, зозуленька сива, / ти нас розвеселила.
як почала кувати – / повиходили з хати.
Ой вийшла сестра з братом, / ой вийшла
мама з татом,
ой вийшли всі дівоньки, / виводять гаївоньки.

¹⁸ У композиційно-драматургічному плані сюжету першої частини «Крокового колеса» це мотивовано семантикою гаївки: початок кування зозулі, яка, за віруваннями українців, остання прилітає з вирію, означає початок справжнього тепла; а самі гаївки виводили на Великдень – у пору остаточного пробудження природи. Із цим пісенно-хороводним архетипом цілком органічно мотивується варіативна остинатність у формотворенні: переважно його хореографічною формою є зигзагоподібний шнур («кривий танець»), принцип якого в тембрально-фактурній площині відтворюється завдяки перемінному основних мелодичних ліній між різними партіями.

¹⁹ Домінуюча остинатність попередніх розділів нагадує про себе хіба що в повторенні ритмічного рисунка в другому – третьому та шостому – сьомому тактах.

²⁰ Текстовий варіант, використаний Г. Гаврилець у концерті, міститься в записках О. Потєбні як танцювальна пісня з Роменського повіту Полтавської губернії (нині – Роменський р-н Сумської обл.). У варіанті пісні, записаному К. Квіткою від Лесі Українки («Кремпового колеса»), інтонаційна структура не виходить за межі терції, а амбітус мелодії – гексахорду. Натомість у варіанті веснянки «Крокового колеса», записаному від Стефанії та Юрія Гуліїв у с. Гранки-Кути Миколаївського району Львівської області (привезена переселенцями з-під Перемишля, с. Брилянци), початковою інтонацією є кварта, що ще раз повторюється наприкінці першої фрази, хоча загальний амбітус досить обмежений і не виходить за її межі.

²¹ У такому тлумаченні враховано визначення «двоїсте» цієї пісні в різних джерелах.

²² В українській музичній творчості цей прийом пов'язаний із твором, у якому панує винятково «сонячна» колористика – це «Сонячний струм» Л. Дичко.

²³ «Симетрія породжує симетрію. Батько породжує сина. <...> Всесвіту властива симетрія, це Божественний принцип світобудови; краса, яка впливає з правильних пропорцій між частинами тіла або будь-якого цілісного утворення. Така структура допускає поділ крапкою, лінією або площиною – або кількома

лініями чи площинами, на дві або більшу кількість симетричних частин. Це визначення симетрії може бути сприйняте як універсальний принцип. Сутність симетрії проникає у світ буквально на кожному його рівні; це ключ, який відкриває істинний характер світу» [7].

²⁴ Ой рано на йвана, / Проти Івана сонце іграло,
Ой рано на йвана, / а де ж воно ночувало?
Ночувало у Івана.
Ой рано на йвана, / Проти Івана сонце
іграло.

Натомість музичний матеріал розгортається на основі принципу наскрізної варіантності, а загальна композиція містить явні риси тричастинності з динамічною репризою, у якій за фактурно-структурними ознаками експонування строфи і дві її варіації відіграють роль першої частини, третя і четверта – середньої, а п'ята – сьома – репризи.

²⁵ Інші назви цього принципу – «золота», «гармонічна» або «божественна пропорція».

²⁶ «Термін «симетрія» в близькому до сьогоденного розумінні з'явився ще в античному суспільстві (давньогрец. Συμμετρία – «співмірність») <...> Піфагорійці <...> займалися дослідженням симетрії з математичної точки зору, а в плані філософському її розглядали як ознаку досконалості і гармонії, як одне з начал, що упорядковують світ» [4].

²⁷ Кругом женчики, кругом, / понад зеленим лугом.
Женчики кружинають, / пшениці дожинають.
Кінець нивоньці, кінець, / будем плести вінець,
то з жита, то з барвінку, / на хорошу дівку.

²⁸ «Для мелодики жанру гаївок, на відміну від польських веснянок, характерно використання двоголосся, зокрема такого виду багатоголосся, як терцова втора, що широко стала вживатися у XIX–XX ст.» [3, с. 80].

²⁹ Ой запалилася вишня-черешня
від сонця, гей, від сонця.
озакривай-но, красна Панусю, від сонця,
бо прийшли до тя, гей, на твій двір.
Вибирай собі, красна Панусю,
гей, котрий твій.
Бо прийшло до тя сто двадцять коней.
Вибирай собі, красна Панусю,
гей, котрий твій.

³⁰ При цьому зацікавлює те, що така організація притаманна обжинковим та пісням з обряду вінкоплетення, а це вже вияв споріднення з поетикою попередніх розділів на семантичному рівні.

Джерела та література

1. Голубець О. До питання жанрової класифікації українського весняного календарно-обрядового фольклору / Орися Голубець // Вісник Львівського університету. – 2010. – Вип. 43. – С. 76–84.

2. Интертекстуальность [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/379/ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ.

3. Іваницький А. Українська народна музична творчість / Анатолій Іваницький. – К. : Музична Україна, 1990. – 333 с.

СУЧАСНІСТЬ

4. Платов А. Структура и симметрия сакральных символов [Электронный ресурс] / Антон Платов. – Режим доступа : www.nhs.sleipnir.ru.
5. Поліщук Т. Як співають колядки на Буковині? / Тетяна Поліщук // День. – 2011. – 12 січня.
6. Пясковський І. Б. До питання цілісності міфологічної системи української народнопісенної творчості // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. – 2009. – № 2 (3). – С. 107–114.
7. Сакральная геометрия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ligis.ru/librari/2963.htm>.
8. Северинова М. Архетипи софійності як основа музично-драматичного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) // Київське музикознавство. – К., 2011. – Вип. 38. – С. 230–238.
9. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. [Електронний ресурс]. – К., 2005. – Режим доступу : http://www.br.com.ua/referats/dysertacii_ta_autoreferaty/97202-9.html.
10. Стець О. «Приявший мир»: новая жизнь хорového концерта / Ольга Стець // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 3. – С. 36–37.
11. Сютя Б. Деякі особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в сучасній музиці // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. – 2011. – № 1 (10). – С. 17–30.
12. Чепурко Б. Українці. – Л. : Слово, 1991. – 127 с.
13. Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения / пер. с англ. – М. : Ладомир, 1999. – 488 с.

SUMMARY

The originality of ideas and various interpretations of sources related to the Ukrainian cultural heritage in the works of Hanna Havrylets are based on a profound comprehension of the national spiritual ideals. Analysing ethno-oriented phenomena and some samples of authentic environment, Havrylets perceives them as an integral artistic and aesthetic system, which is characterized by clear conceptual and constructive patterns of forming the imagery and rich original symbols, which are embodied in genre, intonational and stylistic elements of her music texts.

In large-scale compositions, particularly in the folk concert *Krokoveye koleso*, the lack of a concrete plot only enhances the regularities in the conceptual series of sacred symbols and motifs in the development of imagery and the formation of dramaturgically integral storyline and composition.

The characteristic feature of this folk-sacralizing *block* is an almost complete lack of technical vocal and choral virtuosity. The use of a choir can be found in various works, including *Krokoveye koleso*, which is conditioned by the typical techniques of the author's style. This and other means are used to create a rich timbre, with the help of which the author recreates a specific colour of spring women's round dances, displays authentic melodic material and successfully manipulates regional features and folk songs. She takes into consideration timbre colouring and features of folk music dialects as an additional factor of sonorous colouring.

This trend, founded in the works of Ukrainian classical composers and developed in the music of the last third of the previous century, was enriched with original and artistically valuable findings, made by H. Havrylets in her search for the synthesis of authentic sources and tendencies of contemporary choral performance.

Keywords: Hanna Havrylets, folk concert, cultural heritage, folklore, musical dramaturgy, text.

УДК 783

КОНДАКИ В ТРІОДЯХ КИЇВСЬКОЇ МИТРОПОЛІЇ ДОБИ ЄРУСАЛИМСЬКОГО ТИПІКОНУ (самогласні, самоподобні, подобні)

Богдан Жулковський

Взаємодія усного й писемного передання у візантійській гімнографії та її слов'яно-руській рецепції найповніше виразилася в системі співу «на подобен». Ненотовані рукописні й стародруковані Тріоді Постої та Цвітні Київської митрополії кінця XIV–XX ст. відображають систему моделей стихир, кондаків, сидальнів, світильнів, екзапостиларіїв. Інципітарій кондаків, складений автором за «тріодним календарем», містить указівки на гласи та моделі; до найуживаніших кондаків подано грецькі інципіти. Більшість тріодних кондаків Студійської епохи зберегла своє жанрове визначення та приурочення в добу Єрусалимського Уставу. У статті проаналізовано співвідношення гласів, самогласних, самоподобних і подобних; зауважено, що кондаки слугують моделями не лише для власне кондаків, а й сидальнів Тріоді Постої та Цвітної.

Ключові слова: кондак, гімнографія, рукопис, стародрук, Тріодь Постої, Тріодь Цвітня, Типікон, самогласен, самоподобен, подобен.

Взаимоотношение устного и письменного предания в византийской гимнографии и её славяно-русской рецепции наиболее полно выразилось в системе пения «на подобен». Ненотированные рукописные и старопечатные Триоды Постные и Цветные Киевской митрополии конца XIV–XX в. отражают систему моделей стихир, кондаков, седальнов, светильнов, экзапостилариев. Инципитарий кондаков, составленный автором согласно «триодного календаря», содержит указания на гласы и модели; к наиболее распространённым кондакам поданы греческие инципиты. Большинство триодных кондаков Студийской эпохи сохранило своё жанровое определение и назначение в эпоху Иерусалимского Устава. В статье проанализировано соотношение гласов, самогласнов, самоподобнов и подобнов; отмечено, что кондаки служат моделями не только для собственно кондаков, но и седальнов Триоды Постной и Цветной.

Ключевые слова: кондак, гимнография, рукопись, старопечатная книга, Триодь Постная, Триодь Цветная, Типикон, самогласен, самоподобен, подобен.

The interaction of written and oral traditions in Byzantine hymnography, as well as its Slavonic and Russian reception, were most fully expressed in the prosomoia singing system. The late 14th–20th century manuscripts without musical notation and incunabulas of Lenten Triodia and Pentecostaria of Kyiv Metropolia reflect the system of models for sticheras, kontakia, kathizmata (*sēdalny*), photagogika and exapostilaria. The author compiled a list of kontakia incipits according to the *Triode calendar*. It includes indications at modes and models as well as Greek incipits, provided for the most frequently used kontakia. The majority of Triodion kontakia originated in the Studite rule period and preserved their genre specification and dedication during the times of the Jerusalem statute. This article analyses the ratio between modes, idiomelas, automelas and prosomoias. It was noted that kontakia serve not only as models for kontakia-prosomoia but also for kathizmata (*sēdalny*) of Lenten Triodion and Pentecostarion.

Keywords: kontakion, hymnography, manuscript, incunabula, Lenten Triodion, Pentecostarion, Typikon, idiomelon, automelon, prosomoion.

В історії музичного мистецтва виокремлюють три основні типи художньої творчості: традиційний, канонічний і авторський [17, с. 3]. Вони виникли та विकристалізувалися в різні епохи, кожен має свої особливі закони розвитку, проте всі існують до наших днів. Якщо перший тип характерний для народного мистецтва й має колективну природу творення та усну форму побутування, то

останній – для композиторського доробку. Його творцями є особистості, він має спеціальні знаки письмової фіксації і становить певною мірою антитезу до попереднього. Ці типи творчості вже давно викликали інтерес з боку культурологів, етномузикологів і «класичних» музикознавців.

Менш дослідженим лишається канонічний тип музичної творчості, хоч у XIX–

АРХИВИ

XX ст. з'явилося багато праць, присвячених григоріанському співу (хоралу), візантійській гімнографії та її слов'янській рецепції¹. Цілісний підхід до систематизації та аналізу давньоруської сакральної монодії запропонував Іван Ґарднер (1898–1984), якого вважають основоположником нової галузі музикознавства – літургічної [4]. Чимало уваги вчений приділив системі осмогласся, зокрема співу «на подобен» [5].

У медієвістиці усталилася теза, що для канонічного типу музичного мистецтва характерною є наявність нотації (літерної, невменної чи нотолінійної)², адже він є писемним за своєю сутністю. Проте первинною була усна форма передання наспівів, а «з появою музичної нотації писемна традиція не витіснила усну, а посіла в ній визначене місце» [24, с. 46]. Зрештою, і сам феномен церковного співу належить до сфери передання (а не «писання»), а нотація «лише частково фіксує співацьку інформацію у письмовій формі» [13, с. 9]. Тому важливими джерелами є ненотовані манускрипти та стародруки, бо вони відображають усний компонент, що вносить новації як у вербальний (словесний), так і в музичний текст піснеспівів.

Існування усної форми передачі наспівів помітили сучасні американські музикознавці Кеннет Леві (1927–2013) [28] та Лео Трейтлер [31]. Останній виділив три фази «трансмисії» від покоління до покоління культурної спадщини: 1) усну; 2) писемну; 3) літературну (авторську) [30]. Згодом роль усної традиції відзначили Ірина Лебедева за матеріалами григоріанського хоралу [16], Ірина Сухомлин-Чобану – візантійської гімнографії [24], Наталія Заболотна – слов'яно-руської сакральної монодії Студійської епохи [13], Ірина Лозова – російського церковно-співацького мистецтва Єрусалимської епохи [18], Микола Денисов – сучасної практики російських старообрядців [9].

Досліджуваний нами жанр кондака, який має півторатисячолітню історію, існував (і продовжує існувати) як у писемному, так і в усному переданні. Кондаки тріодного циклу є незвичайними з позицій співвідношення писемного й усного компонен-

тів, що отримало відображення в системі «самогласен – самоподобен – подобен»³. Особливим є й сам жанр кондака, який виник у Константинопольському кафедральному богослужінні в V–VI ст. та виконувався в кульмінаційний момент «п'єсенного посл'єдування»⁴.

За найдавнішим візантійським Уставом Великої Церкви, для недільних днів Великого посту призначалися дещо інші кондаки, ніж ті, які регламентовано Студійським або Єрусалимським Типіконами. Більшість із них створено преподобним Романом на старозавітні сюжети (про Адама та Єву, Каїна та Авеля, Авраама та Ісака, Іакова та Іосифа), окремі – на новозавітні теми з Євангелія (про блудного сина, десятиох дів) [27, р. 57–61].

У Київській Русі за Студійської доби кондаки містилися в спеціальних збірниках (Кондакарях) із дворядковою невменною нотацією та в ненотованому вигляді в деяких поліжанрових книгах (Тріодях, Мінеях). У Єрусалимську епоху в нотованих джерелах кондаків стає набагато менше, проте їх репертуар зберігається переважно в ненотованих пам'ятках (Тріодях Постових і Цвітних, Тріодіонах і Пентикостаріонах, Октоїхах і Мінеях, Анфологіонах і Трефологіонах, Часословах, Требниках і Типіконах).

Метою статті є реконструкція репертуару кондаків із Тріодей Постових і Цвітних Київської митрополії епохи Єрусалимського Уставу (кінець XIV – XX ст.). Означена мета передбачає вирішення двох завдань:

1) складання інципітарію кондаків Єрусалимської епохи за календарем Тріоді з вказівками на глас, подобен, іноді грецький відповідник;

2) чітке розмежування трьох типів кондаків, які трапляються в Тріодях Постових і Цвітних: самогласних, самоподобних і подобних.

Джерельною базою дослідження є Тріоді Постові та Цвітні Київської митрополії епохи Єрусалимського Уставу кінця XIV – початку XX ст. (рукописи та стародруки) з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника⁵, списки Студійського та Єруса-

БОГДАН ЖУЛКОВСЬКИЙ. КОНДАКИ В ТРІОДЯХ КИЇВСЬКОЇ МИТРОПОЛІЇ ДОБИ ЄРУСАЛИМСЬКОГО ТИПІКОНУ (САМОГЛАСНІ, САМОПОДОБНІ, ПОДОБНІ)

лимського Уставів, факсимільні видання візантійського Ашбурнгаменського Псалтикону, давньоруських Типографського, Благовіщенського, Успенського і Троїцького Кондакарів⁶.

Цикли Тріодей Постової і Цвітної охоплюють 18 тижнів, тобто служби третини календарного року. Цей період часто називають «рухомим річним колом», яке, на думку літургіста Івана Мансветова (1843–1885), «таке ж давнє, як і свято Пасхи та виникло водночас із ним» [19, с. 45].

Згідно зі Студійським та Єрусалимським Уставами, кондаки тріодного циклу можна поділити на три групи. До першої групи належать кондаки підготовчих тижнів перед Великим постом та самого періоду Чотиридесятиці. До другої – кондаки від воскресіння праведного Лазаря до Світлого Воскресіння Христового, більшість яких припадає на Страсну седмицю. До третьої – кондаки Пентикостаріону, від Пасхи до Неділі всіх святих. Сучасний російський філолог Майя Моміна зауважила, що кондаки другої групи містяться у слов'яно-руських Тріодях Цвітних (а не в Постових), за винятком пізніших видань, починаючи з другої половини XVIII ст., котрі зазнали впливу реформ патріарха Никона. У грецькій літургічній книжності ці кондаки могли бути як у Тріодіонах, так і в Пентикостаріонах [20, с. 392–393].

У теологічному аспекті потрібний поділ тріодного циклу можна пояснити ступенями духовного зростання вірних. Християни протягом посту несуть покаєння («μετάνοια»), отримуючи очищення («κάθαρσις»). У дні Страсної седмиці вірні досягають безгоміння («безмолвія», «ἡσυχία»), співстраждаючи Розп'ятому Ісусу. Через Христове Воскресіння християни здобувають провітлення («φωτισμός»), і їм відкривається шлях до спасіння («σωτηρία»). Вектори тріодного циклу спрямовані від падіння до піднесення («ἀναφορά»), від приниження («κένωσις») до обоження⁷ («θέωσις») [23].

Наводимо по одному зразку кондака з кожної групи:

1) тема покаєння: *кондак у Неділю про митаря і фарисея* «Воздыханіа принесемъ мытарскаа Господеви, и къ

Нему приступимъ грѣшніи яко Владыцѣ. Хочетъ бо спасеніа всѣхъ челоувѣковъ, оставленіе подаетъ всѣмъ кающымся: насъ бо ради воплотиса Богъ сый Отцу собезначальный».

2) тема співстраждання: *кондак у Велику (Страсну) п'ятницю* «Насъ ради Распятаго, прїидите вси воспоимъ, Того бо видѣ Марїа на древѣ, и глаголаше: аще и распатїе терпиши, Ты еси Сынъ и Богъ мой».

3) тема обоження: *кондак на свято Вознесіння Господнього* «Еже онасъ исполнивъ смотренїе, и аже на земли соединивъ небеснымъ, вознеслса еси во славѣ, Христе Боже, никакоже отлучаа ся, но пребываа Неотступный, и вопїа люблщимъ Тя: Азъ есмь с вами, и никтоже на вы».

У давньоукраїнських кодексах і стародруках Київської митрополії Єрусалимської епохи⁸ міститься багато кондаків. Звісно, низку кондаків Студійської епохи (XI–XIV ст.) поступово було вилучено з рукописних книг, натомість з'явилися нові кондаки, притаманні вже Єрусалимській епосі⁹, зокрема, на честь новопрославлених святих. Кондаки XV–XIX ст. здебільшого містять у лемах вказівки на глас, інципіт подібна чи самогласний і є поділеними на колони за допомогою високої чи низької крапки, двокрапки, крапки з комою, коми, зірочок, хрестиків (крижів). Це є свідченням того, що система моделей кондаків в Єрусалимську епоху зберігається, а тому її недостатньо вивчати тільки за матеріалами давньоруських Кондакарів. Богослужбові рукописи й стародруки XIV–XVI ст. є сполучною ланкою між невменними пергаменними кодексами доби Київської Русі та українсько-білоруськими нотолінійними Ірмологіонами ранньомодерного часу. А оскільки з того часу майже не збереглося нотованих збірників (їх створювали мало), то ненотовані книги слугують основними джерелами для вивчення давньоукраїнського церковно-співацького мистецтва «перехідного періоду».

Уперше звернув увагу на важливість дослідження стародруків і зробив загальний огляд давньоруського богослужбового друкарства Київський митрополит Євгеній (Болховітінов; 1767–1837) [10]. Упродовж

АРХИВИ

дореволюційного періоду вчені здійснювали кодифікацію та первинне опрацювання стародруків, у радянський період почалося джерелознавче й мистецтвознавче їхнє студіювання, а в пострадянський період до досліджень долучилися музикознавці. Хоча раніше музикознавці також використовували ненотовані книги (вони дають більше інформації про літургічні тексти чи склад чинопослідування), проте вивчення їх як пам'яток співацького мистецтва почалося зовсім недавно. Сучасна російська дослідниця Анна Горська зазначила, що в процесі еволюції богослужбових стародруків їхня система та зміст не зазнали суттєвих змін, але «музична організація друківаних видань, зокрема, відображення в них системи подобнів, отримали нові риси» [8, с. 164].

Поняття «подобен» є фундаментальним не лише в канонічному мистецтві, а й в усьому християнському теоцентричному світогляді. Бог створив людину як Свою подобу (Буття, 1:26), наділивши її трискладовою будовою (дух, душа і тіло), потрібним пізнанням (розум, мислення та почуття), троїчністю душі (розумна, логосна та духовна). Отці Церкви (святителі Феодорит Кірський і Фотій Константинопольський) вбачають подобу Божу в людині насамперед у можливості творити, наслідуючи свого Творця. А святитель Григорій Палама, архієпископ Фесалонікійський, додав, що людина, як і Бог, творить «із нічого»; її креативна діяльність є «кенозисом», «анабасисом», «жертвою», «самовиснаженням» [26, с. 220–221].

У гімнографії термін «подобен» стосується піснеспівів, які розспівують за моделями інших, проте в широкому значенні – вся система православних служб є системою «подобну»¹⁰. Творчість «на подобен» виникла як результат намагання зберегти найкращі зразки піснеспівів, наслідуючи видатних гімнографів (Роман Сладкопівець, Іоанн Дамаскін, Косма Маюмський). Зазвичай більшість осмогласних жанрів (стихири, тропарі, іпакої, сідальни, кондаки, ікоси, світільни, екзапостиларії) поділяють на три категорії:

1) самогласні («ιδιόμελα»), які мають оригінальну метрику й наспіви і не слугу-

ють моделями для інших піснеспівів тієї самої жанрової групи;

2) самоподобні («αὐτόμελα»), що мають оригінальну метрику й наспіви і слугують моделями для інших піснеспівів тієї самої жанрової групи;

3) подобні («τροσόμοια»), які не мають оригінальної метрики та наспівів і розспівуються за моделями самоподобнів тієї самої жанрової групи.

Терміни «самогласен» і «подобен» часто вживають у лемах (кіноварних або тушевих заголовках до піснеспівів) у нотованих і ненотованих церковнослов'янських літургічних кодексах. Вони, разом із позначенням жанру та гласу, є основними характеристиками піснеспівів. Натомість термін «самоподобен» трапляється доволі рідко, його заміняють поняття «подобен о себѣ», «подобник», «самогласний». М. Моміна зауважила, що термін «автомелон» застосовується у візантійських рукописах, починаючи з другої половини XIV ст. [21, с. 168–170] (це, мабуть, пов'язано з богослужбовими реформами патріарха Філофея Коккіна та переходом на Єрусалимський Устав). В українській церковно-співацькій практиці термін «самоподобний» фіксується з другої половини XVIII ст.¹¹, проте не стає усталеним.

Система співу «на подобен» вперше привернула увагу російських музикознавців другої половини XIX – першої чверті XX ст., зокрема, протоієрея Димитрія Разумовського (1818–1889), протоієрея Іоанна Вознесенського (1838–1910), Степана Смоленського (1848–1909), Антоніна Преображенського (1870–1929), протоієрея Василя Металова (1862–1926). Однак перші систематичні праці, присвячені цьому феномену, були написані протягом останнього півстоліття. Їх виконано за матеріалами слов'яно-руських і візантійських стихир (Микола Успенський, Димитрій Стефанович, Герда Вольфрам, Ніколас Шидловський, Тетяна Владишевська, Марія Богомолова, Наталія Серьогіна, Наталія Грузинцева, Ніна Захар'їна, Софія Тутолміна, Ірина Школьник, Юлія Артамонова, Ольга Скоробогатова-Нечипорук), частково – на прикладі інших жанрів (наприклад,

БОГДАН ЖУЛКОВСЬКИЙ. КОНДАКИ В ТРІОДЯХ КИЇВСЬКОЇ МИТРОПОЛІЇ ДОБИ ЄРУСАЛИМСЬКОГО ТИПІКОНУ (САМОГЛАСНІ, САМОПОДОБНІ, ПОДОБНІ)

світільни та екзапостиларії – Наталія Аріскіна). Відзначимо, що явище самогласного співу досі лишається малодослідженим не лише в слов'яно-руській, а й у візантійській гімнографії.

Спів «на подобен» у кондаках Студійської епохи (за Типографським Кондакарем) дослідила Тетяна Владишевська [3, с. 116–119]. Згодом ця тема стала предметом статей і дисертації московського музикознавця Юлії Артамонової. Вона підрахувала, що в слов'яно-руських Кондакарях було 27 самогласних кондаків, 20 самоподобних і 133, розспівуваних за моделями (з них у тріодному розділі 17 самогласних і самоподобних, 21 «на подобен»). Дослідниця також помітила, що в Студійську епоху за моделями виконували близько чотирьох п'ятих від загального числа мінейних кондаків, більшість кондаків Тріоді Постової та Цвітної та всі недільні кондаки [1; 2].

Зауважимо, що самоподобний кондак слугує моделлю не лише для кондака, а й для сідалного, що пояснюється спорідненістю цих гімнографічних жанрів. Так, М. Моміна встановила, що кондак Різдва Христового «Дѣвал днесъ», єдиний самоподобний у третьому гласі, є моделлю для 44 кондаків і 6 сідалнів; але сідален не може бути моделлю для кондака [20, с. 71]. Аналізуючи тексти українських стародруківаних Тріодей, ми встановили факт виконання сідалнів за взірцем таких кондаків:

1) кондак преподобному Симеону Стовпнику «Вышнихъ ища» (глас 2) є моделлю для сідалнів «Мвра теплѣ Гробу» та «Оучениковъ Твоихъ», які виконують після третьої пісні канону в Неділю жінок-мироносиць і сідалнів у сьомий вівторок після Пасхи;

2) кондак передсвята Стрітення «Ликъ ангельский» (глас 1) є моделлю для сідалнів після третьої пісні канону Торжества Православ'я і для сідална після другої кафізми в четвертий четвер Великого посту;

3) кондак Неділі всіх святих «Ако начатки» (глас 8) є моделлю для сідална «Акоже жизнь твари» в четвертий вівторок Великого посту;

4) на модель кондака «Вознесыйсѧ на Крестъ» (глас 4) написані сідален після

третьої пісні канону в Неділю сиропусну «Нынѣ время добродѣтелей» та його богородичен «Не оумолчимъ никогда», сідални після другої кафізми в п'ятницю четвертого тижня посту, сідален преподобному Іоанну Лѣствичнику «Добродѣтелями к небеси», сідален після третьої пісні в Неділю самарянки «Да радуется небо», окремі сідални в четвер і суботу п'ятої седмиці після Пасхи та в сьому Неділю після Світлого Христового Воскресіння;

5) кондак Богоявлення «Авилсѧ еси» (глас 4) слугує моделлю для сідална після першої кафізми Вербної неділі «Четвероднѣвна Лазарѧ» та деяких сідалнів у середу сьомої седмиці після Пасхи.

Подаємо «синопсис» кондаків, зафіксованих у Тріодях Пстових і Цвітних епохи Єрусалимського Уставу (за «тріодним календарем»). При цьому вказуємо на свято чи подію, якій присвячено кондак, його інципіт (орієнтуємося на Тріоді Пстову та Цвітну, надруковані в Києво-Печерській лаврі у 1627, 1631 рр.), глас і модель, за якою він співається (позначки «самогласен», «самоподобен», «подобен»), іноді грецькі відповідники. Стосовно широко розповсюджених кондаків інформації не конкретизуємо.

I. КОНДАКИ ПІДГОТОВЧИХ ТИЖНІВ І ВЕЛИКОГО ПОСТУ

*Неділя про митаря і фарисея*¹²:

«Митарѧ иногда Щедре оправдавѣ», глас 2 (подобен «Вышнихъ ища»)

Цей кондак віднайдено нами в рукопису кінця XIV ст. – в одній із перших українських Тріодей Єрусалимської епохи (ІР НБУВ, ф. 301 (ЦАМ КДА), № 367 п., арк. 1 зв.). Згодом він стає характерним для переважної більшості дореформених Тріодей Пстових.

«Фарісьева отбѣгнемъ высокоглаголаніѧ», глас 4 (подобен «Авилсѧ еси») (грецький інципіт «*Φαρισαίου φύγωμεν ὑψηγορίαν*»)

Піснеспів Студійської епохи, моделлю якого слугує кондак «Ликъ ангельский», трапляється з нотацією в Успенському Кондакарі (ДІМ, Усп. 9, арк. 115 зв. – 116), без нотації – у Тріодях XII–XIV ст. (зокре-

АРХИВІ

ма, РДБ, ф. 304.1 (ТСЛ), № 25, арк. 3 зв.); також наявний у деяких Тріодях XVIII–XIX ст., наприклад, у Тріоді Постовій, виданій у 1761 році в Києво-Печерській лаврі (на подобен «Авилса еси»).

**«Воздыханїа принесемъ мытарскаа»,
глас 3 (подобен «Дѣвал днесъ»)**

Хронологічно виник найпізніше та міститься в переважній більшості пореформених Тріодей (зокрема, у Тріодях Постових, виданих у другій половині XVIII–XX ст. в Києво-Печерській лаврі).

Неділя про блудного сина:

**«Объатїа Отча отверсти ми потщиса»,
глас 1 (самоподобен)**

Кондак наявний у Типографському, Успенському та Синодальному Кондакарях, у Студійських Тріодях Постових та в окремих Тріодях XV ст. У Тріодях Єрусалимського Уставу цей піснеспів міститься після третьої пісні канону та названий «сідальном». На основі цієї ознаки М. Моміна пропонує розрізнати два типи Тріоді Постової¹³: до і після афонської правки [21, с. 171]. Цей піснеспів також визначено в Октоїхах Студійської доби як «сідален покаянный» (зокрема, РНБ, Соф. 123) і в Требниках Єрусалимської доби, у чині постригу монахів як тропар (останній занотований у деяких українсько-білоруських нотолінійних Ірмолоях). Це свідчить про поліжанрове визначення гімнографічного тексту, залежно від панування того чи іншого Уставу чи типу гімнографічного кодексу, у якому він трапляється.

**«Отеческіа славы Твоеа оудалихса»,
глас 3 (подобен «Дѣвал днесъ»)**

Субота м'ясопусна (заупокійна):

**«Съ сватыми оупокой, Христе, душа
рабъ», глас 8 (самогласен)**

(грецький інципіт «*Μετά τῶν αγίων ἀνάπαυσον Χριστέ*»)

Кондак також звучав у другу, третю та четверту суботи Великого посту. Згодом він також увійшов до Требника та почав виконуватися в чині Похорону мирян і

на Панахиді. У буденні дні цей кондак виконують на Літургії Іоанна Златоуста та на Полуношниці, а під час Великого посту – на Ізобразительних. Також він трапляється в Студійських Октоїхах як «сідален заупокійний» (зокрема, у РНБ, Соф. 122; РНБ, Соф. 123) та в нотованому вигляді в українсько-білоруських нотолінійних Ірмологіонах кінця XVI – середини XIX ст.

**Неділя м'ясопусна
(про Страшний суд):**

«Егда прїидеши Боже на землю со славою», глас 1 (самоподобен)
(грецький інципіт «*Ὅταν ἔλθῃς ὁ Θεός*»)

Субота сиропусна (святих отців):

**«Ако благочестїа проповѣдники»,
глас 8 (подобен «Ако начатки»)**
Піснеспів відсутній у слов'яно-руських Кондакарях, проте трапляється в Тріодях Постових доби Студійського Типікону.

Неділя сиропусна

(про вигнання Адама з Раю):

«Премудрости Наставниче, смыслу Подателю», глас 6 (самогласен)
(грецький інципіт «*Τῆς Σοφίας Ὁδηγέ*»)
В окремих Тріодях Постових, наприклад у рукописній другій чверті XV ст. (ІР НБУВ, ф. 301 (ЦАМ КДА), № 132 л., арк. 45 зв. – 46) та у виданій у 1561 році у Венеції, цей кондак настановлено виконувати за моделлю кондака Вознесенню Господньому «Еже о насъ».

**Субота першої седмиці Великого
посту (Феодора Тирона):**

**«Въру Христову яко щить внутрь
прїемъ», глас 8 (самоподобен)**
(грецький інципіт «*Πίστιν Χριστοῦ ὡσεὶ θύρακα*»)

**Перша неділя посту
(Торжество Православ'я):**

**«Неописанное Слово Отчее, из Тебе
Богородице», глас 8 (самогласен)**
(грецький інципіт «*Ὁ Απερίγραπτος Λόγος τοῦ Πατρὸς*»)

БОГДАН ЖУЛКОВСЬКИЙ. КОНДАКИ В ТРІОДЯХ КИЇВСЬКОЇ МИТРОПОЛІЇ ДОБИ ЄРУСАЛИМСЬКОГО ТИПІКОНУ (САМОГЛАСНІ, САМОПОДОБНІ, ПОДОБНІ)

**Пассія (Страсті Христові) ¹⁴:
«Возбранный Воеводо», глас 8 (подобен «Възбранной Воеводъ») ¹⁵**

**Друга неділя посту
(Григорія Палами):**

**«Нынѣ время дѣлательное ависа»,
глас 4 (самогласен)**

Цей кондак уперше ми віднайшли в Тріоді Постовій, надрукованій у Києво-Печерській лаврі 1640 року (друге видання). У Студійську епоху для цього дня призначено інший кондак, глас 6 (подобен «Еже о насъ») «Грѣховъ пучину» (в Успенському Кондакарі).

«Премудрости священный», глас 8 (подобен «Възбранной»)

Кондак святителю Григорію Паламі та інші мінейні кондаки (преподобним Іоанну Лѣствичнику і Марії Єгипетській) відсутні в Кондакарях і Тріодях Постових Студійської епохи. Уперше ми їх виявили в Тріодях Постових Київської митрополії другої чверті XVII ст. (наприклад, у виданій 1627 року в Києво-Печерській лаврі).

**Третя неділя посту
(Хрестопоклонна):**

**«Не ктому оуже пламенное оружїе»,
глас 7 (самогласен)**

(грецький інципіт «Οὐκέτι φλογίνη ρομφαία»)

У Студійську епоху для цього дня пропонувався інший кондак «Нынѣ свѣтлый луча симеть», глас 2 (подобен «Рукописаннаго»). Кондак «Оуже пламенное оружие», згідно з рубриками Студійського Уставу, виконувався на «средокръстїе», тобто в середу Хрестопоклонного тижня. Піснеспів також присутній в Октоїхах Студійської епохи як «сідален хрестний» (зокрема, РНБ, Соф. 122; РНБ, Соф. 123).

**Четверта неділя посту
(Іоанна Лѣствичника):**

**«На высотѣ Господь воздержанїа»,
глас 4 (подобен «Авилса еси»)**

У слов'яно-руських Троїцькому та

Успенському Кондакарях для цієї неділі подано інший кондак, глас 1 (подобен «Оутробу девичю») «Иже Кръстомъ освѣтилъ еси», у Благовіщенському – кондак, глас 6 (подобен «Еже о насъ») «Нынѣ свѣтлы луча авляеть».

**Четвер п'ятої седмиці посту
(Великий канон):**

**«Душе моа, душе моа, востани,
что спиши»,**

глас 6 (самогласен)

(грецький інципіт

«Ψυχή μου ψυχή μου ἀνάστα»)

У деяких Тріодях, зокрема в рукописній другій чверті XV ст. (ІР НБУВ, ф. 301 (ЦАМ КДА), № 132 л., арк. 246) та у виданій 1561 року у Венеції, його моделлю названо кондак «Еже о насъ». У сучасній практиці цей кондак також виконують на Великому Повечір'ї в перші чотири дні посту (після шостої пісні Великого канону). Тут він наявний у Тріоді Постовій, виданій у 1784 році в Почаєві.

**Субота п'ятої седмиці посту
(Похвала Богородиці):**

**«Възбранной Воеводъ побѣдительнаа»,
глас 8 (самоподобен)**

(грецький інципіт «Τῆ Ἡπερμάχῳ Στρατηγῶ»)

Згідно зі Студійським Уставом цей кондак виконували на Благовіщення. Він наявний у всіх шести Кондакарях, у Мінеях Святкових і Службових та деяких інших кодексах Студійської епохи. За Єрусалимським Уставом цей кондак багаторазово й по-особливому (на середині храму, «со сладкопѣнием», «косно») виконували на Утрені в Суботу Похвали Богородиці, а саме: після 16-ї кафізми, перед і після 17-ї кафізми, перед 50-м псалмом, після 3-ї пісні канону, перед сідальном, після 6-ї пісні та перед синаксарієм, також він виконується на Часах і на Літургії цього дня. У сучасній практиці названий кондак прийнято співати майже щодня наприкінці Першого Часу, іноді на Літургії. Цей кондак занотований у більшості україн-

сько-білоруських нотолінійних Ірмологій XVI–XIX ст. (часто у двох версіях).

**П'ята неділя посту
(Марії Єгипетської):**

«Блудами первѣ преисполнена», глас 3 (подобен «Дѣваа днесъ») У деяких кодексах доби Студійського Уставу (зокрема в Троїцькому та Успенському Кондакарях) є інший кондак – «Се предълагається Животворѣи Кръсть», глас 4 (подобен «Вознесыйся»).

**II. КОНДАКИ ВІД СУБОТИ ЛАЗАРЯ
ДО ПАСХИ ¹⁶:**

Субота Лазаря

(воскресіння праведного Лазаря):
«Всѣхъ радость Христосъ», глас 2 (подобен «Вышнихъ ища»)
(грецький інципіт «*Ἡ πάντων χαρά Χριστός*»)

У Благовіщенському Кондакарі, крім нього, наявний інший кондак, глас 2 (подобен «Кръви») «Прииде на гробъ Лазаря».

**Вербна (пальмова) неділя
(Вхід Господній до Єрусалиму):**

«На Престолъ на Небеси, на жребати на земли», глас 6 (самоподобен)
(грецький інципіт «*Τῷ Φρόνῳ ἐν Οὐρανῷ*»)

Кондак також трапляється в нотолінійних Ірмологіях.

Великий (Страсний) понеділок:
«Іаковъ рыдаше Іосифова лишеніа», глас 8 (подобен «Ако начатки»)

Великий (Страсний) вівторок:
«Часъ душе конца помысливши», глас 2 (подобен «Вышнихъ ища»)

Велика (Страсна) середа:
«Паче блудницы Блаже», глас 4 (подобен «Вознесыйся на Кръсть»)

Великий (Страсний) четвер:
«Хлѣбъ пріемъ въ руцѣ предатель», глас 2 (подобен «Вышнихъ ища»)
(грецький інципіт «*Τὸν ἄρτον λαβὼν εἰς χεῖρας*»)

Велика (Страсна) п'ятниця:
«Насъ дѣла Распятаго, прїидѣте вси воспоимъ», глас 8 (самогласен)
(грецький інципіт «*Τὸν δι' ἡμᾶς Σταυρωθέντα*»)

Велика (Страсна) субота:
«Бездну затворивый», глас 6 (подобен «Рукописаннаго»)
(грецький інципіт «*Τὴν ἄβυσσον ὁ κλείσας Νεκρὸς ὀράται*»)

**III. КОНДАКИ ВІД ПАСХИ ДО НЕДІЛІ
ВСІХ СВЯТИХ:**

**Світле Христове Воскресіння
(Пасха):**

«Аще и во гробъ съшелъ еси Безсмертне», глас 8 (самоподобен)
(грецький інципіт «*Εἰ καὶ ἐν τάφῳ κατήλθες*»)

У візантійській літургічній практиці кондак є ідіомелоном (самогласним), проте це не зазначено в лемах у Пентикостаріонах. У слов'яно-руській гімнографії за його моделлю розспівано кондак князям-страстотерпцям Борису та Глібу. Це найдавніший оригінальний руський кондак, відомий з кінця XI ст. Кондак Пасхи наявний у деяких українсько-білоруських нотолінійних Ірмологіях.

**Світла п'ятниця (ікони Богородиці
«Живоносне Джерело»):**

«От неистошима Ты, Источниче», глас 8 (подобен «Възбранной») Кондак уперше з'являється в додатку до Тріоді Цвітної, виданої в 1631 році в Києво-Печерській лаврі, проте не стає поширеним. Цей піснеспів, як і вся служба іконі Пресвятої Богородиці «Живоносне Джерело», увійшов до Тріодей Цвітних унаслідок богослужбових реформ XVII ст. Київського митрополита Петра (Могили).

**Неділя апостола Фоми
(Антипасха):**

«Любопытною десницею, жизнотельна», глас 8 (самогласен)
(грецький інципіт «*Τῆ φιλοπράγμωνι δεξιᾷ*»)

БОГДАН ЖУЛКОВСЬКИЙ. КОНДАКИ В ТРІОДЯХ КИЇВСЬКОЇ МИТРОПОЛІЇ ДОБИ ЄРУСАЛИМСЬКОГО ТИПІКОНУ (САМОГЛАСНІ, САМОПОДОБНІ, ПОДОБНІ)

**Третя неділя після Пасхи
(жінок-мироносиць):**

«Радоватиса мвроносицамъ повелъвъ», глас 2 (самогласен)
(грецький інципіт «Τὸ χαῖρε ταῖς μισροφόροις φθευξάμενος»)

**Четверта неділя після Пасхи
(про розслабленого):**

«Душу мою, Господи, во грѣсѣхъ», глас 3 (подобен «Дѣвал днесь»)
(грецький інципіт «Τὴν ψυχὴν μου Κύριε»).

Середа четвертої седмиці після Пасхи (Преполовіння):

«Празднику законному», глас 4 (подобен «Вознесыйс на Крестъ»)
(грецький інципіт «Τῆσ ἐορτῆσ τῆσ νομικῆσ μεσαζούσης»)

**П'ята неділя після Пасхи
(про самарянку):**

«Вѣрою пришедшаа на источникъ», глас 8 (подобен «Ако начатки»)
(грецький інципіт «Πίστει ἐλθοῦσα ἐν τῷ φρέατι»)

У Студійську добу цей кондак виконувався «на подобен» кондака великомученику Феодору Тирону «Вѣру Христову». У багатьох рукописних Тріодях Цвітних XV–XVI ст., зокрема в Тріоді Цвітній 70–80 років XV ст. (ІР НБУВ, ф. 310, № 141, арк. 115 зв.), 30–40 років XVI ст. (ІР НБУВ, ф. I, № 7484, арк. 204 зв.), 1596 року (ІР НБУВ, ф. 312, № 82), як модель пропонується кондак «Вѣру Христову».

**Шоста неділя після Пасхи
(про сліпого):**

«Душевныма очима ослѣпленъ», глас 4 (подобен «Авилса еси»)
(грецький інципіт «Τῆσ ψυχῆσ τὰ ὀμματα πεπρωμένοσ»)

**Четвер шостої седмиці
після Пасхи (Вознесіння):**

«Еже о насъ съвѣршивъ смотреніе», глас 6 (самоподобен)
(грецький інципіт «Τὴν ὑπὲρ ἡμῶν πληρώσας οἰκονομίαν»)

У візантійській Тріоді Цвітній він належить до четвертого плагального іхосу, що відповідає восьмому руському гласу. Цей кондак трапляється в українсько-білоруських нотолінійних Ірмолоях.

**Сьома неділя після Пасхи
(отців I-го Вселенського Собору):**

«Апостоловъ проповѣданіе», глас 8 (подобен «Ако начатки»)

(грецький інципіт «Τῶν ἀποστόλων τὸ κήρυγμα»)

У греко-візантійських Пентикостаріонах, слов'яно-руських Кондакарях (Типографський, Благовіщенський, Троїцький, Успенський) і Тріодях Студійської епохи цей кондак – самогласний.

**Субота сьомої седмиці після Пасхи
(заупокійна):**

«Съ сватыми оупокой Христе душа рабъ», глас 8 (самогласен)

Оскільки кондак набув популярності в літургічній практиці, то в більшості Тріодей Цвітних зазначено лише його інципіт.

**«Представленныа отъ насъ отъ
времънныхъ», глас 8 (самогласен)¹⁷**

Кондак наявний у Тріодях Цвітних, виданих у 1642 році у Львові, у 1685 році в Чернігові, у 1747 році в Почаєві. Піснеспів присутній у деяких кодексах, наприклад, у Тріоді Цвітній XVII ст. (ІР НБУВ, ф. 301 (ЦАМ КДА), № 374 п., арк. 307 зв.). У Троїцькому Кондакарі подано інший кондак, глас 6 (подобен «На Престолъ») «Съдѣтелю и Твѣрьче». Це єдиний кондак «на подобен» кондака Вербної неділі. У сучасній практиці цей піснеспів не використовують, а замість нього – «Со сватыми». У Троїцькому Кондакарі для цієї суботи є ще два піснеспіви, записані без невм, але підготовлені до нотування (із повторенням деяких голосних букв): «Глубиною мудрости», глас 8; «Содѣтелю и Творче», глас 6. Ці самі піснеспіви наявні в Октоїхах Студійської доби як «заупокійні сідальни» (наприклад, РНБ, Соф. 122; РНБ, Соф. 123).

АРХИВИ

**Неділя Святої Троїці
(П'ятидесятниця):**

**«Егда сошедь ѡзыки размъси,
раздѣлаше», глас 8 (самогласен)
(грецький інципіт «Ὁτε καταβάσ τὰς
γλώσσας συνέχεε»)**

Кондак також трапляється в нотолінійних Ірмолоях.

**Перша неділя після
П'ятидесятниці (усіх святих) ¹⁸:**
**«Ако начатки естества, Съдѣтелю тва-
ри», глас 8 (самоподобен)
(грецький інципіт «Ὡσ ἀπαρχὰς τῆς
φύσεως»)**

У добу Студійського Типікону він також трапляється в Октоїхах як «сідален мученицький» (наприклад, РНБ, Соф. 122).

Ми склали інципітарій кондаків за Постовою та Цвітною Тріодями із зазначенням свята, події або святого, якому вони призначені, а також гласів, подібнів (чи вказівок «самогласен», «самоподобен»); до найуживаніших кондаків подано грецькі відповідники.

Зауважено, що кондаки святим Григорію Паламі, Іоанну Лѣствичнику та Марії Єгипетській відсутні в українських Тріодях Постових XII–XVI ст. і вперше трапляються в стародруках другої чверті XVII ст. У Мінеях на дні пам'яті цих святих подано інші кондаки. Виокремлено кондаки, записані в додатках до Тріоді (іконі Богородиці «Живоносне Джерело», Состраданію Пресвятій Богородиці; остання – лише в греко-католицьких Тріодях), а також ті кондаки, що не зафіксовані в Тріодях, але виконуються в період тріодного календаря (кондак акафіста Страстям Господнім).

Більшість віднайдених текстів зберегла жанрове визначення «кондак». Натомість піснеспіви «Объятіа Отча отверсти ми потщиса» (глас 1), «Съ свѣтлыми оупокой, Христе, душѣ рабъ» (глас 8), «Не ктому оуже пламенное оружїе» (глас 7), «Ако начатки естества, Съдѣтелю твари» (глас 8) в різних книгах трапляються під назвами «кондак», «сідален», «тропар». (Відомо, що ці

три гімнографічні жанри є спорідненими, проте причини зміни жанрової назви піснеспівів потребують подальшого визначення).

Більша частина тріодних кондаків також зберегла своє приурочення. Кондак Богородиці «Възбранной Воеводѣ» та кондак великомученику Феодору Тирону «Вѣру Христову» зі зміною Студійського Типікону на Єрусалимський «мігрували» в Тріодь із Мінеї. У наш час вони фіксуються і в Тріодях Постових, і в Мінеях Службових і Святкових.

Найуживанішими гласами в тріодних кондаках є восьмий (18 кондаків), четвертий (6 кондаків), другий і шостий (по 5 кондаків), третій (4 кондаки). У Тріодях немає жодного кондака п'ятого гласу (цей глас не характерний для жанру кондака). Один самогласний кондак належить до сьомого гласу (Хрестопоклонної неділі «Не ктому оуже пламенное оружїе»), два – до першого. До восьмого гласу належать кондаки вузлових моментів тріодного кола – «Пасхи Хресної» (Страсна п'ятниця) і «Пасхи Торжествуючої» (Воскресіння Христове), а також свят Похвали Богородиці «Възбранной Воеводѣ» та П'ятидесятниці «Егда сошедь ѡзыки размъси».

Визначено, що співвідношення самогласних, самоподібних і подібних кондаків у тріодному циклі дорівнює 3 : 2 : 5. Слід зазначити, що термін «самоподобен» не трапляється в жодній українській ненотованій книзі XI–XIX ст., а вперше його вжито в нотолінійних Ірмологіонах, починаючи з другої половини XVIII ст., хоча термін не усталився (у грецьких рукописах термін «αὐτόμελα» з'являється в другій половині XIV ст.).

Віднайдено тріодні сідальни, написані на моделі кондаків (найпоширенішими моделями для сідальнів Тріоді є мінейні кондаки Воздвиження Хреста «Вознесыйсѣ на Крестъ» та Хрещення Господнього «Авилсѣ еси днесъ»); обидва піснеспіви належать до четвертого гласу).

Позаяк від XIV–XVI ст. майже не збереглося українських нотованих кодексів, ненотовані книги стають основним джерелом для вивчення церковного співу цього періоду. Більшість піснеспівів із цих книг містять у лемах вказівки на глас і подобен, поділені

БОГДАН ЖУЛКОВСЬКИЙ. КОНДАКИ В ТРЮДЯХ КИЇВСЬКОЇ МИТРОПОЛІЇ ДОБИ ЄРУСАЛИМСЬКОГО ТИПІКОНУ (САМОГЛАСНІ, САМОПОДОБНІ, ПОДОБНІ)

на кблони за допомогою спеціальних розділових знаків: високої чи низької крапки, двокрапки, крапки з комою, коми, зірочок, хрестиків. Отже, ці книги є співацькими антологіями, тому їх треба залучати до музикознавчого аналізу.

Репертуар кондаків із нотованих літургічних Тріодей і нотолінійних Ірмолоїв показує гнучке співвідношення усної та писемної традицій. Аспект їхнього розспівування в цих книгах не може бути вирішеним, оскільки відсутні «Подобники» кондаків. Але на основі існуючих нотованих моделей кондаків із Ірмологіонів, насамперед болгарського та київського наспівів, можна відновити весь нотований репертуар кондаків.

Примітки

¹ Поодинокі дослідження присвячено етнолокальним зразкам давнього церковного співу як західного (староримський, амвросіанський, мозарабський, галіканський, північноафриканський, англосаксонський, равенський), так і східного обрядів (коптський, ефіопський, єрусалимський, антіохійський, едесько-нізібінський, маронітський, вірменський, халдейський, сирійсько-малабарський, несторіанський). Також з'явилася низка досліджень, присвячених канонічному богослужбовому співові окремих Помісних Православних Церков, зокрема Елладської, Грузинської, Сербської, Болгарської, Румунської, Кіпрської.

² Відзначимо, що в нотованих гімнографічних книгах поєдналися два типи тексту: словесний і музичний. У невменних кодексах спочатку записувався вербальний текст, а потім нотація, у нотолінійних – навпаки – спочатку нотація, потім вербальний текст.

³ Особливості методики співу «на подобен» за матеріалами візантійських і слов'яно-руських стихир розглянуто в докторській дисертації Ніколаса Шидловського [30].

⁴ Зауважимо, що кондак відсутній у Константинопольських і Палестинських монастирських Уставах до X–XI ст. Такого жанру немає в Тропологіях і в найдавніших Тріодіонах і Пентикостаріонах, які здебільшого представляють не соборний чи приходський, а монастирський тип. Літургічним аспектам жанру кондака в Константинопольському кафедральному богослужінні присвячено статтю Олександра Лінґаса [29].

⁵ Фаховий кодикологічний і палеографічний опис манускриптів, зокрема Тріодей Постових і Цвітних, укладено науковими співробітниками бібліотек [6; 7; 14; 15].

⁶ Бібліографічні дані щодо слов'яно-руських Кондакарів наведено в статті автора, де встановлено імена і школи дослідників, охарактеризовано факси-

мільні та набірні видання, окреслено коло проблем стосовно транскрипції кондакарної нотації, висвітлено окремі погляди щодо генези та процесу розвитку кондакарного мелізматичного співу [11].

⁷ Ідея обоження (деїфікація), центральна ідея східно-християнського вчення, становить осердя православної догматики та містики. «Бог став Людиною для того, щоб людина могла стати богом» – ця теза, висловлена святим Іринеем Ліонським і розвинена святителем Афанасієм Александрійським, уже давно стала «загальною формулою» отців Церкви. Раніше поняття «бог» розуміли децю в іншому значенні, ніж тепер. Для прикладу, у Старому Завіті Мойсея названо «богом» стосовно фараона (Вихід, 4:16; 7:1). Окрім Єдиного Бога Ягве, слово «бог» поширюється й на інших біблійних персонажів: «Бог став у сонмі богів, серед богів здійснив суд... Я сказав – ви боги» (Псалом 81:1, 6). Святитель Григорій Богослов писав, що благодійник стає «богом» для нужденних, бо він наслідує Боже милосердя, і зазначав, що пастир має бути «богом» для прихожан. Отці Церкви розрізняють такі дві форми обоження, що взаємодоповнюють одна одну, як 1) реалістична (катафатична), згідно з якою обоження відбувається через обожену Плоть Христа (Іринеєм Ліонським, Афанасієм Александрійським, монофізитами); на це вчення вплинули ідеї античного стоїцизму (поєднання духу та матерії, благодаті і речовини, Бога та плоті); 2) ідеалістична (апофатична), вихідною точкою якої є біблійне вчення про Бога із впливом неоплатонізму, насамперед ідей Плотіна (Климент Александрійський, Ориген, Василій Великий, Григорій Нисський, Григорій Богослов, Максим Сповідник, Псевдо-Діонісій Ареопатит).

⁸ Сучасний львівський історик Віра Фрис виділяє три періоди в історії української кириличної рукописної книги: 1) X – середина XVI ст. (період сакрального статусу книги); 2) середина XVI – кінець XVIII ст. (період поступової десакралізації книги); 3) починаючи з кінця XVIII ст. до сучасності (період секуляризації та занепаду книги) [20].

⁹ Відзначимо, що переломним моментом в історії богослужіння, гімнографії та церковно-співацького мистецтва візантійсько-слов'янського обряду став рубіж XIII–XIV ст. Того часу особливого поширення набув феномен ісихазму, який вплинув на всі сторони церковного життя. Під впливом ісихазму сформувався калофонний стиль візантійського церковно-співацького мистецтва, пов'язаний із творчістю мелурга Іоанна Гліки та його талановитих учнів – Іоанна Кукузеля і Ксена Корони. Цей період у музичній медієвістиці отримав назву «візантійський Ренесанс» чи «візантійське Ars Nova» [32]. У візантійській і давньоруській гімнографії поширився особливий стиль поетичного мистецтва – «плет'ніє словес» («Святая сватымъ», «свѣтлѣ свѣтлѣйшого свѣтила», «постимса постомъ», «Богъ боговъ», «Царь царствующимъ», «Господь господствующимъ» «праздниковъ праздникъ», «смертию смерть», «другъ друга», «вѣки вѣкомъ»). Тоді ж відбувалася реформа богослужбового Уставу, розпочата на святій горі Афон, підтримана Константинопольським патріархом Філофеєм

АРХИВИ

Коккіним («Діатаксіс») і Болгарським патріархом Євфимієм Тирновським. Ці реформи запроваджуються на давньоруських землях на межі XIV–XV ст. («другий південнослов'янський вплив») завдяки літургічній діяльності Київських митрополитів Олексія та Кипріяна. Єрусалимський Типікон витіснив монастирський Студійський і залишки кафедрального богослужіння Великої Церкви та став спільним для монастирів, соборів і парафіяльних храмів. Сучасний літургіст Олексій Пентковський зауважив, що цей Устав, на відміну від Студійського, не потребував високої співацької культури [22, с. 217]. Можливо, саме тому протягом XV–XVI ст. кондаки майже «зникають» із невменних манускриптів, а в другій половині XVI ст. лиш окремі з них «з'являються» в нотолінійних.

¹⁰ Поняття «подобну» актуальне не тільки для богослужбового співу, а й для іконопису, сакральної архітектури, облачення кліриків, іншого церковного начиння.

¹¹ Уперше термін «самоподобен» відзначено в українсько-білоруському нотолінійному Ірмологіїні (Ірмолої), переписаному в 1750 році в Санкт-Петербурзі ієродияконом Леонідом (Лаврентієм) Хоцятовським, у спеціальному розділі «Самоподобны всьхъ 8-ми гласов» (РДБ, ф. 304.1 (ТСП), № 454, арк. 237 зв. – 245) стосовно жанру стихир.

¹² Неділя про Заххея не входить до Тріоди, хоча і є підготовчою. Цього дня прочитується особливе Євангеліє, проте немає спеціальних гімнографічних текстів.

¹³ Саме ця ознака стала визначальною для відбору нами рукописних Тріодей Постових доби Єрусалимського Уставу, починаючи з кінця XIV – початку XV ст.

¹⁴ Пассія – особлива служба Великого посту (паралель західноєвропейським Пассіонам), яку ввів у Київській митрополії Константинопольського патріархату в першій половині XVII ст. митрополит Петро (Могила). Про цю службу відсутні згадки в Єрусалимському Уставі, оскільки вона сформувалася набагато пізніше останнього. Пассія, як правило, звершується в перші чотири неділі або п'ятниці Великого посту.

¹⁵ Кондак акафіста Страстям Христовим, написаний у XIX ст. святителем Інокентієм (Борисовим), ректором Київської Духовної академії та архієпископом Херсонським і Таврійським, можна досить умовно зачислити до кондаків Великого посту. Він опублікований у багатьох сучасних Молитвословах, Акафістниках, виданнях Пассій та інших служб Великого посту. Наводимо повний його вербальний текст: «Возбранный Воеводо и Господи Небесъ и земли, Тебе, Царя Безсмертнаго, зрлши на Крестъ вислща, всл тварь изменіса, Небо ужасъса, основаніе земли восколѣбашеса. Мы же, недостойніи, благодарствѣнное поклонѣніе Твоему насъ ради Страданію приносашсе, с разбойникомъ вопіемъ Ти: Ісусе, Сыне Божій, помани насъ, егда приидеши во Царствіи Твоемъ».

¹⁶ Ці кондаки наявні в Тріодях Цвітних Київської митрополії XII–XVIII ст. У XIX ст., через вплив російської практики (літургічних реформ патріарха Нико-

на, здійснених у середині XVII ст.) служби Страсної седмиці ввійшли до Тріоди Постової.

¹⁷ Оскільки цей кондак не трапляється в сучасній літургічній практиці, подаємо повний його текст: «Представленныя отъ насъ отъ времѣнныхъ, в скинїахъ избранныхъ всели, и с праведными оупокой Спасе Безсмертне; аще убо яко человекъцы согрѣшиша на земли, но Ты яко Безгрѣшный Господь, прости им вольнаа согрѣшенїа и невольнаа, посредствующѣй рождшей Тя Богородицы; ако да согласно вопіемъ о нихъ: Аллилуїа».

¹⁸ У п'ятницю другої седмиці після Неділі всіх святих звершується особливе греко-католицьке свято – Состраданіє Пресвятій Богородиці, де є спеціальний кондак, глас 8 «Тя видящи на Крестъ» (зокрема, у Тріоді Цвітній, надрукованій у 1746 році у Львові).

Джерела та література

1. *Артамонова Ю.* Модели древнерусских кондаков и стихир / Ю. Артамонова // Келдышевский сборник : Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша / сост. С. Г. Зверева. – М., 1997. – С. 73–82.

2. *Артамонова Ю.* Проблемы изучения древнерусского пения по моделям: терминология и репертуар / Ю. Артамонова // Музыкальная культура православного мира : Традиции, теория, практика. – М., 1994. – С. 142–150.

3. *Владышевская Т. Ф.* Типографский Устав и музыкальная культура Древней Руси XI–XII веков / Т. Ф. Владышевская // Типографский Устав : Устав с Кондакарем конца XI – начала XII века. – М. : Языки славянских культур, 2006. – Т. 3 : Исследования. – С. 111–201.

4. *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви / И. А. Гарднер. – Нью-Йорк ; Джорданвилль, 1978. – Т. 1 : Сущность, система, история. – 568 с.

5. *Гарднер И. А.* Забытое богатство (о пении на подобен) / И. А. Гарднер // Воскресное чтение. – Варшава : Синодальная типография, 1930. – [Отдельный оттиск]. – 32 с.

6. *Гнатенко Л. А.* Слов'янська кирилична рукописна книга XIV ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : Каталог. Кодиколого-орфографічне дослідження. Палеографічний альбом / Л. А. Гнатенко. – К., 2007. – 264 с.

7. *Гнатенко Л. А.* Слов'янська кирилична рукописна книга XV ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : Каталог / Л. А. Гнатенко. – К., 2003. – 194 с.

8. *Горская А. М.* К вопросу о принципах пения «на подобен» по ненотированным старопечатным книгам XVI–XVII вв. / А. М. Горская // Древнерусское песнопение : Пути во времени / ред. А. Н. Кручинина, Н. В. Рамазанова. – С.Пб., 2005. – Вып. 2. – С. 164–171.

9. *Денисов Н. Г.* К вопросу о соотношении письменной и устной версий песнопения в совре-

БОГДАН ЖУЛКОВСЬКИЙ. КОНДАКИ В ТРИОДЯХ КИЇВСЬКОЇ МИТРОПОЛІЇ ДОБИ ЄРУСАЛИМСЬКОГО ТИПІКОНУ (САМОГЛАСНІ, САМОПОДОБНІ, ПОДОБНІ)

- менной старообрядческой практике / Н. Г. Денисов // Гимнология : Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» / сост. и отв. ред. И. Е. Лозовая. – М. : Композитор, 2000. – Вып. 1. – Кн. 2. – С. 472–476.
10. *Евгений, еп.* О славянорусских типографиях / Епископ Евгений [Болховитинов] // Вестник Европы. – М., 1813. – № 14. – С. 104–129.
11. *Жулковський Б.* Давньоруський кондакарний спів у зарубіжній музичній історіографії / Б. Жулковський // Українське музикознавство : Науково-методичний збірник. – К., 2013. – Вип. 39. – С. 119–134.
12. *Жулковський Б. Є.* Кондак як гімнографічний жанр: літургічні та музикознавчі аспекти / Богдан Жулковський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2013. – Вип. 109. – (Старовинна музика – сучасний погляд. – Кн. 6) (готується до друку).
13. *Заболотная Н.* О взаимодействии устной и письменной традиций в древнерусском певческом искусстве XI–XIV веков / Н. В. Заболотная // Музыка России: от средних веков до современности : Сб. ст. / сост. и ред. А. А. Баева, М. Г. Арановский. – М. : «Композитор», 2004. – Вып. 1. – С. 9–20.
14. *Іванова О. А.* Слов'янська кирилична рукописна книга XVI ст. з фондів Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : Каталог / О. А. Іванова, О. М. Гальченко, Л. А. Гнатенко. – К., 2010. – 791 с.
15. *Кольбух М. М.* Кириличні рукописні книги у фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України : Каталог / М. М. Кольбух. – Л. : Оріяна-нова, 2007. – Т. 1 : XI–XVI ст. – XLVI, 522, 24 с.
16. *Лебедева И. Г.* К изучению формульной структуры в хоральной монодии Средневековья (по поводу концепции Лео Трейтлера) / И. Г. Лебедева // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция : Сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. В. Г. Карцовник. – Ленинград, 1988. – С. 11–23.
17. *Лесовиченко А. М.* Западный музыкально-культовый канон и его историческая судьба / А. М. Лесовиченко / ред. М. А. Сапонов. – Новосибирск, 2001. – 32 с.
18. *Лозовая И. Е.* О свидетельствах устной певческой практики в письменных источниках / И. Е. Лозовая // Устная и письменная трансмиссия церковно-певческой традиции: Восток – Русь – Запад / сост. Н. Г. Денисов, И. Е. Лозовая (отв. ред.). – М. : Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2008. – С. 133–144. – (Гимнология. – Вып. 5).
19. *Мансветов И. Д.* Церковный устав (Типик), его образование и судьба в греческой и русской церкви / И. Д. Мансветов. – М., 1885. – 451 с.
20. *Момина М. А.* Постная и Цветная Триодь / М. А. Момина // Методическое пособие по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. – М., 1976. – Вып. 2. – Ч. 2. – С. 389–419.
21. *Момина М. А.* Самоподобные песнопения (*αυτομελα*) в церковнославянских богослужебных рукописях / М. А. Момина // Русь и южные славяне : Сборник статей к 100-летию со дня рождения В. А. Мошина (1894–1987) / сост. и отв. ред. В. М. Загребин. – С.Пб., 1998. – С. 165–176.
22. *Пентковский А. М.* Из истории литургических преобразований в Русской Церкви в третьей четверти XIV столетия (Литургические труды святителя Алексия, митрополита Киевского и всея Руси) / А. М. Пентковский // Символ. – Paris, 1993. – № 29. – С. 217–238.
23. *Попов И. В.* Идея обожения в древневосточной Церкви / И. В. Попов // Вопросы философии и психологии. – М., 1909. – Т. 97. – С. 165–213.
24. *Сухомлин-Чобану И.* Письменность и устные традиции в византийской музыкальной культуре / И. Сухомлин-Чобану // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 1999. – Вип. 4: Музыка і Біблія : Зб. наук. пр. за матеріалами Міжнародної наук. конф. – С. 45–56.
25. *Фрис В.* Історія кириличної рукописної книги в Україні X–XVIII ст. / Віра Фрис. – Л., 2003. – 187 с.
26. *Экономцев И., прот.* Исихазм и Возрождение (исихазм и проблема творчества) / Протоиерей Игорь Экономцев // Православие, Византизм, Россия : Сб. ст. – Paris : Ymca-Press, 1989. – С. 203–245.
27. *Bertonière G.* The Sundays of Lent in the Trio-dion: The Sundays without a Commemoration / Gabriel Bertonière / *Orientalia Christiana Analecta*. – Roma : Pontificio Istituto Orientale, 1997. – 215 p.
28. *Levy K.* Die slavische Kondakarien-Notation / K. Levy // *Anfänge der Slavischen Musik* / eds. Jozef Kresanek and Ladislav Burlas ; Slowakische Akademie der Wissenschaften: Institut für Musikwissenschaft. – Simposia 1. – Bratislava : Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1966. – S. 77–92.
29. *Lingas A.* The Liturgical Place of the Kontakion in Constantinople / Alexander Lingas // Литургия, архитектура и искусство византийского мира : Труды XVIII Международного конгресса византистов и другие материалы, посвященные памяти о. Иоанна Мейендорфа / ред. К. К. Акентьев. – С.Пб. : Византинороссика, 1995. – (Византинороссика. – Вып. 1). – С. 50–57.
30. *Schidlovsky N. G.* The Notated Lenten Proso-moia in the Byzantine and Slavic traditions / Nicolas Schidlovsky. – Thesis ... Ph. D. (Musicology). – Princeton, 1983. – XVI + 343 p.
31. *Treitler L.* Oral, Written and Literature Process in the Transmission of Medieval Music / Leo Treitler // *Speculum : A Journal of Medieval Studies*. – Cambridge : Cambridge University Press, 1981. – Vol. 56. – P. 471–491.
32. *Williams E. V.* A Byzantine Ars Nova / E. V. Williams // *Aspects of the Balkans continuity and change*. – Mouton, 1972. – P. 213–229.

SUMMARY

The phenomenon of liturgical chant belongs to the field of oral tradition (not only scripted). That is why the important sources of its research include not only manuscripts and old printed books with notation, but also those without notation. They reflect an oral component that brings innovations both to the words and music of the chant. Contemporary American musicologists Kenneth Levy and Leo Treitler noticed the simultaneous existence of both oral and written forms of ecclesiastic chant transmission. L. Treitler defined three phases of cultural heritage transmission from generation to generation: 1) oral, 2) written, 3) literary (author's). The role of oral tradition was noted by the following authors, namely by I. Lebedeva basing on the materials of Gregorian chant, I. Soukhomlin-Chobanou on Byzantine hymnography, N. Zabolotnaja on the Old Russian monody of the Studite epoch, I. Lozovaja on the same tradition of the Studite and Jerusalem epochs, N. Denisov on the contemporary practice of Russian Old Believers, O. Shevchuk on Ukrainian sacred monody.

The interconnection of oral and written representation in Byzantine hymnography and its Slavic-Rus reception are expressed in its fullest in prosomoia singing system. The majority of eight-mode genres are divided into three categories (the first two reflect a written form of chant representation, the last one – an oral form):

- 1) *idiomela* (ἰδιόμελα) – they have original metrics and tunes and they don't serve as models for other chants of the same genre group;
- 2) *automela* (αὐτόμελα) – they have original metrics and tunes and serve as models for other chants of the same genre group;
- 3) *prosomoia* (προσόμοια) – they do not have original metrics and melodies and are sung according to the model of *automela* of the same genre group.

The manuscripts without musical notation and incunabulas of Lenten Triodia and Pentecostaria of Kyiv Metropolia reflect the system of models for *sticheras*, *kontakia*, *kathizmata* (*sēdalny*), *photagogika* and *exapostilaria*. The *kontakia* of the 15th–19th centuries have in their lemmas indications of tone, the incipit of *prosomoion* or *automelon*. What is more, they are divided into lines and columns with the help of high or low fullstops, colons, semicolons, comas, asterisks, crosses. It is evident that the *kontakia* model system existed in the Jerusalem epoch and it is not enough to study it on the materials from Old Russian *Kondakars*. Liturgical manuscripts and old printings of the 14th–15th centuries are a connecting link between the neumatic parchment manuscripts of Kievan Rus and Ukrainian-Belarusian staff-notated *Irmologions* of early modern times. Because almost no Ukrainian books with neumatic notation survived, it is just books without notation that serve as main sources for researches of the «transition period» of Ukrainian liturgical chant art.

The author compiled a list of *kontakia* incipits according to the 'Triode calendar. It includes indications to modes and models, as well as Greek incipits, provided for the most frequently used *kontakia*. The majority of found texts retained their genre definition, namely *kontakion*. While the series of chants can be found in different books under the names '*kontakion*', '*kathisma*' (*sēdalen*), '*troparion*'. The majority of *kontakia* also retained their dedication. *Kontakia* dedicated to a great martyr Feodor Tiron and to the Most Holy Mother of God, during the replacement of the Studite rule by the Jerusalem Statute, migrated from Menaion to Lenten Triodion. At our time they are fixed both in Lenten Triodia and Festal Menaia (Anthologia) as well as in Menaia of Service.

Kontakia to the saints Gregory Palama, John Climacus, Mary of Egypt are not found in Slavic Rus Lenten Triodia, however, they are met for the first time in Ukrainian old printings of the 2nd quarter of the 17th century. In Menaia other *kontakia* are proposed for the days of commemoration of these saints. *Kontakia* written in appendixes to Triodia: to the icon of Blessed Virgin Mary *Resuscitating Source*, Compassion to Blessed Virgin (the last – only in Greek-Catholic Triodia); and also *kontakia* that are not fixed in Triodia but sung during the period of Triode calendar (from Akathistos Hymn to Jesus Christ Passions) are marked out.

БОГДАН ЖУЛКОВСЬКИЙ. КОНДАКИ В ТРІОДЯХ КИЇВСЬКОЇ МИТРОПОЛІЇ ДОБИ
ЄРУСАЛИМСЬКОГО ТИПІКОНУ (САМОГЛАСНІ, САМОПОДОБНІ, ПОДОБНІ)

The most often used tones in kontakia of Triodia are: the 8th (18 kontakia), the 4th (6 kontakia), the 2nd and 6th (5 kontakia each), the 3rd (4 kontakia). There is no single kontakion of the 5th tone in Triodia (it is not characteristic of this genre). One idiomela kontakion (of the Sunday of the Holy Cross) belongs to the 7th tone, two others to the 1st tone. Kontakia of central knots of Triode cycle belong to the 8th tone, namely *Passion Easter (Good Friday)*, *Triumphal Easter (Resurrection)* and also of Praise to Blessed Virgin Mary and Pentecost.

The ratio of idiomela, automela, prosomoia kontakia in Triode cycle is 3:2:5. It should be mentioned that the term '*automela*' is not found in Ukrainian books without notation of 11th–19th centuries. First time it was used in Ukrainian and Belarussian staff-notation Irmologions beginning from the 2nd part of the 18th century, though the term did not become established (in Byzantine manuscripts the term *αὐτόμελα* appears in the 2nd half of the 14th century).

Automela kontakia serve as a model not only for kontakia, but also for kathisma (*sēdalny*), which can be explained by the closeness of these genres. It has been established that several kathismata singings were modelled on the kontakia, namely 1) kontakion to Symeon the Stylite from the 2nd tone served as a model for kathismata after the 3rd ode of Holy Myrrhbearers' Sunday canon; 2) kontakion to the Forefeast of the Presentation of Our Lord from the 1st tone – for kathismata to the Triumph of Orthodoxy, 3) kontakion to All Saints Sunday from the 8th tone – for kathisma on the fourth Tuesday of Lent; 4) kontakion to the Exaltation of the Holy Cross from the 4th tone – for kathisma and its theotokion of Tyrophagus' Sunday and kathismata to John Climacus and the Samaritan Sunday; 5) Epiphany kontakion from the 4th tone – for Palm Sunday and several kathismata on Wednesday of the seventh week after Easter.

The repertoire of kontakia from Ukrainian Lenten Triodia and Pentecostaria without notation and staff-notated Irmologions show the interrelation between oral and written traditions. The aspect of their singing can not be solved with the help of these books, as there is no *Podobniki* of kontakia. However, on the basis of known notated kontakia models (of Bulgarian and Kievan chants) from Ukrainian notated Irmologions the whole repertory of kontakia without notation can be restored.

Keywords: kontakion, hymnography, manuscript, incunabula, Lenten Triodion, Pentecostarion, Typikon, idiomelon, automelon, prosomoion.

УДК 792.5(477.42)“18/19”

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА СПРАВА В ЖИТОМИРІ (кінець XIX – початок XX століття)

Анастасія Кравченко

Статтю присвячено розвитку професійного музично-театрального мистецтва в Житомирі. Розглянуто історичні етапи його становлення впродовж століття крізь призму діяльності різних творчих колективів і громадських об'єднань.

Ключові слова: мистецьке життя Житомира, Драматичне товариство, театр, опера, оперна антреприза.

Статья посвящена развитию профессионального музыкально-театрального искусства в Житомире. Рассмотрены исторические этапы его становления на протяжении столетия сквозь призму деятельности разных творческих коллективов и общественных объединений.

Ключевые слова: художественная жизнь Житомира, Драматическое общество, театр, опера, оперная антреприза.

The article is devoted to the development of professional music and theatre in Zhytomyr. The analysis covers historical stages of its formation throughout the century in the light of the activity of different artistic groups and public societies.

Keywords: the art life of Zhytomyr, Dramatic Society, theater, opera, opera enterprise.

Серед усіх видів мистецтва театральне є найбільш близьким і точним у зображенні дійсності в безлічі її вимірах: від реальних чи вигаданих подій, предметів і явищ, що оточують людину, різних суб'єктів і об'єктів, з якими вона взаємодіє, до переживань, почуттів та думок, прихованих глибоко в її душі. Ця універсальність упродовж століть захоплювала та вабила учасників театрального дійства по обидва боки сцени, а відповідно й забезпечувала науковий інтерес до його дослідження. Потреба в організації театрального процесу особливо гостро відчувалася у великих містах, а також в адміністративних центрах, що разом з функцією державного управління виконували роль культурного осередку. Саме за таких умов було закладено професійний театр у Житомирі на початку XIX ст., коли місто отримало статус столиці Волинської губернії.

Таким чином, історія професійного театру в Житомирі на сьогодні сягає двох століть. Вона неодноразово привертала увагу мистецтвознавців, особливо в наш час. Однак поки що єдиним цілісним дослідженням є публіцистична праця М. Станіславського та Л. Рубінштейна «Театр Житомира», що містить багато історичних фактів, доповнених або часом навіть спростованих наступними дослідниками [16]. Решта розробок –

це статті, присвячені певним аспектам театрального життя Житомира: організації міського театру [14], спорудженню будівлі [1], діяльності Драматичного товариства [13], безпосередньо репертуару та постановкам [5]. Музичний театр розглянуто вельми обмежено й уривчасто, як складову загального мистецького процесу.

Враховуючи фрагментарний характер попередніх історичних і мистецтвознавчих розвідок, у нашій статті ставимо за мету цілісно охопити розвиток музичного театру в Житомирі, зосередивши увагу, зокрема, на періоді межі століть як на етапі його розквіту. Відповідно визначаємо такі завдання: дослідити історичні передумови та форми організації театрального процесу, основними джерелами до вивчення якого є архівні документи й матеріали тогочасних періодичних видань.

Перша театральна будівля Житомира, урочисто відкрита в серпні 1803 року на честь іменин Олександра I, була дерев'яною. Природно, що за десятки років експлуатації вона поступово опинилася в аварійному стані. На середину 1840-х років губернський Житомир здобув репутацію культурного центру, куди на гастролі приїжджали навіть знані в країні та світі митці, зокрема, 1847 року концерт давав видатний піаніст Ференц Ліст. Тож перед місь-

АНАСТАСІЯ КРАВЧЕНКО. МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА СПРАВА В ЖИТОМИРІ...

кою владою постало актуальне питання будівництва капітального кам'яного приміщення, яке стало б пристойним заміником єдиного той час концертного залу – старого дерев'яного театру.

Через брак державних коштів на нове приміщення було вирішено фінансувати будівництво «всім миром»: гроші збирали з пожертвувань від окремих мешканців і недержавних організацій по всій Волинській губернії. Цікаво, що деякі винахідливі громадяни примудрялися розв'язувати й власні проблеми, а саме: пропонували робити фінансові пожертвування лише в обмін на сприяння влади у вирішенні їхніх приватних справ [1, с. 112]. Такі не надто правомірні методи дозволили за кілька років побудувати нову ошатну споруду (автор проекту – відомий архітектор І. Штром (1823–1887)). У жовтні 1855 року просторий театр на 650 місць урочисто відкрив свої двері. До нього спеціально проклали вулицю під назвою Театральна.

На той час постійної трупи в Житомирі не було, тому вистави розігрувалися силами антрепризних колективів, що збиралися на кілька сезонів. Міська влада пильно контролювала все, що стосувалося театрального життя. Один із членів міської думи відповідав за дотриманням порядку в театрі під час вистав. Репертуар і якість постановок залежали від того, з ким міська влада уклала угоду про надання приміщення. Перевагу надавали тим антрепренерам, які могли забезпечити добрий збір, а відповідно й орендну платню, що поповнювала міську скарбницю. Часто впродовж одного сезону виступало по кілька труп, при цьому вони обов'язково повинні були презентувати різні жанри, наприклад, оперу і драму.

На початку XIX ст. в Житомирі, як і в інших містах Правобережної України, переважали польські трупи. Ця тенденція тривала до середини століття за сприяння першого директора новозбудованого театру, одного з ініціаторів його будівництва, відомого польського письменника та громадського діяча Юзефа Ігнація Крашевського. Пізніше спеціально для житомирського театру він написав п'єси «Легше зіпсувати, ніж виправити», «Портрет», «Стара історія».

Поступово через антикатолицьку імперську політику польські трупи вимушені були включати до репертуару п'єси російських та українських авторів, а згодом і самі стали мішаними – польсько-українсько-російськими. Після поразки повстання поляків 1865 року польську трупу житомирського театру було ліквідовано.

Наприкінці XIX ст. житомирська сцена здійснила свій внесок у становлення українського «Театру корифеїв». Восени 1883 року вона гостинно прийняла постановки нещодавно заснованої, а отже, маловідомої на той час української трупи М. Старицького та М. Кропивницького. Протягом місяця було поставлено п'єси «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «По ревізії», «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького, «Чорноморці», «Сватання на Гончарівці», «За двома зайцями» М. Старицького, «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, які мали незмінний успіх у публіки. Наступні гастролі українських акторів під керівництвом І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, М. Кропивницького, М. Садовського відбувалися нечасто (1896, 1902, 1904, 1905 рр.), але завжди викликали неабияку зацікавленість містян.

Міській театр був не єдиним концертно-театральним майданчиком у Житомирі: на межі століть у місті існувало кілька приватних садів з літніми театрами. Так, у саду «Аркадія» був невеликий дерев'яний театр, що функціонував, за окремими винятками, лише в теплу пору: навесні та влітку. Його винаймали переважно гастрольні трупи, що грали вистави або концертні програми так званих «легких жанрів», оскільки в оренді головного міського театру надавалася перевага виконавцям «серйозних» жанрів – опери та драми. Будівля «Аркадії» згоріла вщент 1909 року, натомість інший літній театр – у саду О. Хорошанського – функціонував від 1912 року аж до 1970-х років [11, с. 281].

Оскільки постійної оперної чи драматичної трупи в Житомирі не було, а сезонні виступи приїжджих гастролерів не завжди могли задовольнити культурний попит шанувальників театрального мистецтва, у місті

АРХИВИ

час від часу створювались аматорські драматичні об'єднання, що діяли в навчальних закладах, при трудових колективах та громадських товариствах.

У 1882 році було засновано Житомирське російське драматичне товариство, що спеціалізувалося на розвитку театрального мистецтва. Згідно з уставом, метою товариства було «сприяти усіма залежними від нього засобами розвитку драматичних талантів та розповсюджувати любов до драматичного мистецтва й розвивати його розуміння» [18, с. 1]. Цієї мети досягали шляхом влаштування драматичних вечорів, вистав, літературних і наукових читань тощо. До діяльності Товариства могли долучитися всі повнолітні бажаючі в будь-який час: сезон розпочинався 15 вересня і тривав, на відміну від традиційного театрального, увесь рік [18, с. 5].

Початковий період діяльності Товариства був досить активним і вдалим, про що свідчать публікації в місцевій пресі: «До 1891-го року діяло безперервно та з успіхом» [4, с. 2]. Протягом сезону 1891–1892 років керівництво Товариства на чолі з головою Модестом Дедінцевим вирішило не обмежуватися власними аматорськими силами та об'єднати колектив із приїжджою професійною драматичною трупю. Сезон, що завершився постановкою драми О. Пальма «Наш друг Неуклюжев», став одночасно одним з найкращих у Житомирі з мистецького погляду і найгіршим в історії Товариства з фінансового боку. Благородна мета надати можливість бідним мешканцям безкоштовно відвідувати вистави розорила громадське об'єднання, оскільки отриманий дохід не виправдав витрат. Товариство припинило свою діяльність, але вже за кілька років змогло відродитися. У березні 1896 року на організаційному засіданні було обрано нове керівництво. Головою став помічник начальника акцизного управління Володимир Синегуб. Задля уникнення помилок попередніх років планувалося діяти на нових засадах, а саме: побудувати (або винайняти) в Житомирі власне приміщення та сцену, а також створити постійну аматорську трупу.

Однак цим амбітним планам не судилося втілитися в життя, хоча ще кілька років Товариство успішно функціонувало. Зокрема, важливою складовою його діяльності була співпраця з іншими громадськими установами з метою благодійної допомоги. Так, частину безкоштовних квитків передавали відвідувачам народної читальні, які після перегляду вистави обговорювали саму п'єсу, гру акторів і висловлювали власні загальні враження. У квітні 1899 року збір від вистави за п'єсою А. Чехова «Ведмідь» було віддано на користь постраждалих від неврожаю на Поволжі. За місяць Товариство взяло участь у святкуванні сторічного ювілею від дня народження Олександра Пушкіна, що, зокрема, утілилося в благодійній акції: весь збір від вистави за мотивами творів поета надійшов у фонд стипендії його імені, призначеної для пристарілих сценічних діячів.

Музична складова драматичного репертуару Товариства була представлена окремими сольними та хоровими номерами у виставах, оркестровим чи ансамблевим супроводом. Так, у січні 1896 року поставлено п'єсу Т. Шевченка «Назар Стодоля» зі вставною музичною картиною П. Ніщинського «Вечорниці» за участю великого аматорського та архієрейського хорів.

З початком нового століття Драматичне товариство поступово припинило свою діяльність. На думку деяких дослідників, його безпосереднім «нащадком» та продовжувачем традицій стало Артистичне товариство, різнобічна діяльність якого включала, зокрема, музично-театральне мистецтво [13, с. 147].

У 1900 році було споруджено вузькоколійну залізницю від Бердичева до Житомира, що приєднало останній до мережі залізниць південно-західної частини імперії. Дописувач Терновський у своєму листі до редакції губернської газети «Волинь» коментував цю подію так: «З прокладанням рейкового шляху до Житомира його стали відвідувати найкращі представники мистецтва: драми, співу та музики. Таке відвідування не можна не визнати справжнім задоволенням і насолодою й особливо для тих співгромадян <...>, хто за обставинами

АНАСТАСІЯ КРАВЧЕНКО. МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА СПРАВА В ЖИТОМИРІ...

життя не має можливості виїжджати <...> до столиці чи за кордон» [17, с. 2–3].

Отже, з початком нового століття культурне життя Житомира надзвичайно поживалося саме за рахунок гастролей товариств оперних артистів. З афіш, повідомлень та рецензій у місцевій пресі дізнаємося, що до їхнього репертуару належали твори західноєвропейської та російської класики: «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Роберт-Диявол», «Гугеноти», «Пророк», «Африканка» Дж. Мейєрбера, «Жидівка» Ф. Галеві, «Тангейзер» Р. Вагнера, «Галька» С. Монюшка, «Ріголетто», «Травіата», «Трубадур», «Бал-маскарад», «Аїда» Дж. Верді, «Фауст», «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, «Міньйон» А. Тома, «Кармен» Ж. Бізе, «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, «Лакме» Л. Деліба, «Сільська честь» П. Масканьї, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Богема» Дж. Пуччіні; «Життя за царя», «Руслан і Людмила» М. Глинки, «Русалка» О. Даргомижського, «Демон» А. Рубінштейна, «Євгеній Онєгін», «Мазепа», «Пікова дама» П. Чайковського, «Снігуронька», «Моцарт і Сальєрі», «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Дубровський» Е. Направника. Серед виконавців знаходимо прізвища знаних на той час солістів: С. Більського, Ф. Ошустовича, Л. Шор-Плотнікової, М. Фігнера.

Іноді до міста навідувалися закордонні антрепризи. Так, у сезоні 1910 року антрепренер міського театру Беляєв уклав угоду з італійською «невеличкою, але непогано складеною» трупю пана Гансалеца, що представила на розсуд житомирян 17 найкращих зразків європейської опери [12, с. 266].

Деякі гастрольні трупи не обмежувалися лише вечірніми виставами для вишуканої публіки. Так, оперна трупа під керівництвом диригента Ейхенвальда в зимовому сезоні 1902/1903 років з 57-ми спектаклів дала 8 ранкових за нижчою ціною і 2 благодійні, тобто безкоштовні [6, с. 325]. Така практика дозволяла ознайомлювати зі світовими оперними шедеврами представників незможних верств, що відіграло надзвичайно важливу роль у вихованні їхніх естетич-

них смаків та підвищенні загального культурного рівня населення міста.

Однак не всі оперні трупи могли дозволити собі благодійні акції. Часом деякі з них зіштовхувалися з фінансовими проблемами через те, що в провінційному місті не знаходилося достатньої кількості зацікавлених глядачів, спроможних заплатити за квитки на вистави. Вагомим досягненням у деякі сезони вважалися «майже повні» збори. Так, оперне товариство під керівництвом Серебрякова, яке гастролювало 1904 року, не змогло навіть завершити сезон і змушене було покинути місто. «Паузи» в концертному просторі Житомира тоді довелося терміново заповнювати концертами місцевого Артистичного товариства: воно «влаштувало симфонічний концерт оркестру з 60 осіб під керівництвом Е. Валека, котрий заявив себе енергійним робітником і надійним диригентом» [7, с. 251]. Цей не одиничний, на жаль, приклад свідчив про необхідність створення в місті драматичної та оперної труп, що працювали б на постійній основі.

Окрім опер, музично-театральні жанри в міському театрі були представлені оперетами. Так, у жовтні 1905 року розпочалися гастролі польської опереткової трупи під керівництвом Мишковського. Критика відзначала «бездоганний ансамбль» артистів, «струнке» звучання хору, доволі ефектні костюми та декорації, а також яскравий балет, що був «окрасою трупи <...> особливо добре танцюють мазурку: з такою жвавістю та вогнем можуть танцювати лише поляки» [9, с. 1059]. Не дивно, що вистави мали неабиякий успіх у публіки. За період гастролей трупа поставила 20 спектаклів, серед яких, окрім класичних оперет Ж. Оффенбаха та Й. Штрауса, були й опери засновника польської національної опери С. Монюшка – «Галька», «Графиня», «Страшний двір» [10, с. 1197].

Містяни гостинно приймали гастролерів, при цьому демонструючи хороший смак та музичну освіченість: якщо приїжджі артисти показували низький рівень виконання, то критики не скупилися на гострі слова на адресу непрофесійних артистів, а меломани відмовлялися відвідувати такі оперні

АРХИВИ

вистави. Місцева преса писала, що «Житомир користується певною популярністю як музичне місто, публіку якого не можна захопити дешевими музичними ефектами» [3, с. 2]. Однак іноді критики знаходили недоліки не лише у виступах артистів, але й у поведінці слухачів. У газеті «Волинь» знаходимо зауваження про необхідність «вивісити оголошення про категоричну заборону аплодувати під час вистави з поясненням мотивів цієї заборони» [2, с. 3]. Неодноразово критики в сатиричних тонах описували незацікавленість окремих слухачів оперною увертюрою: «Слухати увертюру зовсім не слід, вона грається для того, щоб не нудно було відшукати своє місце <...>, розкланятися зі знайомими <...>. Так вимагає хороший житомирський тон. Він же вимагає неодмінного запізнення на виставу, інакше легко втратити репутацію вихованості» [15, с. 2]. Таким чином, жвавий інтерес до оперного мистецтва деяких містян не завжди свідчив про їхній високий культурний рівень.

Розквіт музично-театрального життя Житомира на початку століття поступово змінився спадом перед Першою світовою війною. Місто хоч і мало статус адміністративного центру губернії, залишалося провінційним. Оперні трупи виступали майже з однаковим класичним репертуаром, що, однак, незмінно мав успіх у згодованій на культурне дозвілля публіки. Деякі антрепренери сміливо користувалися цим, не обтяжуючи себе ретельним контролем за якістю постановок і виконання, оновленням репертуару. Якщо для оперних труп це було швидше винятком, то шанувальникам драматичного мистецтва дедалі частіше пропонували «сценічні кухні в розкішних туалетах», «вечори сміху», «помпезні дивертисменти», «жахливі драми» [5, с. 271]. Ці проблеми можливо було частково подолати шляхом організації регулярної оперної та драматичної труп у міському театрі, що дозволило б створити конкурентні умови в театральному середовищі, але цьому не судилося статися.

За сто років розвитку професійної театральної справи ресурсів провінційного міста, як матеріальних, так і людських,

не вистачало на створення та утримання власного театрального господарства. Однак це не позбавляло шанувальників мистецтва можливості відвідувати культурні заходи та насолоджуватися виконавською майстерністю високопрофесійних артистів. Спорудження просторого кам'яного театру в середині XIX ст., прокладення залізничного сполучення на самому початку XX ст., а також високий рівень зацікавленості мистецтвом містян зробили Житомир привабливим для відвідування гастролерами, які найчисленніше були представлені товариствами оперних артистів. Межа століть стала періодом піднесення музично-театрального життя міста, про що свідчать насичена діяльність приїжджих колективів та висока активність аматорських мистецьких товариств і об'єднань. У цей час закладалися культурні традиції міста, активно формувалися мистецькі смаки його мешканців. Це стало міцним підґрунтям для подальшого розвитку музично-театрального мистецтва в Житомирі.

Джерела та література

1. Алфьоров О. А. Фінансовий аспект побудови кам'яного театру в Житомирі / О. А. Алфьоров // Велика Волинь : наук. зб. Т. 29 : Духовні витоки Житомирщини / голов. ред. М. Ю. Костриця. – Житомир : М. Косенко, 2003. – С. 111–115.
2. [Б. п.]. [Из письма в редакцию] // Волинь. – 1900. – 9 января.
3. [Б. п.]. Местная хроника // Волинь. – 1900. – 9 марта.
4. [Б. п.]. [Про Житомирское русское драматическое общество] // Волинь. – 1896. – 19 марта.
5. Блашкевич С. Е., Дацун В. В., Кондратюк Р. Ю. Театрально-музичне життя Житомира наприкінці XIX – початку XX століття / С. Е. Блашкевич, В. В. Дацун, Р. Ю. Кондратюк // Велика Волинь : наук. зб. Т. 21 : Житомирщина на зламі тисячоліть. – Житомир : М.А.К., 2000. – С. 270–272.
6. Д. Музыка в провинции. Житомир (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 11.
7. Д. Музыка в провинции. Житомир (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. – 1904. – № 9.
8. Д. Музыка в провинции. Житомир (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. – 1905. – № 18.
9. Д. Музыка в провинции. Житомир (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. – 1905. – № 43–44.

АНАСТАСІЯ КРАВЧЕНКО. МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА СПРАВА В ЖИТОМИРІ...

10. Д. Музыка в провинции. Житомир (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. – 1905. – № 48–49.
11. Д. Музыка в провинции. Житомир (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. – 1909. – № 10.
12. Д. Музыка в провинции. Житомир (корреспонденция) // Русская музыкальная газета. – 1910. – № 9–10.
13. Кондратюк Р. Ю., Кондратюк Ю. С. Ама-торський театр в Житомирі на рубежі XIX–XX ст. / Р. Ю. Кондратюк, Ю. С. Кондратюк // Велика Волинь : наук. зб. Т. 29 : Духовні витоки Житомирщини / голов. ред. М. Ю. Костриця. – Житомир : М. Косенко, 2003. – С. 142–148.
14. Костриця М. Ю. Житомирський театр: міфи і реальність / М. Ю. Костриця // Велика Волинь : наук. зб. Т. 29 : Духовні витоки Житомирщини / голов. ред. М. Ю. Костриця. – Житомир : М. Косенко, 2003. – С. 195–103.
15. Полех. Открытые письма // Волинь. – 1900. – 11 января.
16. Станіславський М. Д., Рубінштейн Л. А. Те-атр Житомира / М. Д. Станіславський, Л. А. Рубін-штейн. – К. : Мистецтво, 1972. – 152 с.
17. Терновский. Письмо в редакцию // Волинь. – 1900. – 4 марта.
18. Устав Житомирского Русского драматического общества. – Житомир : Типография С. И. Соколова, 1881. – 9 с.

SUMMARY

The professional theater in Zhytomyr was founded in the early XIXth century, when the city became the capital of Volyn province. The first theater building was made of wood. It is not surprising that after decades of exploitation the building needed renovation. In the middle of the century the municipal authorities were faced with a pressing issue of capital stone construction. A new spacious 650 seats theater opened its doors in October, 1855. The famous Polish writer and public figure Józef Ignacy Kraszewski became its director.

There were no regular opera or drama troupes in Zhytomyr and seasonal performances of touring artists were not always able to meet the demand of dramatic art admirers. That is why various amateur dramatic groups began to appear in the city. They performed at schools, public institutions and associations. In 1882 there was founded the Zhytomyr Russian Drama Society that specialized in the development of dramatic art. It arranged concert evenings, performances, literary and scientific readings etc.

In 1900 the narrow-gauge railroad was built from Berdychiv to Zhytomyr, attaching it to the south-western part of the empire railway network. Owing to this fact, the cultural life of the city became more vivid thanks to the touring groups of artists. Their repertoire consisted of European and Russian classical music. Occasionally the city was visited by foreign theatrical enterprises. Apart from opera, musical theatre genres in the theatre were represented also by operettas.

Zhytomyr musical theatre flourished in the beginning of the century but its popularity gradually declined before the World War I. Even though the city was an administrative center of the province, it still remained provincial. Opera troupes performed virtually the same classical repertoire, however, they were always welcomed by the audience. These difficulties could have been partially overcome by creating regular opera and dramatic theater troupes in the city, which would create competitive conditions in the theatrical environment, but this never happened.

During the hundred years of professional theatrical business in Zhytomyr there were always not enough financial and human resources to create and maintain its own theatrical enterprise. However, this did not deprive art lovers of the opportunity to enjoy the mastery of skillful actors as well as attend cultural events. The spacious stone theater constructed in the middle of XIXth century, railway connection built in the early XXth century, and the townspeople's interest in art made Zhytomyr attractive to guest performers, mostly represented by opera troupes. The turn of the century was a period of tremendous activity for the city's musical theatre. This was evident by the intense activity of visiting troupes as well as amateur public societies and associations. At that time cultural traditions and the artistic tastes of townspeople were shaped. This became a strong foundation for the further development of musical theatre art in Zhytomyr.

Keywords: the art life of Zhytomyr, Dramatic Society, theater, opera, opera enterprise.

УДК 78.071.1Лоп:025.171

ЯРОСЛАВ ЛОПАТИНСЬКИЙ: РЕКОНСТРУКЦІЯ БІОГРАФІЇ НА АРХІВНИХ ДЖЕРЕЛАХ

Світлана Василик

У статті за матеріалами архівних джерел, енциклопедичних статей, журнальних і газетних публікацій уточнено біографічні відомості західноукраїнського композитора-аматора Я. Лопатинського. Аргументовано його належність до Українських січових стрільців, простежено творчі зв'язки з мистецькими об'єднаннями, відомими українськими музичними діячами та письменниками.

Ключові слова: Я. Лопатинський, М. Ирчан, К. Стеценко, М. Грінченко, Я. Ярославенко, «Торбан», УСС, УГА.

В статье на материалах архивных источников, энциклопедических статей, журнальных и газетных публикаций уточнены биографические данные западноукраинского композитора-любителя Я. Лопатинского. Аргументирована его причастность к Украинским сечевым стрельцам, прослежены творческие связи с художественными объединениями, известными украинскими музыкальными деятелями и писателями.

Ключевые слова: Я. Лопатинский, М. Ирчан, К. Стеценко, Н. Гринченко, Я. Ярославенко, «Торбан», УСС, УГА.

The aim of the study is to obtain more detailed information connected with the biography of an amateur West Ukrainian composer Yaroslav Lopatynskii. The analysis is based on the sources from discovered archives, encyclopedic articles, magazines and newspapers. This study confirms that Yaroslav Lopatynskii belonged to the Legion of Ukrainian Sich Riflemen and traces his relationship with artistic associations, famous Ukrainian musicians and writers.

Keywords: Y. Lopatynskii, M. Irchan, K. Stecenko, M. Grinchenko, Y. Yaroslavenko, *Torban*, Ukrainian Sich Riflemen (USR), Ukrainian Galician Army (UGA).

Ярослав Йосипович Лопатинський – український композитор, лікар з надзвичайно складною й навіть трагічною долею. Адже молодість композитора припала на період змін, воєн і водночас українського національного відродження. Активна громадянська позиція митця, з одного боку, сприяла розширенню тематичного змісту його творів, мистецьким зв'язкам композитора, а з другого – призвела до поступового забуття. Тому важливо показати не тільки його творчий шлях, а й значення творчості в музичній культурі України.

Я. Лопатинський народився 19 серпня 1871 року в невеличкому м. Долина на Прикарпатті в родині священика (батько Осип – греко-католицький священик, мати Марія – дочка колишнього пароха Долини). До сьогодні зберігся родинний будинок Лопатинських у Старій Долині (одна із частин міста), де нині розміщується дитяча музична школа і кабінет-музей Я. Лопатинського. Це символічно, адже Лопатинські, як і всі галицькі священицькі родини, були дуже музикальними – батько гарно співав, мати добре грала на фортепіано і була першою вчителькою гри на інструменті своїх дітей,

молодша сестра Ярослава – Софія – закінчила Вищий музичний інститут у Львові й працювала вчителькою музики в школі Сестер Василіянок. До цієї родини також належать відомий мовознавець Лев Григорович Лопатинський, його внук Ярослав Борисович Лопатинський – математик, академік АН УРСР; двоюрідний брат Лев Васильович Лопатинський та його сини Фауст і Ярема (були акторами, режисерами)...

У сім років Ярослав Лопатинський вступив до однієї зі львівських початкових шкіл, а згодом навчався в німецькій гімназії, де викладав Дмитро Іванович Вінцовський (близький приятель батька Я. Лопатинського) – батько майбутнього композитора, видавця та інженера Я. Вінцовського (більше відомого під псевдонімом Ярослав Ярославенко, з котрим Я. Лопатинський підтримував дружні стосунки впродовж усього життя).

Під час навчання в гімназії Ярослав брав приватні уроки гри на фортепіано в Л. Саєвич. До цього періоду належать і перші композиторські спроби – солоспіви «Весна до нас рік-річно повертає» (сл. Б. Лепкого), «Давня весна» (сл. Лесі Українки, обидва – 1887 р.), хоча в біографії Я. Лопатинського,

СВІТЛАНА ВАСИЛИК. ЯРОСЛАВ ЛОПАТИНСЬКИЙ: РЕКОНСТРУКЦІЯ БІОГРАФІЇ НА АРХІВНИХ ДЖЕРЕЛАХ

записаній М. Ірчаном [9, с. 1], першим друкованим твором наводиться пісня «На горді коло броду» на слова Т. Шевченка, датована 1888 роком. Очевидно, що інтерв'юєр або ж і сам композитор, з позиції часу й вагомості Т. Шевченка в українській культурі, прикрасили дані ¹.

Після закінчення гімназії Я. Лопатинський вступив до Віденського університету на медичний факультет. Провчився там сім років, спеціалізуючись як сільський лікар широкого профілю. Щодо дати закінчення навчання є певні розбіжності. Так, Галина Максим'юк у статті «Ярослав Лопатинський: життя між госпіталем і романсом» [13] указує на 1898 рік, а в біографічній довідці, написаній рукою Я. Лопатинського від 7 липня 1919 року [10], – 8 березня 1902 року.

У Відні Я. Лопатинський продовжує займатися музикою (за деякими відомостями відомо, що він брав уроки в російського композитора й піаніста С. Майкапара, який у 1894–1898 роках перебував у Відні) [7, с. 21; 12, с. 24], а також бере досить активну участь у культурному житті австрійської столиці. У цей час він стає членом музичного гуртка українського студентського товариства «Січ», німецько-австрійського Союзу авторів, відвідує концерти, оперні вистави.

Відомо, що Я. Лопатинський брав участь у вечорі, присвяченому 85-й річниці від дня народження Т. Шевченка, організованому у Відні згадуваним товариством «Січ», де він акомпанував хору й солістам, читав уривок із поеми Т. Шевченка «На вічну пам'ять Котляревському». На жаль, не вдалося встановити причин нетривалого членства в цьому товаристві (у «Справозданню за рік 1896» від 5.11.1896 року було відзначено 29 членів; відкликали «по короткім часі впис» [3] Белей і Лопатинський).

У Відні майбутній лікар познайомився із Сильвестром Яричевським, що також навчався в тамтешньому університеті, але на філософському факультеті. С. Яричевський був одним з найактивніших діячів студентського товариства «Січ» у Відні, і саме йому Я. Лопатинський завдячував членством у цьому товаристві. Дружні стосунки двох митців тривали протягом усього

життя. Я. Лопатинський неодноразово звертався до поезій С. Яричевського – відомого письменника, педагога, громадського діяча Буковини.

У віденський період композитор створює марш «Відгомін з України» та «Аркан» (останній видрукований у радянський час у фортепіанній редакції) для духового оркестру. Названі твори ґрунтувалися на гуцульському фольклорі та отримали схвальні відгуки тодішніх віденських музичних критиків. На цей період припадає й поява перших друкованих творів – «Impromptu» для фортепіано, скрипкові мініатюри та солоспіви, що вийшли у видавництві «Німецько-австрійського союзу», а також твори, видані за власний кошт автора – солоспіви «Не буду зривати тебе, білий квіте» (сл. М. Курцеби, 1895 р.), «Студеная вода» (сл. Л. Лопатинського, 1898 р.), збірка вальсів для фортепіано.

Музичне життя австрійської столиці, захоплення оперними виставами спонукали Я. Лопатинського написати музику до драматичної вистави «Свекруха» Л. Лопатинського (на жаль, не віднайдено).

Після закінчення університету Ярослав Йосипович повернувся в Україну, 1902 року отримав місце лікаря в Поморянах (нині – місто в Золочівському р-ні Львівської обл.), а згодом окружного лікаря в Гологорах (нині – село в Золочівському р-ні Львівської обл.). У 1905 році разом з Я. Ярославенком він ініціював створення музичної накладні (видавництва) «Торбан» при Союзі любителів музики (Львів), у якому надруковано більшість солоспівів композитора й декілька фортепіанних творів.

У 1913 році Я. Лопатинський став членом Українського лікарського товариства [17, с. 130; 20], що засвідчило не тільки його високі фахові здобутки, а й активну громадянську позицію ². Членами УЛТ були учасники визвольної боротьби, організатори медичного факультету Українського таємного університету у Львові (1920–1925), Народної лічниці (1903–1944), Українського шпиталю «Народна лічниця» ім. митрополита А. Шептицького (1938), «Порадних Матерів» (1918–1939), Українського гігієнічного товариства (1928–1938)» [2].

АРХІВИ

Під час роботи над статтею про Я. Лопатинського до Української музичної енциклопедії з'ясувалося, що й до сьогодні залишаються прогалини в біографії композитора. Уже після виходу третього тому УМЕ вийшла стаття Г. Максим'юк, де авторка уточнила деякі біографічні відомості, але найбільше плутанини виявлено саме в наступний, так званий «київський період» життя Я. Лопатинського (умовно 1914 – осінь 1923-го). Праці більшості дослідників містять низку неточностей, що зумовлені замовчуванням або викривленням фактів у радянський час через належність композитора до УСС. Так, у статтях Б. Луканюка та Л. Ватащука [7, с. 21; 12, с. 24] зазначається, що під час Першої світової війни Я. Лопатинський був лікарем у російському шпиталі³. Документальні підтвердження цього відсутні. Водночас вдалося ознайомитися з матеріалами, які проливають світло на цей період у біографії композитора.

До «невдомих» етапів у житті Я. Лопатинського належить 1917 рік, коли родина нічого не знала про його місцеперебування (листівка сестри Я. Лопатинського – Софії Лопатинської-Россовської – до професора Івана Левинського).

У «Біографії» композитора, записаній М. Ірчаном у Школі червоних старшин у Києві, де обидва працювали, зазначено, що Я. Лопатинський служив «в часі війни від 1915–1919 на Волині як лікар» [9]⁴. Цю інформацію підтверджено й у супровідній записці [10], а також у Поданні Я. Лопатинського на отамана від 8 липня 1919 року [11, с. 117], де автор конкретизував період і місце служби: до 1 липня 1918 року був лікарем у Волинському земському союзі. Тут (пункт «Огляд військової служби») також ідеться про те, що він «з вибухом російської революції служив за Центральної Ради у Волинським земським союзі» [11, с. 117]. Після цього Я. Лопатинський на певний час повернувся до Золочева (тепер – Львівської обл.).

Слід зауважити, що Ярослав Йосипович був австро-угорським підданним. На боці австрійської армії воювали ще троє Лопатинських – згадувані вже Лев Васильович (загинув у чині хорунжого УСС у листопаді 1914 року в боях за містечко Янів (тепер –

Івано-Франкове Яворівського р-ну Львівської обл. [15])), а також його сини – Фауст та Ярема, котрі були членами театральної трупи «Новий львівський театр».

У супровідній записці також зафіксовано, що від 1.12.1918 до 10.03.1919 Я. Лопатинський служив в Українській армії при НКГА: спочатку в чині хорунжого урядника, згодом (від лютого 1919 р.) – поштовим ад'юнктом. З Явного приказу НКГА Ч. 2018 [4] також відомо, що Я. Лопатинський 14 квітня 1919 року «з постою НКГА до Дрогобича і Станиславова залізницею... мав відійти і вернути». Із відрядних посвідок дізнаємося, що він заїжджав до Дрогобича, Станиславова (тепер – Івано-Франківськ), Ходорова, Стрия (тепер – усі, крім Івано-Франківська, Львівської обл.).

У травні 1919 року Я. Лопатинського призначили комендантом Конової лічниці при Золочівській команді. Очевидно, у цей час він отримав чин сотника, бо в документах від 7 липня 1919 року вже підписувався не звичним «Д-р» (Доктор), а «стк» (сотник). Власне, із цих документів відомо й про висунування Я. Лопатинського на чин отамана-лікаря поза чергою «задля його заслуг на сан. поли і задля опитности на своїм відповідальнім становищі» [11, с. 117]. Однак цього звання він не отримує, оскільки «не відповідає услів'ям» [11, с. 117]. Згодом його було призначено комендантом 7-ї польової лічниці і в серпні – корпусним лікарем 4-го корпусу, права й обов'язки якого обумовлено в наказі Ч.ОП. 3135 від 14 червня 1919 року: «Організація і провід вмілої лікарської служби в обсягу дієвої армії, вишкіл і доставка санітарного персоналу і матеріалів, їх свіденція. Евіденція лікарів і аптикарів» [10, с. 8–9].

У вересні 1919 року Я. Лопатинського призначили комендантом запасної лічниці № 3 в Бірзулі (тепер – м. Котовськ Одеської обл.). Разом з УГА він відійшов за Збруч, де на початку листопада 1919 року УГА потрапила в оточення в околиці Жмеринки (так званий «чотирикутник смерті»).

У спогадах санітарного поручника УГА, доктора Івана Рижія, згадується, що в Браїлові (нині – смт Жмеринського р-ну Вінницької обл.), куди прибув новий ко-

СВІТЛАНА ВАСИЛИК. ЯРОСЛАВ ЛОПАТИНСЬКИЙ: РЕКОНСТРУКЦІЯ БІОГРАФІЇ НА АРХІВНИХ ДЖЕРЕЛАХ

мендант Я. Лопатинський у товаристві о. І. Яворського та його родини, у будинку земства створено лікарню на 30 ліжок, а в школі – амбулаторію. У цей час доктор захворів на висипний тиф, що ускладнився стенокардією. Після одужання він переїхав у Тульчин [18, с. 26].

Цікавим є факт, що в боях за Збруч Я. Лопатинський був одним із 35 військових лікарів УГА⁵. Після реорганізації УГА він ще певний час (до 1921 р.) служив у війську (це, зокрема, є і в біографії Я. Лопатинського від М. Ірчана), завідуючи відділом Нарздоров'я при Галревкомі (1920) та викладаючи в Школі червоних старшин у Києві.

Про творче життя Я. Лопатинського в цей період майже нічого невідомо, про його мистецькі зв'язки опосередковано може свідчити включення його творів у концертні програми. Так, на київській сцені вперше солоспів композитора прозвучали на вечорі українського романсу, який з неабияким успіхом пройшов наприкінці 1918 року. А через два роки в Дніпросоюзівському видавництві за сприяння К. Стеценка було опубліковано збірку його пісень. Про давні дружні зв'язки двох композиторів відомо ще з їхньої переписки 1912 року, де йдеться про виконання творів К. Стеценка на галицьких сценах, а також про можливість друку його творів у музичній накладні товариства «Торбан» [19].

У цей час зацікавлення Я. Лопатинського в галузі медичної практики відтворилися в роботі над профільною науковою працею, яку не судилося завершити, оскільки 1921 року за доносом його заарештували. Причин цього ув'язнення поки не встановлено. Імовірним звинуваченням є належність до УВО, за яким 30 червня 1921 року було заарештовано 13 викладачів Школи червоних старшин [6]. З-поміж цих викладачів В. В'ятрович⁶ називає тільки О. Думіна, І. Андруха, А. Решетуку, Т. Шостака (три останніх засуджено до розстрілу, О. Думіну вдалося повернутися до Галичини), але з «Біографії» Я. Лопатинського відомо, що серед викладачів Школи в цей період були ще два січові стрільці – М. Ірчан і власне Я. Лопатинський.

Довідавшись про ув'язнення Я. Лопатинського та М. Грінченка (причин його ув'язнення також поки не вдалося з'ясувати), Товариство ім. Леонтовича надіслало до тимчасового Голови Раднаркому Д. Мануїльського прохання від 4 лютого 1922 року дати розпорядження негайно розглянути справу товаришів, і, у разі відсутності важливих провин проти Робітничо-селянської влади, звільнити їх [14, с. 1]. У проханні від 13 травня 1922 року зазначається, що композитора невдовзі було звільнено з Лук'янівської в'язниці [14, с. 2]. Повернувшись із тюрми, він ще певний час працював у клініці Українського Червоного Хреста.

Очевидно, що Я. Лопатинський був знайомий із М. Грінченком. В «Історії української музики» (київське видання 1922 р.) подано короткий огляд творчості композитора і, що більш цікаво, розміщено сучасне видання фото в стрілецькому однострої. До сьогодні це єдина відома світлина композитора «київського періоду».

Окремі відомості про життя Я. Лопатинського в Києві наводить у своїй статті Г. Ватацук, цитуючи листа від 20 лютого 1923 року до Я. Ярославенка: «Швидко буду назад, бо перешкоди якимось усуваю і дозвіл на виїзд дістану. Тоді і я активно заберуся до “Торбана” і так як колись, будемо знов друкувати ноти. Може де удалось би видрукувати решту моїх пісень і дещо з нових, а теж “Свекруху” і “Енея на мандрівці”. Тепер я працюю над новою оперою “Казка скал”. Музика на дві треті викінчена» [7, с. 22]. У квітні 1922 року видавництво «Торбан» видає альбом пісень композитора (загалом 18 назв), які були передруком двох серій найвідоміших його солоспівів, написаних переважно для високого голосу. А вже після повернення Я. Лопатинського до Гологір у 1924 році з'являється третя серія його пісень (9 солоспівів). Отже, завдяки видавництву «Торбан» було оприлюднено 27 солоспівів композитора.

Восени 1923 року, повернувшись у Галичину, Я. Лопатинський відкрив лікарську практику в м. Гологорах Золочівського повіту. Він оселяється в невеличкому селі Гологірки в будинку селянина І. Дубаса, куди

АРХИВИ

після смерті батька приїжджає і його мати – М. Лопатинська (до кінця життя живе із сином). У Гологірках Я. Лопатинський включається в активну громадсько-просвітницьку діяльність, створює сільський хор, з яким виступає на вечорах, присвячених Т. Шевченку та І. Франку, хату-читальню, драматичний гурток, підтримує творчі зв'язки із «Золочівським Бояном», стає ініціатором і фактично фундатором благоустрою цвинтаря в селі.

Образність, тематика, вибір жанрів творчості композитора в цей час не зазнає істотних змін. Він закінчує клавір опери «Казка скель» (1926), працює над операми «Щаслива зірка» (для дітей) та «Сон стрільця», так і не довершивши їх (дві останні – утрачено).

Після низки смертей близьких йому людей (мати, сестра, син) Я. Лопатинський майже перестає писати, займається тільки лікарською практикою. У 1935 році композитор отримує диплом і почесне членство віденського Союзу авторів [15]. За сприяння цієї організації в березні проходять ювілейні концерти Я. Лопатинського у Відні та видається кілька творів. Цього ж року «Золочівський Боян» влаштував ювілейний концерт за участю автора.

Ярослав Йосипович Лопатинський помер 14 січня 1936 року, поховали його в с. Гологірки в сімейному гробівці. Серед представників провідних мистецьких об'єднань Львова, котрі виголосили промови, слід згадати В. Барвінського (від Вищого музичного інституту ім. Лисенка у Львові, Товариств ім. Лисенка, «Львівський Боян», Сурма», «Бандурист»), Н. Нижанківського (від «Союзу українських професійних музик») і як товариша по зброї, а також його товариша з дитинства – Я. Ярославенка [1; 5; 6; 22].

У статті реконструюється біографія композитора шляхом зіставлення, порівняння документально підтверджених фактів, подій. Такий метод дає можливість не тільки уточнити біографію Я. Лопатинського, а й оточуючих його людей. Так, записана М. Ірчаном біографія композитора містить відомості про родинні зв'язки, освіту, лікарську кар'єру, творчі здобутки та рецензії на прем'єру його опери «Еней на мандрівці», дискографію, а

також свідчить, що обидва були близько знайомі. Із запитів Музичного товариства ім. Леонтовича до Губчека Київщини відомо, що в 1922 році Я. Лопатинського ув'язнили і тоді ж заарештували М. Грінченка. З публікацією в «Історії української музики» фотографії Я. Лопатинського в стрілецькій формі можна припустити їхнє особисте знайомство. Невеличка ремарка в некролозі про присутність на похованні Н. Нижанківського – друга з воєнного часу – наводить на роздуми про взаємозв'язки композитора з мистецькими колективами УСС та їх ідейними натхненниками – Л. Лепким, Р. Купчинським, М. Гайворонським. Видавничо-організаційна переписка з К. Стеценком свідчить про толерантні стосунки двох митців. Отже, уточнення біографії Я. Лопатинського є цінними з огляду вивчення не тільки його творчості, а й української культури загалом.

Примітки

¹ Точні дати творів встановлено за автографами композитора, що зберігаються у Відділі рукописів Національної бібліотеки ім. В. Стефаника у Львові («Архів консерваторії», ф. 73) та першодруками, більшість з яких зберігається в Інституті дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів.

² Руське лікарське товариство (у 1912 році перейменоване в Українське) було створено 1910 року у Львові за ініціативою докторів О. Козакевича, Є. Озаркевича (перший голова УЛТ, онук І. Озаркевича), С. Дрималика, М. Вахнянина, І. Бережницького, В. Кобринського, М. Долинського, В. Гузара, Т.-Є. Бурачинського задля організації наукової, фахово-організаційної та громадської діяльності.

³ Це є в статті Г. Максим'юк [13], а також передмові Л. Яросевич до нотних збірок, де автор зазначає: «Я. Лопатинський – лікар-практик російського військового шпиталю, був евакуйований у 1915 р. до Києва, де залишався протягом восьми років» [21, с. 7].

⁴ У цитатах, назвах військових формувань та звань, навчальних закладів і організацій збережено тогочасну орфографію.

⁵ У листопаді – грудні 1919 року 70 відсотків УГА хворіли на висипний тиф, серед них висока смертність у лікарського складу (детальніше див. статтю І. Рижія).

⁶ Володимир Михайлович В'ятрович – історик, громадський діяч, член наглядової ради Національного музею-меморіалу жертв окупаційних режимів «Тюрма на Лонцького», колишній директор Архіву Служби безпеки України (2008–2010), редактор наукового збірника «Український визвольний рух» (2003–2008), від 2014 – директор Українського інституту національної пам'яті.

СВІТЛАНА ВАСИЛИК. ЯРОСЛАВ ЛОПАТИНСЬКИЙ: РЕКОНСТРУКЦІЯ БІОГРАФІЇ НА АРХІВНИХ ДЖЕРЕЛАХ

Джерела та література

1. Барвінський В. Ярослав Лопатинський // Новий час. – 1936. – № 14.
2. [Б. п.]. Історія УЛТ у Львові [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ult.lviv.ua>.
3. [Б. п.]. Книга реєстрації членів українського студентського товариства «Січ» у Відні за 1891–1897 роки // Матеріали українського студентського товариства «Січ» у Відні. – ЦДІАУЛ, ф. 834, оп. 1, спр. 179.
4. [Б. п.]. Відрядні посвідчення з рахунками про втрати, одержання авансів на букву «Л» // Матеріали НКГА. – ЦДАВОВУ, ф. 2188, оп. 1, спр. 213.
5. [Б. п.]. Посмертні згадки // Діло. – 1936. – 14 січ.
6. [Б. п.]. На могилу лікаря – композитора // Діло. – 1936. – 19 січ.
7. Ватащук Г. Родом з Долини // Музика. – 1990. – № 3. – С. 21–22.
8. В'ятрович В. Історія з грифом «Совершенно секретно»: Школа червон[о-чорн]их старшин // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://tsn.ua/analitika/istoriya-z-grifom-sekretno-shkola-chervon-o-chorn-ih-starshin.html>.
9. Ірчан М. Др. Ярослав Лопатинський [біографія]. – ІР НБУВ, ф. X, № 5289, с. 1–2.
10. [Лопатинський Я.] Б. н. // Матеріали УГА. – ЦДАВОВУ, ф. 2188, оп.1, спр. 87, арк. 116.
11. [Лопатинський Я.]. Внесок на моє звання. Матеріали УГА // Матеріали УГА. – ЦДАВОВУ, ф. 2188, оп. 1, спр. 87, арк. 117–118.
12. Луканюк Б. Ярослав Лопатинський // Музика. – 1971. – № 5. – С. 24–25.
13. Максим'юк Г. Ярослав Лопатинський: життя між госпіталем і романсом // Галицький кореспондент. – 2012. – 17 квіт.
14. Матеріали листування Всеукраїнського музичного товариства ім. Леонтовича. – ІР НБУВ, ф. 50, № 439.
15. Пилипчук Р. Лопатинський Лев Васильович // УМЕ. – К. : ІМФЕ, 2011. – Т. 3. – С. 185.
16. Повідомлення про нагородження Я. Лопатинського дипломом. – Відень, 1935 (мова німецька, машинопис на бланку). – ВР ЛНБС, АК, ф. 73/18, п. 27.

17. Пундій П. Українські лікарі : біобібліографічний довідник. – Л. ; Чикаго, 1994. – Кн. 1. – С. 130–131.
18. Рижий І. Санітарна служба в листопадових днях у Львові // Український інформаційний бюлетень здоров'я : збірник / [відп. ред. З. Служинська]. – Л. : БФ «Салюс», 2003. – Вип. 4 : жовтень – грудень. – С. 22–27.
19. Стеценко К. Листи до Я. Лопатинського // Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали. – К., 1981. – С. 189, 191–192.
20. Щуровський В. Лікарі і медики у Визвольній війні (з нашої історії) // Лікарський збірник. Нова серія. – Л., 1996. – Т. 3. – С. 69–87.
21. Ярославич Л. Ярослав Лопатинський – композитор-пісняр // Ярослав Лопатинський. 1871–1936. Солоспиви. – Л., 1999. – Зб. 1. – С. 5–9.
22. Ярославенко Я. Той, що кохався в легких піснях : стаття-некролог, уривки листів Я. Лопатинського // Назустріч. – 1936. – № 3.

Список скорочень

- Раднарком – Рада народних комісарів
 Дніпросоюз – Дніпровський союз споживчих товариств
 УСС – Українські січові стрільці
 ВР ЛНБС – Відділ рукописів Львівської національної бібліотеки ім. В. Стефаника
 ІР НБУВ – Інститут рукописів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського
 НКГА – Начальна команда галицької армії
 УГА – Українська галицька армія
 ЧУГА – Червона українська галицька армія
 УМЕ – Українська музична енциклопедія
 УЛТ – Українське лікарське товариство
 ЦДАВОВУ – Центральний державний архів вищих органів влади і управління
 ЦДІАУЛ – Центральний державний історичний архів України в м. Львові
 АН УРСР – Академія наук Української Радянської Соціалістичної Республіки
 УВО – Українська військова організація
 Галревком – Галицький революційний комітет

SUMMARY

Yaroslav Lopatynskii is a West-Ukrainian amateur composer, whose life and career for a long time have been known to a narrow group of specialists. Even though his artistic works are included in the course on the History of Ukrainian music taught in music academies, most of his works are forgotten, seldom performed, published or recorded. When it comes to his biography, the situation is even worse. He was a doctor and a member of Ukrainian Sich Riflemen Legion during the 1st World War. In addition, he also supervised a hospital during that time. Later he worked at the Red officers' school in Kyiv, the teaching staff of which was connected with an illegal underground organization UMO. After a brief imprisonment, he returned to Galicia and worked as a doctor in a small town Holohory until his death.

Keywords: Y. Lopatynskii, M. Irchan, K. Torban, Ukrainian Sich Riflemen (USR), Stecenko, M. Grinchenko, Y. Yaroslavenko, Ukrainian Galician Army (UGA).

УДК 791.12(477)“1920/1930”

ДО ПИТАННЯ ПРО УКРАЇНІЗАЦІЮ ВІТЧИЗНЯНОЇ КІНОГАЛУЗИ (1920 – початок 1930-х років)

Роман Росляк

У статті розглянуто передумови запровадження й перебіг політики українізації у вітчизняному кінематографі в 1920-х роках, фактори, що зумовили її згортання на початку 1930-х.

Ключові слова: українізація, кінематограф, ВУФКУ.

В статье рассматриваются предпосылки внедрения и реализации политики украинизации в отечественном кинематографе в 1920-х годах, факторы, обусловившие её сворачивание в начале 1930-х.

Ключевые слова: украинизация, кинематограф, ВУФКУ.

The author examines the preconditions for the introduction of Ukrainianization, its development in the national cinema in the 1920s and factors that led to the collapse of this policy in the early 1930s.

Keywords: ukrainization, cinema, VUFKU.

Найбільш успішним періодом розвитку для українського кінематографа стали двадцять роки минулого століття. Ідеться не лише про жанрово-тематичне розмаїття, якісне та кількісне зростання кінопродукції, але й прихід до кіно визнаних світом майстрів, серед яких першість, безсумнівно, належить Олександрові Довженкові.

Такий злет національного кіномистецтва, природно, був неможливий без запровадження НЕПу, наслідком чого стали певні економічні свободи. Іншими вагомими аспектами стали національно-культурна автономія, а також державна політика українізації, що гармонійно з нею впливала.

Актуальність вивчення українізаційних процесів у кінематографі є очевидною не лише з суто теоретичних міркувань (заповнення маловідомих сторінок історії українського кіно), але й практичних. Адже дослідження минулого досвіду (незалежно від того – позитивного чи негативного) має прислужитися на сучасному етапі. На проблемах українського кіно наголошує Л. Брюховецька. Свого часу вона була членом художньої ради об'єднання «Дебют», а відтак часто мала справу зі сценаріями дебютантів; лише кілька з них були написані українською, переважно ж – російською, у тому числі за творами визначних письменників: А. Платонова, І. Буніна, О. Блока та ін. «Прекрасні імена, – зауважує Л. Брюховецька, – і тому начебто незручно нагадувати про пріоритет української мови і

культури, аби не виглядати національно обмеженим й не завдати прикrostі представникам національних меншин, які живуть в Україні. Але зі згаданої диспропорції в сценаріях було добре видно, що російськомовні в кіно ніяк не меншини, а переважна більшість. І що триває дискримінація культури корінної» [1, с. 27].

Попри те, що ці слова були сказані понад десять років тому, в українському кіно з того часу мало що змінилося...

Вивчення українізаційних процесів за радянської доби було заборонене, унаслідок чого їхнє дослідження розпочалося лише наприкінці 80-х років ХХ ст. Особливо активізувався цей процес на початку 1990-х – після проголошення Україною незалежності. Що стосується робіт, пов'язаних із впливом політики українізації на мистецтво кіно, то активне звернення до означеної проблематики розпочалося років з десять тому. Серед дослідників – А. Пижик [6], В. Ткаченко [13], І. Фокін [15], Р. Росляк [11; 12]. Незважаючи на проведення вищезазваних наукових розвідок, зазначена проблема ще не була достатньо висвітлена; а це своєю чергою також переконує в необхідності проведення такого дослідження.

Виходячи з вищесказаного, метою роботи визначаємо з'ясування передумов запровадження й перебігу політики українізації в кінематографі, виявлення факторів, що зумовили її згортання на початку 1930-х років.

РОМАН РОСЛЯК. ДО ПИТАННЯ ПРО УКРАЇНІЗАЦІЮ ВІТЧИЗНЯНОЇ КІНОГАЛУЗІ...

Державна політика коренізації (на теренах УСРР отримала назву українізації) фактично була санкціонована в квітні 1923 року XII з'їздом РКП(б). У його резолюції з національного питання недвозначно вказувалося на те, що ще зовсім не вдалося позбутися пережитків російського великодержавного шовінізму, які виявляються в чванливо-зневажливному й бездушно-бюрократичному ставленні російських радянських чиновників до потреб національних республік. З'їзд оцінив розмови про переваги російської культури, про неминучість її перемоги над культурами інших народів як спробу встановити панування російської нації над іншими, рішуче засудивши їх. А боротьбу з пережитками російського шовінізму було визнано першочерговим завданням партії більшовиків [2, с. 693–694]. Окрім того, з'їзд рекомендував формувати державні органи національних республік переважно з представників місцевого населення, які знають мову, звичаї, менталітет відповідних народів; видати спеціальні закони, що забезпечували б уживання рідної мови в усіх державних установах [2, с. 696].

27 липня 1923 року Раднарком УСРР ухвалив декрет «Про заходи в справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ». Документ мав на меті «завершити ухвалені радянською владою заходи» щодо забезпечення українському народові виховання й навчання його рідною мовою, а також найширший розвиток національно-культурних форм його життя – мови, літератури й мистецтва, як могутніх чинників долучення широких верств населення до світової культури [8]. Таким чином, культурно-освітня галузь стала одним із важливих об'єктів українізації.

Питання українізації стало предметом розгляду і в українському кіновідомстві. Наприклад, «Бюлетень ВУФКУ» від 8 серпня 1923 року інформував про заплановане виготовлення титрів українською мовою для закордонних фільмів про сільське господарство, деяких наукових, частини агітаційних і науково-виробничих картин. В ігровій кінематографії титрувати українською мовою передбачалося стрічку «Остап Бандура» [18, арк. 19-зв.].

Трохи більше, ніж за рік, голова Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) З. Хелмно доповідав про проведення українізації: ВУФКУ дало завдання літературним групам підготувати 31 історичний і побутовий сценарій з українського життя (отримали 15 сценаріїв); усі написи у фільмах для внутрішнього ринку виготовляються винятково українською мовою; випущено два фільми з української тематики – «Потік» та «Остап Бандура», а невдовзі планується випустити картини «Лісовий звір», «Вендетта», «Україзія» і періодичний кіножурнал «Маховик»; поступово здійснюється переведення на українську мову діловодства управлінського апарату, а друковані (типографські) роботи виконуються лише українською мовою [20, с. 252].

Українізацію було сприйнято неоднозначно, на її інтенсивності неминуче позначалися географічні чинники. Так, процес українізації гальмувався зосередженням кіновиробництва в районах з обмеженим впливом української культури: на Одеській і Ялтинській кінофабриках (лише наприкінці 1920-х років розпочала роботу Київська кінофабрика), а також на початках незначним прошарком україномовних працівників. Та й управлінський апарат лише наприкінці 1926 року переїхав із Харкова до Києва.

Негативно зустріли українізацію й окремі представники російськомовного населення (незалежно від національної приналежності). Так, у лютому 1925 року директор Ялтинської кінофабрики ВУФКУ С. Орелович висловлював незадоволення тим фактом, що всі форми звітності надруковані українською мовою, вимагаючи друкувати їх лише російською [19, арк. 86]. Однак, через кілька років українською мовою вийшла у світ його книга «Нотатки фільмаря» [5].

Іноді доходило до відвертого українофобства, що, зрозуміло, викликало негативну реакцію з боку українців. Доволі гострий конфлікт між українськими та російськомовними кінопрацівниками розгорівся в 1927 році на Одеській кінофабриці. Значною мірою він був спровокований, м'яко кажучи, зневажливим ставленням до української культури з боку деяких російськомовних працівників кінофабрики.

АРХИВИ

Це стосується, наприклад, М. Охлопкова, якого керівництво ВУФКУ запросило до Одеси в якості кінорежисера. Як відзначав у доповідній записці на ім'я секретаря Одеського окружного комітету КП(б)У начальник Одеського окружного відділу ДПУ І. Леплевський, «негативне ставлення режисера Охлопкова до всього українського, до якого він ставиться з усмішкою, також викликає незадоволення значної частини робітників-українців» [16, арк. 45].

Дров до багаття підкинув й інцидент, що стався між режисером Ф. Лопатинським і редактором К. Фельдманом. Ф. Лопатинський розмовляв із К. Фельдманом українською, але був перерваний вигуком у різкому тоні: «Говорите со мной, пожалуйста, по-русски». Присутній при цій розмові редактор Д. Бузько намагався пояснити, що Ф. Лопатинський народився в Галичині, і йому дуже важко розмовляти російською. На що отримав відповідь: «Знаем вас, все вы такие». Про цей конфлікт К. Фельдман розповів редактору журналу «Шквал» С. Радзинському так: «Я себя сумею поставить надлежащим образом на украинской фабрике. Вот вчера пришел ко мне режиссер Лопатинский с докладом, и я его сразу обрезал, затребовал, чтобы он разговаривал со мной по-русски» [16, арк. 45–46].

Конфлікт вийшов далеко за межі Одеської кінофабрики, питання про поведінку К. Фельдмана було винесене на розгляд правління ВУФКУ 14 листопада 1927 року, участь у якому взяв навіть нарком освіти М. Скрипник. Визнавши, що призначення К. Фельдмана редактором, який «повинен керувати українськими режисерами й утворенням українських фільмів», було помилковим, учасники засідання вирішили до кримінальної відповідальності його все ж не притягувати [17, арк. 22-зв.]. Можливо, на це рішення вплинув і той факт, що К. Фельдман видавав себе за учасника повстання на броненосці «Потьомкін», хоча ніякого документа, що підтверджував би сказане, не надав.

Вороже ставлення до української мови було непоодиноким і характерним не лише для кінематографа. Причини цього вітчизняні історики вбачають у тому (і з ними важ-

ко не погодитися), що в партійно-державному апараті переважали сили, які гальмували процес національного відродження.

Помітні зрушення в справі українізації стали відбуватися лише після того, як 30 квітня 1925 року ВУЦВК і РНК УСРР ухвалили постанову «Про заходи термінового проведення повної українізації радянського апарату». Відзначаючи деякі досягнення з виконання постанови ВУЦВК і РНК УСРР «Про заходи забезпечення рівноправності мов і допомогу розвитку української мови» від 1 серпня 1923 року в частині українізації радянського апарату, їх визнали недостатніми. Три головні фактори гальмували процес українізації: не вдалося позбутися панування «російської буржуазної і дрібнобуржуазної культури», бракувало коштів і педагогів, недостатнім було залучення до радянського апарату українського елементу [9, с. 379–380].

Для подолання недоліків ВУЦВК і РНК зобов'язали всі державні установи й державні торговельно-промислові підприємства, що не перейшли ще на українське діловодство, зробити це до 1 січня 1926 року (терміни завершення українізації державного апарату, однак, постійно переносилися: на 1 січня 1927 року, потім на 1 червня 1929 року [14, с. 83]). Листування згаданих установ і підприємств на території УСРР мало здійснюватися українською мовою, поза межами України – російською або мовою республіки, з якою ведеться листування. У документі була пролонгована заборона приймати на держслужбу осіб, які не володіють українською мовою (за окремими винятками). Працівники, які впродовж минулого періоду не спромоглися вивчити українську мову, за рішенням адміністрації могли бути звільненими без вихідної допомоги. Відповідальність за виконання цього розпорядження покладалася на керівників відповідних установ і організацій [9, с. 381–385].

Українізація була важливою складовою реалізації державної політики в кінематографії. Основні її напрями були викладені 1925 року в першому номері журналу «Кіно». Українізаційний процес повинен був охопити такі сфери:

РОМАН РОСЛЯК. ДО ПИТАННЯ ПРО УКРАЇНІЗАЦІЮ ВІТЧИЗНЯНОЇ КІНОГАЛУЗІ...

«а) українізація написів: коротких, зрозумілих, без “заковиків”;

б) українізація змісту (багатюща революційна історія України, побут її робітників та селян);

в) українізація режисури, сценаристів (вивчення українського оточення, побуту й т. і.)» [4, с. 2].

Відносно незначні труднощі виникли з титруванням фільмів українською мовою. Загалом проблема зводилася до наявності фахівця, який зміг би грамотно оформити написи. Набагато складнішими були питання кадрові й тематичного наповнення.

Хоча в 1920-х роках в український кінематограф прийшли такі митці, як О. Довженко, І. Кавалерідзе, Д. Демуцький, А. Бучма та інші, цього було замало. Гостро бракувало фахівців, спроможних написати відповідного рівня сценарій. Дійшло до того, що в 1927 році республіканський Наркомат освіти звернувся до українського вищого політичного керівництва з проханням посилити кіно професійними літераторами [10, с. 2].

Відтак процес українізації кіномистецтва не випадково пов'язують із масовим приходом українських письменників – в якості сценаристів, редакторів, журналістів. У 1920-х роках питома частка українських письменників-сценаристів сягала 80 % [3]. Цей відносно незначний проміжок часу став періодом найбільшого злету вітчизняного кіно. Назвемо лише деяких письменників, які зробили значний внесок у розвиток національного кіномистецтва. Микола Бажан був редактором ВУФКУ, автором сценаріїв фільмів «Алім» (1926), «Микола Джеря» (1927), «Пригоди Полтинника» (1929), «Право на жінку» (1930, у співавт.) та інших; кількох книг про кіномистецтво та численних публікацій у пресі, редагував журнал «Кіно». Михайль Семенко впродовж 1924–1925 років обіймав посаду редактора Одеської кінофабрики, згодом його змінив Юрій Яновський. Майк Йогансен працював редактором з української мови; був спів-автором сценарію «Звенигора», за яким О. Довженко зняв свій визначний твір.

Результат не забарився: попри певні складнощі, українська тематика (історична

й сучасна) поступово стала домінуючою. Голова правління ВУФКУ О. Шуб наводив такі дані: якщо в 1926/1927 операційному році підготовлено було 40 % сценаріїв, то в тематичному плані на наступний 1927/1928 рік намічено 80 % тем з історії, сучасного життя України [3].

Українізаційні процеси набирали обер-тів. Іноді доходило до того, що керівники вітчизняного кіновідомства змушені були стримувати ініціативу своїх підлеглих. Так, у листі до Київської кінофабрики йшлося: «Ми уже неодноразово повідомляли Вас, що виготовляючи нові фільми, слід одно-часно робити й один примірник з російськи-ми написами. Проте останніми часами Ви навіть зовсім припинили виготовляти ро-сійські примірники, наслідком чого ми ма-ємо чималу кількість картин, що не були в Москві. Отже, востаннє пропонуємо Вам суворо додержуватися наших попередніх розпоряджень щодо виготовлення росій-ських примірників <...>» [21, с. 589].

Процеси українізації охоплювали не ли-ше УСРР, а й інші радянські республіки, де компактно проживало українське населен-ня. Тут функціонували українські школи, видавалися українські журнали та газети. Тож, цілком природно, що на цих територі-ях демонструвалися не просто українські фільми, а фільми з українськими титрами.

Ініціаторами забезпечення українськи-ми фільмами іноді виступали союзні кіно-організації. Наприклад, 3 серпня 1930 року експлуатаційний відділ Державного все-союзного кінофотооб'єднання «Союзкі-но» надіслав ВУФКУ лист такого змісту: «Эксплуатационный отдел “Союзкино” про-сит в кратчайший срок изготовить по одно-му комплекту украинских надписей к кино-фильмам: “Пять невест”, “Контакт”, “Ветер с порогов”, каковые переправить в наше краевое отделение г. Ростова. При сдаче копий кинофильма “Ледокол Литке” просим сдать две копии с украинскими надписями для Ростова и Воронежа» [22, с. 399].

Аналогічний лист було надіслано 4 жовтня 1930 року: «Ввиду того, что в Центральной черноземной области име-ется украинизированное население, эксплуатационный отдел “Союзкино” про-

АРХИВИ

сит Вас по одному екземпляру культурфильм (украинских) высылать с украинскими надписями по адресу: ЦЧО, г. Воронеж, "Союзкино"» [22, с. 334].

А ось лист з Північного Кавказу: «У нас в [Северно-Кавказском. – Р. Р.] крае чрезвычайно большой спрос на фильмы с украинскими надписями вследствие украинизации некоторых районов. <...> Не найдет ли возможным эксплуатационный отдел снабдить нас некоторым фондом фильмом с украинскими надписями <...>» [22, с. 336].

Безперечно, запідозрити ці організації в любові до українства аж ніяк не можна було. Просто їх керівники змушені були виконувати відповідні рішення партії. Коли ж політичні вітри почали дути в протилежний бік, розпочалося комплексне згортання українізаційних процесів (хоча жодного офіційного документа з цього приводу не було ухвалено).

«Результати» не забарилися. Так, 11 квітня 1932 року секретар ЦК КП(б)У С. Косіор у листі до ЦК ВКП(б) писав про негативні наслідки діяльності «Союзкіно» для вітчизняної кінематографії. У ньому він, зокрема, наголошував на тому, що союзне кінокерівництво ухиляється від випуску фільмів українською мовою [23, с. 2].

Керівники «Союзкіно», не наважуючись заборонити функціонування української мови в кінематографі директивним порядком, обрали більш підступний шлях. А саме: титровані або озвучені українською мовою фільми вітчизняного виробництва виходили на екрани з великим запізненням – через кілька місяців після російськомовних версій. Це, безперечно, негативно позначалося на прибутках від їх прокату, спричиняло, зрештою, скорочення кількості україномовних копій. І головне, для цього були свої «вагомні аргументи»: фільми українською мовою не користуються популярністю!

Збільшення кількості фільмів, демонстрація яких супроводжувалася неукраїнськими титрами (плакати та оголошення були написані здебільшого українською мовою, але дуже безграмотно, що перекручувало зміст тексту), підтвердила й перевірка кінотеатрів, здійснена представниками республіканського Наркомосу. За

результатами перевірки заступник наркома освіти УСРР О. Карпеко 4 грудня 1933 року видав постанову «Про демонстрування фільмів українською мовою». Відповідно до цієї постанови всі кінотеатри (окрім закладів національних меншин) зобов'язали демонструвати фільми тільки з українським текстом (звукові, якщо вони неукраїнського виробництва, дозволялося демонструвати іншими мовами). Гасла та плакати також повинні були писатися українською мовою та пройти попередню редакцію в комісії або в інспектора з українізації [7, с. 4]. Постанова не мала реальної сили: якщо з оголошеннями кінотеатри ще якось могли впоратися, то з титруванням українською мовою – аж ніяк, адже це здійснювали зовсім інші кіноорганізації.

Отже, українізація вітчизняного кінематографа була дзеркальним відображенням процесів, що відбувалися в державі загалом, і дала неоднозначні результати. Найбільш активно українізаційний процес проходив у другій половині 1920-х років. У результаті кіномистецтво набуло яскраво виражених національних рис: провідними темами стали українські, водночас, кіномистецтво не замкнулося на суто національному матеріалі: чимала увага приділялася іншим національностям; виготовлення титрів до фільмів здійснювалося українською мовою; кінематографія поповнилася новими національними кадрами, насамперед, сценаристами (основну масу яких склали українські письменники) та режисерами (такими, як О. Довженко, І. Кавалерідзе та іншими); відбувся перехід на українську мову в діловодстві та вивчення її адміністративними й творчими працівниками. Необхідно визнати, що згадані здобутки стали можливими головним чином завдяки адміністративним зусиллям вищих органів влади республіки. Тому при зміні політичної ситуації, з початком процесів централізації та уніфікації в союзному масштабі згортання українізаційних процесів у кінематографії стало неминучим, до того ж відбувалося значно швидшими темпами, ніж в інших видах мистецтва.

Стаття, безперечно, не претендує на вичерпність. Вона лише побіжно окрес-

РОМАН РОСЛЯК. ДО ПИТАННЯ ПРО УКРАЇНІЗАЦІЮ ВІТЧИЗНЯНОЇ КІНОГАЛУЗІ...

лює основні напрями досліджень. Відтак подальші наукові пошуки можуть здійснюватися шляхом поглибленого вивчення поставлених у статті проблем.

Джерела та література

1. Брюховецька Л. І. Приховані фільми: Українське кіно 1990-х / Лариса Брюховецька. – К. : АртЕк, 2003. – 384 с.
2. Двенадцатый съезд РКП(б). Стенографический отчет. – М. : Политиздат, 1968. – 904 с.
3. Лапшин Ю. Київська кіноконференція / Ю. Лапшин // Кіно. – 1927. – № 23/24 [груд.]. – С. 11.
4. Озерський Ю. Кінополітика на Україні / Ю. Озерський // Кіно. – 1925. – № 1 [листоп.]. – С. 1–2.
5. Орелович С. Л. Нотатки фільмаря / С. Орелович. – К. : Укртеакіновидав, 1930. – 71 с.
6. Пижик А. Розвиток вітчизняного кінематографа в контексті здійснення більшовицької політики українізації / Андрій Пижик // Історичний журнал. – К., 2003. – С. 26–33.
7. Про демонстрування фільмів укр[аїнською] мовою : Постанова заступника наркома освіти від 4 грудня 1932 р. // Бюлетень Народного комісаріату освіти. – 1932. – № 58 [12 груд.]. – С. 3–4.
8. Про заходи в справі українізації шкільно-виховних і культурно-освітніх установ : Декрет Ради Народних Комісарів УСРР від 27 липня 1923 р. // Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – Х., 1923. – Відділ 1. – Ч. 29 [16 верес.]. – Арт. 430.
9. Про заходи термінового проведення повної українізації радянського апарату : Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 30 квітня 1925 р. // Збірник узаконень і розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1925. – Відділ 1. – Ч. 26 [6 черв.]. – С. 379–385.
10. Резолюція Колегії НКО по доповіді ВУФКУ про господарчий і фінансовий план на 1926–1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. – 1927. – № 43 [1–5 листоп.]. – С. 1–4.

11. Росляк Р. Вплив українізаційних процесів на кадрову політику в українському кінематографі (1920-і – початок 1930-х рр.) / Роман Росляк // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – К., 2013. – Вип. 13. – С. 109–119.

12. Росляк Р. Микола Бажан: «Українська кіношкола є українською лише територіально» / Роман Росляк // Мистецькі обрії 2001–2002 : альманах : Науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України / гол. наук. ред. І. Д. Безгін. – К. : КНВМП «СИМВОЛ-Т», 2003. – [Вип. 4/5]. – С. 367–372.

13. Ткаченко В. Українська кінематографія в контексті політики «українізації» (20-ті рр. ХХ ст.) / Вікторія Ткаченко // Архівознавство. Археографія. Джерелознавство : міжвід. зб. наук. праць / Держкомархів України. УНДІАСД ; НАН України. Ін-т історії України, Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського ; НБУВ ; Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка ; редкол.: Г. В. Боряк (голова) та ін. – К., 2007. – Вип. 9. – С. 209–221.

14. «Українізація» 1920–30-х років: передумови, здобутки, уроки / відп. ред. В. А. Смолій ; авт. кол. : В. М. Даниленко (кер. авт. кол.), Я. В. Верменич (заст. кер. авт. кол.), П. М. Бондарчук, Л. В. Гриневич, О. О. Ковальчук, В. В. Масненко, В. М. Чумак. НАН України. Інститут історії України. – К. : Інститут історії України, 2003. – 392 с.

15. Фокін І. Українізаційні процеси в вищій освіті 20-х років ХХ століття за матеріалами Одеського державного технікуму кінематографії / І. О. Фокін // Одиссо : актуальні проблеми історії, археології та етнології. – Одеса, 2009. – С. 143–148.

16. Держархів Одеської області, ф. 7, оп. 1, спр. 1037.

17. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО України), ф. 166, оп. 7, спр. 251.

18. ЦДАВО України, ф. 539, оп. 1, спр. 1331.

19. ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 1.

20. ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 18.

21. ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 173.

22. ЦДАВО України, ф. 1238, оп. 1, спр. 200.

23. Центральний державний архів громадських об'єднань України, ф. 1, оп. 20, спр. 5306.

SUMMARY

The twenties of the last century became the most successful period for the development of Ukrainian cinema. The genre and thematic expansion of film production took place in these years, as well as qualitative and quantitative growth of films. Recognized masters entered the sphere of the national cinema, with Alexander Dovzhenko as the most prominent example.

This rise of national cinematography was caused by the New Economic Policy, national and cultural autonomy and the state policy of Ukrainianization, which naturally stemmed from the latter.

APXIBH

The study of Ukrainization processes were strictly prohibited during Soviet times. Their analysis began only in the late 1980s.

The state policy of indigenization (which was named *Ukrainianization* on the territory of the USSR) was sanctioned in April 1923 at the XII Congress of the RCP (B). Ukrainianization was met with different reactions, its intensity was affected by geographic factors. Also, some members of the Russian-speaking population reacted negatively to Ukrainianization. Sometimes these reactions were openly Ukrainophobic. Hostility to Ukrainian language was not unusual and not limited to the sphere of cinema. Ukrainian historians among the reasons for such situation noted the fact that the party-state apparatus was dominated by the forces that hindered the process of national revival. Significant progress towards Ukrainianization began to occur only after April 30, 1925, when Central Executive Committee and Sovnarkom of the USSR adopted a resolution *On measures of immediate complete Ukrainianization of the Soviet apparatus*.

Ukrainianization was an important element of government policy in cinema industry. Its main directions were set out in 1925 in the first issue of the *Kino* journal. Ukrainianization was to cover the following areas: Ukrainianization of the content, Ukrainianization of directors and screenwriters. Creating the credits in Ukrainian was the least difficult task. The issues connected with personnel and thematic content presented more difficulties.

The Ukrainianization cinematography is not accidentally associated with the Ukrainian writers massively joining the cinema sphere. They became screenwriters, editors, critics, journalists. The results came quite fast: despite some difficulties, Ukrainian themes (historical and contemporary) gradually became dominant.

The Ukrainianization processes took place not only in the USSR, but also in other Soviet republics with dense Ukrainian population. Ukrainian schools functioned there, as well as Ukrainian magazines and newspapers were published. Ukrainian films were also provided for these areas.

Ukrainianization of the cinema was a mirror image of the processes taking place in the country. It produced mixed results. Most actively the process of Ukrainization took place in the second half of the 1920s. As a result, cinema acquired distinct national features. However, these achievements were made possible by the efforts of the party administrative bodies. Therefore, with the change of the political situation the suspension of Ukrainianization in cinema became inevitable.

Keywords: ukrainization, cinema, VUFKU.

Постатті

Figures

УДК 78.071.2Вен

МАЙСТЕР ХОРОВОГО ЗВУЧАННЯ

Оксана Летичевська

Статтю присвячено творчій біографії видатного оперного хормейстера сучасності Льва Венедиктова, ім'я якого стало синонімом високої художньої майстерності оперно-хорового виконавства. Майже шістьдесят років він присвятив Київському оперному театру, сорок з яких був головним хормейстером. Хори та хорові сцени, підготовлені Л. Венедиктовим у виставах театру, дозволили вести мову про самобутній виконавський стиль київського оперного хору, позначений не лише чистотою інтонації, відмінною вокалізацією та стрункістю виконавського ансамблю, але й особливим емоційним забарвленням, різноманітним образних характеристик хорових персонажів, правдивим відтворенням драматичних ситуацій.

Ключові слова: Лев Венедиктов, хормейстер, оперний хор, виконавський стиль.

Статья посвящена творческой биографии выдающегося оперного хормейстера современности Льва Венедиктова, имя которого стало синонимом высокого художественного мастерства оперно-хорового исполнительства. Почти шестьдесят лет посвятил он Киевскому оперному театру, из которых сорок был главным хормейстером. Хоры и хоровые сцены, подготовленные Л. Венедиктовым в спектаклях театра, позволили говорить о самобытном исполнительском стиле киевского оперного хора. Его звучанию присущи не только чистота интонирования, вокальное мастерство и стройность исполнительского ансамбля, но и особенная эмоциональная окраска, множество образных характеристик хоровых персонажей, правдивость воплощения драматических ситуаций.

Ключевые слова: Лев Венедиктов, хормейстер, оперный хор, исполнительский стиль.

The article is devoted to the biography of a prominent contemporary opera choirmaster Lev Venediktov, whose name became a synonym of a high level opera and choral performance. He dedicated almost sixty years to the Kyiv Opera House, being its chief choirmaster for forty years. Choirs and choral scenes, prepared by L. Venediktov in theater performances, were highly praised by listeners, critics, and musician colleagues. They suggested that the unique performance style of the Kiev Opera Chorus was marked not only by the purity of intonation, excellent vocalization and harmonious performing ensemble, but also by a special emotional colouring, various imaginative choral performance characters and a true reproduction of dramatic situations.

Keywords: Lev Venediktov, the chorus master, opera chorus, performing style.

Дев'яносто років виповнюється легендарному головному хормейстеру Київської опери Льву Миколайовичу Венедиктову. Шістьдесят років його натхненної праці на оперних теренах не лише стали невід'ємною частиною історії нашого провідного театру, але й визначили на творчому шляху митця епоху незмінно високої художньої майстерності хорового звучання. Народний артист СРСР, Герой України Л. Венедиктов виховав п'ять складів оперного хору, а завдяки педагогічній діяльності в Київській консерваторії (нині – Національна музична академія) став справжнім наставником для кількох поколінь українських хорових диригентів. Усіх, хто мав щастя працювати або

спілкуватися з хормейстером, вражає його виняткова професійна сумлінність, глибока ерудованість, чуйне й доброзичливе ставлення до хористів, учнів, колег.

Любов до прекрасного Л. Венедиктов всотував у родинному колі, де постійно звучала музика, співали, грали на роялі, виконували уривки з опер. Батько, Микола Якович, був вихованцем Придворної співацької капели, закінчив Санкт-Петербурзьку консерваторію по класу композиції, працював у Маріїнському театрі. У Тамбові, де 6 жовтня 1924 року народився майбутній хормейстер, М. Венедиктов учителював, був диригентом місцевої опери, регентом у кількох церквах.

ПОСТАТІ

До того ж писав музичні твори, переважно для церковних та самодіяльних хорів. Деякі з них були опубліковані у видавництві П. Юргенсона («Збірка духовно-музичних піснеспівів») [4, с. 592]. Різнобічно обдарований і надзвичайно працьовитий, він був для сина взірцем ревного служіння музиці, диригентській професії.

У молоді роки Л. Венедиктов мріяв про кар'єру піаніста й готувався до вступу на фортепіанний факультет консерваторії. Однак початок війни змінив усі плани: подальша діяльність батька та сина була пов'язана з військовим ансамблем Північно-кавказького фронту, що був сформований у Ростові-на-Дону в перші місяці бойових дій. Ансамбль складався з хору, оркестру й танцювального колективу. Микола Якович, керівник ансамблю, скомпонував хор із досвідчених співаків – голосистих донських козаків, колишніх учасників його церковних хорів, тому звучання колективу відзначалося високим художнім рівнем.

Разом з ансамблем Л. Венедиктов пройшов багато фронтних доріг. На все життя запам'ятався йому концерт, що відбувся 1943 року в залі Ленінградської філармонії. У місті на Неві митець зустрівся з рідними, які пережили страшні дні блокади. Подією стала також фронтна зустріч із хормейстером Є. Шейніним, засновником відомого (а нині незаслужено забутого) єврейського хору «Євоканс», керівником ансамблю пісні й танцю 1-го Українського фронту. У 1944 році Л. Венедиктов опинився у звільненому Києві, де під керівництвом його батька було створено ансамбль Київського військового округу (далі – КВО).

У практичній роботі з ансамблем Лев Миколайович опановував основи диригентської професії та отримував досвід концертних виступів. Хоча працював він переважно з оркестром, взірцем для наслідування була для нього мануальна техніка батька-хормейстера, його виразні, «співочі» руки. Виховання родини та військова служба посприяли становленню особистих якостей Л. Венедиктова, таких як організованість, уміння цінувати свій і чужий час, точність формулювань та висловів, рішучість, відповідальність, уважність і повага в спілку-

ванні з кожним, делікатність, шарм, тонке почуття гумору.

Вагомим етапом професійного вдосконалення були роки навчання в Київській консерваторії, до якої Л. Венедиктов вступив одразу після її повернення з евакуації. Оскільки за роки війни фортепіанну техніку було частково втрачено, він, за порадою декана Е. Скрипчинської, склав іспити на хорове відділення диригентського факультету й був зарахований до класу Григорія Верьовки – визнаного метра хорової справи, керівника створеного ним Державного народного хору, фольклориста й композитора. Професор, на заняттях якого панувала атмосфера дбайливого, натхненного ставлення до музики, викликав у студентів велику повагу. Л. Венедиктов із захопленням спостерігав, як, відвідуючи різні куточки України і збираючи народні пісні, Г. Верьовка постійно шукав для свого колективу талановитих народних співаків. Значну роль у професійному вдосконаленні Л. Венедиктова відіграла дружина Г. Верьовки Елеонора Скрипчинська – феноменально обдарована, ерудована, завжди готова підтримати студентів. За її ініціативою всі теоретичні заняття диригенти відвідували разом з музикознавцями-теоретиками, вона добре розуміла, що диригентська справа в ідеалі має поєднувати практику та ґрунтовну теоретичну підготовку. Викладачами Л. Венедиктова з теоретичних дисциплін були Ф. Аєрова (сольфеджіо й теорія музики), М. Гейліг (зарубіжна музика), О. Шреєр-Ткаченко (українська музика), П. Козицький (народна творчість), М. Скорульський (поліфонія), Л. Хінчин (російська музика). На диригентській кафедрі, що об'єднувала хорове й симфонічне диригування, крім Г. Верьовки та Е. Скрипчинської, працювали відомі композитори – М. Вериківський, Г. Компанієць; диригенти – Н. Рахлін, В. Тольба. Творче взаємозбагачення відбувалося і в спілкуванні з колегами по навчанню – М. Берденниковим, Г. Ткаченко, З. Гаркушею, Є. Котельниковою, А. Гуменюком.

На формування творчого світогляду Л. Венедиктова позитивно впливала мистецька аура Києва, концерти та записи хо-

ОКСАНА ЛЕТИЧЕВСЬКА. МАЙСТЕР ХОРОВОГО ЗВУЧАННЯ

рової музики, розповіді очевидців про видатних хормейстерів, які працювали в місті перед війною. Особливо студента цікавили інтерпретації української та світової класики Н. Городовенка – засновника й багаторічного керівника капели «Думка». У звучанні цього хору Л. Венедиктова вразила філігранна майстерність хорового ансамблю, емоційна пристрасність звучання.

Після отримання диплома Л. Венедиктов під керівництвом Г. Верьовки закінчив аспірантуру, працював у його класі асистентом. Поєднання консерваторської освіти, творчого спілкування з видатними майстрами та практичної роботи в ансамблі довершило його формування як професійного диригента. Набуті навички трансформувалися у власний стиль, усталювалися методи роботи. Визначальними були виразна й лаконічна мануальна техніка, ґрунтовний аналітичний підхід до виконуваних творів, вимогливість у здійсненні визначених творчих завдань, а також уміння встановлювати між диригентом та артистами енергетичний зв'язок, особливе відчуття довіри й взаємної насаги у творенні художнього образу. На практиці всі ці якості Л. Венедиктов зміг проявити як диригент, а згодом і як головний диригент та художній керівник ансамблю КВО. Високий виконавський рівень його колективу отримав загальне визнання, підтверджене і місцем на Всесоюзному огляді.

Запрошення на посаду хормейстера Київського оперного театру надійшло на початку 1954 року від тодішнього головного диригента В. Пірадова. Ця пропозиція була бажаною для Льва Миколайовича: «Коли я опинився в театрі, виникло відчуття, що тут я народився. Мене страшенно цікавив весь оперно-хоровий репертуар – я з головою заглибився у його вивчення. Багато у чому мені допомагали старші хористи, серед яких було чимало унікальних особистостей. Зокрема, випускник Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка на прізвище Сирота знав практично все, що хор коли-небудь співав»¹.

У творчому процесі Л. Венедиктову завжди було притаманне відверте та щире спілкування з артистами хору, колегами-

музикантами. У ті часи в театрі ще добре пам'ятали колишнього головного хормейстера Київської опери Миколу Тараканова². Л. Венедиктов познайомився з ним під час гастролей у Києві Донецького театру опери та балету. Ішла вистава «Аїда» Дж. Верді, і хоча хор складався лише із шістдесяти хористів (досить скромно для втілення цієї масштабної партитури), однак його звучання було тембрально яскраве, могутнє й артистичне, позначене різноманітністю виконавського нюансування. Можливість ближче поспілкуватися з М. Таракановим з'явилася, коли той, після виходу на пенсію, нарешті отримав дозвіл повернутися до рідного Києва. Колишній головний хормейстер відвідував майже всі вистави, ділився враженнями, давав виконавські поради³.

Уже на початку кар'єри оперного хормейстера доробок Л. Венедиктова не лишився непоміченим для слухачів і критиків. Натхненною красою звучання народних мелодій запам'яталися хорові сцени, поставлені митцем в операх «Різдвяна ніч» і «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Катерина» М. Аркаса, «Богдан Хмельницький» та «Назар Стодоля» К. Данькевича. Разом з В. Колесником (у той час – головний хормейстер театру) Л. Венедиктов брав участь у відтворенні масштабних проєктів, що піднесли виконавські сили київської трупи на новий рівень музичного професіоналізму: постановки опер «Війна і мир» С. Прокоф'єва (1956 р., диригент-постановник О. Климов), «Лоенгрін» Р. Вагнера (1958 р., диригент-постановник О. Климов), «Хованщина» М. Мусоргського (1963 р., диригент-постановник К. Симеонов).

«Мені дуже пощастило, що на той час, коли я прийшов до театру, там працювали справжні талановиті музиканти. Завдяки своїй майстерності вони, не навчаючи спеціально, дуже збагатили мій виконавський досвід», – згадує хормейстер⁴. В інтерв'ю та спогадах Л. Венедиктов завжди вдячно відзначає двох видатних майстрів оперного диригування, які, кожен по-своєму, допомогли йому осягнути засади творення

ПОСТАТІ

оперного синтезу, гармонійного єднання всіх складових виконавського ансамблю, – Веніаміна Тольбу та Костянтина Симеонова. Ці диригенти працювали в театрі в різні часи, мали багато в чому несхожі підходи й методи роботи, але обидва відрізнялися потужною харизмою, були талановитими організаторами, лідерами у творчому процесі. В. Тольба – «академік опери» – був винятково вимогливий, завжди прагнув до найточнішого виконання композиторського задуму, прискіпливо дотримувався найдрібніших вказівок авторської партитури. Його методи роботи над виставою Л. Венедиктов порівнює з процесом плетіння: як з маленького вузлика поступово виникає прекрасна тканина, так зі стилістично вивіреної інтонації вибудовується весь музично-сценічний ансамбль. Вистави В. Тольби здавалися створеними «на віки», дійсно прикрашали репертуар театру багато років [1].

Натомість К. Симеонов ішов у роботі від відчуття цілого до уточнення конкретних деталей, його феноменальна диригентська вдача виявлялася в магічному контакті з довіреним йому колективом, він умів одним влучним словом, порівнянням чи метафорою надихнути оркестр, хор, солістів та, зрештою, увесь постановочний колектив, передати їм свої особисті відчуття – завжди глибоко мудрі й емоційні.

Методи роботи обох диригентів були осмислені та пропущені Л. Венедиктовим через власну виконавську манеру. Вони позначилися також на формуванні його самобутнього методу репетиційної підготовки хорових сцен.

Завдяки В. Тольбі Л. Венедиктов мав змогу долучитися до диригування оперними виставами. Як асистент він працював над постановками опер «Трубадур» та «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Арсенал» Г. Майбороди, навіть пізніше здійснив фондовий запис цього твору. Під орудою Л. Венедиктова у виставах співали видатні зарубіжні артисти, які в той час гастролували в Україні: улюблений тенор А. Тосканіні Жан Пірс, соліст міланського оперного театру «Ла Скала» Луїджі Оттолліні, відомі румунські виконавиці Зінаїда Палі та Арта Фло-

реску. У 1966–1972 роках Л. Венедиктов власноруч здійснив кілька оперних постановок і поновлень на сцені театру: «Пікова дама» та «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Манон» Ж. Массне, «Фра-Дияволо» Д. Обера.

Диригентсько-симфонічна практика не відволікала Л. Венедиктова від улюбленого заняття – роботи з хором. Значною подією в театральному житті Києва стала постановка опери Дж. Верді «Отелло», здійснена молодим, але вже відомим диригентом С. Турчаком у співпраці з грузинськими колегами – режисером Д. Алексідзе, художником П. Лапіашвілі (1966). Динамічна й експресивна інтерпретація твору Дж. Верді значною мірою була зумовлена високим виконавським рівнем підготовлених Л. Венедиктовим хорових сцен. «Хор театру співав не просто злагоджено і красиво – його виконання відзначалося дивовижною чистотою інтонації, виразністю нюансування, ритмічною точністю і прекрасною дикцією», – писав рецензент вистави Ю. Станішевський [6, с. 271].

У 1972 році після неочікуваного від'їзду за кордон В. Колесника Л. Венедиктов завдяки своїм професійним якостям та накопиченому досвіду обійняв посаду лідера багатого на традиції хорового колективу, якому він присвятив усе подальше творче життя. Уже перше десятиліття його діяльності було позначено формуванням самобутнього виконавського стилю хору, визнаного не лише на батьківщині, але й усюди, де відбувалися вистави Київського оперного театру. І спогади слухачів, і численні відгуки вітчизняної та закордонної преси засвідчують особливу емоційну тембральність звучання київського хору, різноманітність образних характеристик хорових персонажів, багатство виконавського нюансування, уже навіть не акцентуючи на таких загальнозрозумілих виконавських чеснотах, як чистота інтонування, гармонійний хоровий ансамбль, ясність дикції. «Висока загальна та музична культура, відмінне знання вокалу, майстерність хорового диригування, бездоганний смак, тонкий слух, глибоке проникнення в стиль і зміст виконуваних творів», – так характеризував

ОКСАНА ЛЕТИЧЕВСЬКА. МАЙСТЕР ХОРОВОГО ЗВУЧАННЯ

хормейстера Л. Венедиктова у своїх спогадах В. Тольба [7, с. 68].

Широкому визнанню професійного авторитету Л. Венедиктова сприяла його участь у поновленні на сцені театру опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова» (1974 р., диригент-постановник К. Симеонов, режисер-постановник І. Молостова, художник Д. Боровський). Автор, присутній на прем'єрі, адресував хормейстеру такі слова: «Мене підкорив ваш хор. Лев Миколайович не лише зрозумів, але й відчув стиль моєї музики. Хори у виставі – бездоганні. Вони не тло, вони діють у виставі...» [7, с. 68]. Демонстрацією високих професійних якостей київського хору стала також постановка «великої опери» Дж. Мейєрбера «Гугеноти» (1974 р., диригент-постановник І. Гамкало, режисер Д. Смолич, художник Ф. Нірод) з її надзвичайно драматичними масштабними хоровими сценами. Як зауважив у прем'єрній рецензії М. Гордійчук, хор «сприймається в усіх епізодах опери як живий, чутливий, активно реагуючий на події художній організм... Звучить він злагоджено, ідеально чисто, барвисто, музикально, а головне, співає в загальному “ключі” постановки, підкреслюючи окремі відтінки змісту і характеру цілого» [2]. Високу оцінку отримало звучання хору під час гастролей Державного академічного театру опери та балету УРСР у Москві. У 1976 році, коли на сцені Большого театру були показані вистави «Катерина Ізмайлова», «Гугеноти», «Запорожець за Дунаєм» та інші опери з театрального репертуару, відомий музикознавець К. Саква визнав, що хор «потішив високим професіоналізмом та прекрасним звучанням – то блискучим і дзвінким, то могутнім, то ніжним і гнучким, то улесливим» [5]. Після московських гастролей 1979 року в рецензії Ю. Корева Київська опера була названа «театром високої вокальної культури», а хор – артистичним колективом, який «уміло передає характер і стиль партитури», є «винятково багатоліким» у виконанні творів різних жанрів, стилів, національних оперних шкіл [3].

Високу оцінку хор Київської опери отримав як на Сході, так і на Заході, під час

численних зарубіжних гастролей у європейських країнах. Особливе зацікавлення слухачів завжди викликала сценічна інтерпретація «народної музичної драми» М. Мусоргського «Хованщина», у якій різноманітні за своїми характеристиками хорові персонажі набувають значення головних дійових осіб драматичного конфлікту. Спектакль, талановито поставлений К. Симеоновим (1963) та успішно поновлений С. Турчаком (1979), обійшов театральні сцени Іспанії, Німеччини, Румунії, Югославії та інших країн. «Київський оперний хор у “Хованщині” – щось дивовижне», – писалося в західнонімецькій газеті «Wiesbadener Tagblatt» [10].

Ще за радянських часів Л. Венедиктова неодноразово запрошували для участі в міжнародних постановочних проектах. У 1981 році разом з диригентом С. Турчаком він долучився до постановки «Хованщини» в театрі м. Ніцца (Франція). У виставі брали участь зірки Большого театру СРСР І. Архипова, В. П'явко, група солістів Київського театру, зокрема А. Кочерга й В. Грицюк, французькі хор і оркестр. Волею долі Л. Венедиктову довелося не лише репетирувати хорові сцени, але й для врятування проекту замінити французького режисера, який несподівано серйозно захворів. Під заголовком «Небувалий успіх “Хованщини”» місцева газета писала: «Все це завдяки головному хормейстеру та одночасно режисеру-постановнику Льву Венедиктову, який знайшов для вистави прекрасне та розумне рішення. Крім хору опери Ніцци, було запрошено чоловічий хор з Монте Карло – усі вони були на вершині своєї майстерності... Артистам хору влаштували таку овацію, яку влаштовують лише примадоннам» [9]. Л. Венедиктов згадує, як один з організаторів вистави зробив йому комплімент, що французи в «Хованщині» співали «як православні»⁵.

Натхненне звучання підготовлених Л. Венедиктовим хорових сцен активно сприяло успіху за кордоном українських творів. Так, 1982 року на оперному фестивалі у Вісбадені з неабияким успіхом була представлена опера М. Лисенка «Тарас Бульба» (диригент-постановник С. Турчак,

ПОСТАТІ

режисер-постановник Д. Смолич). Хоча організатори заходу спочатку не вважали за потрібне включити до фестивальної програми маловідомий їм твір українського композитора, однак вони повністю змінили свою думку, почувши могутнє звучання чоловічого хору в сцені Козацької ради ⁶.

Утвердження української незалежності привнесло у творче життя хору Київської опери великі зміни. Уже в новому статусі Національної опери України театр зіткнувся з великими організаційними та фінансовими проблемами. Незважаючи на негаразди, оптимізм вселяли нові можливості опанування дотепер «небажаного» з позиції радянської ідеології музичного репертуару, вільного інтегрування у світовий культурний процес. Підтвердженням натхненного й самовідданого служіння оперному мистецтву та високої професійної майстерності київської трупи на початку 1990-х років стали чудові прем'єри вистав «Набукко» Дж. Верді (1993) та «Лоенгрін» Р. Вагнера (1995), утілені головним диригентом театру Володимиром Кожухарем. Нові, раніше не виконувані твори, спів мовою оригіналу, участь зарубіжних постановників – режисерів та художників, вдалі закордонні гастролі... За спогадами Л. Венедиктова, попри нестабільні часи, хор і вся трупа театру в цей період переживала великий творчий підйом, який дозволив не звертати уваги на побутові негаразди ⁷. Хор Київської опери тоді значно розширив поле творчої діяльності: окрім вистав, він активно брав участь у концертних програмах театру як спільно із симфонічним оркестром під орудою В. Кожухаря, так і окремо, виступаючи з незвичним для оперного хору репертуаром *a cappella*.

Синтез оперно-академічних традицій з національними ознаками української хорової культури визначив успіх концертної програми під час гастролей у 1990-х роках в Австрії та Нідерландах. Програма з двох відділень охопила широку панораму української хорової музики: від концертів М. Березовського і Д. Бортнянського до мініатюр Б. Лятошинського й Г. Майбороди. Звучали також народні мелодії в обробках О. Кошиця, К. Стеценка, М. Кречка. Рецен-

зент видання «Міф Дунаю на Південному Сході» (Австрія, 1995) К. Принц у чудовому звучанні українського хору відзначала не лише різноманітність та багатство нюансування, але й «драматичне підсилення, характерне для оперного виконання», «голоси високої чистоти і теплоти, гнучкі та м'які на "піано", але сильні за звучанням». Як зауважила музикознавець, «виконання хору Національної опери допомагає відчутти, що українська народна та класична музика мають спільне коріння» ⁸.

XXI століття головний хормейстер Національної опери України зустрів шанованим майстром, визнаним видатним хормейстером сучасності і на батьківщині, і за кордоном. Справжнім тріумфом венедиктівського хору став оперний фестиваль «Ave Verdi», що відбувся в Києві взимку 2001 року. Після чудових «хорових» вистав «Набукко» та «Аїда» (1998 р., диригент-постановник В. Кожухар, режисер Д. Гнатюк) апофеозом свята було виконання «Реквієму» Дж. Верді під орудою італійського диригента А. Влада, за участю українських та італійських солістів, хору й оркестру Національної опери України. «Справлене враження можна передати одним словом: потрясіння. Усі творчі ланки, що забезпечили цей нечуваний успіх, – хор, оркестр, четверо солістів, – постали в чіткій взаємодії, продемонструвавши високий професіоналізм і глибоке проникнення в багатий образний лад цієї неймовірної музики. Як завжди, на висоті був чудовий хор під керівництвом Льва Венедиктова», – відзначала рецензент фестивалю М. Черкашина-Губаренко [8]. Окрім «Реквієму», Л. Венедиктов включив до репертуару свого хору «Чотири духовні піснеспіви» Дж. Верді – творчий «заповіт» композитора, що раніше ніколи не звучав на українській сцені. Прем'єра циклу із чотирьох творів відбулася на ювілейному концерті хору Національної опери України (2002). Л. Венедиктов, який на цій імпрезі був за диригентським пультом, блискуче продемонстрував віртуозну поліфонію великого майстра, натхненно втілював у хоровому звучанні емоційність та філософську піднесеність творчого задуму композитора.

ОКСАНА ЛЕТИЧЕВСЬКА. МАЙСТЕР ХОРОВОГО ЗВУЧАННЯ



Л. Венедиктов під час навчання в консерваторії. 1947 р.



Художній керівник ансамблю КВО.
1951 р.



На репетиції з хором Національної опери



За кулісами під час вистави



Сцена з опери «Тарас Бульба»

ПОСТАТІ



З хором на сцені



Пам'яті колег по творчому цеху (портрети режисера Д. Смолича, режисера І. Молостової, диригента К. Симеонова, сценографа Ф. Нірода)



Серед учнів (стоять зліва направо: композитор В. Степурко, диригент В. Шейко, диригент М. Лисенко, хормейстер А. Семенчук, хормейстер В. Підмогильний). 2009 р.

ОКСАНА ЛЕТИЧЕВСЬКА. МАЙСТЕР ХОРОВОГО ЗВУЧАННЯ

В останні роки роботи в театрі (на пенсію хормейстер пішов за станом здоров'я лише у 89 років) Л. Венедиктов приділяв неабияку увагу вихованню молодшої зміни: набрав нових артистів хору й особисто проводив з ними репетиції, намагаючись допомогти їм долучитися до славних традицій Київської опери. З-поміж учнів, вихованих ним за роки творчої праці, – оперні хормейстери В. Згуровський, А. Семенюк, Б. Пліш, А. Масленникова. На ювілейному концерті «Учні – Вчителю», що відбувся в залі Національної філармонії восени 2009 року, зі своїми колективами виступили М. Сабліна (хор «Щедрик»), Н. Нехотяєва (колектив «Дитяча опера»), композитор і хормейстер В. Степурко, інші учні майстра. Славний та плідний творчий шлях Льва Венедиктова золотими літерами вписаний в історію Національної опери України, історію українського хорового мистецтва, серця його учнів, колег, слухачів.

Примітки

¹ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим від 03.07.2011 р. з особистого архіву О. Летичевської.

² Тараканов Микола Михайлович – головний хормейстер Державної опери УРСР від 1934 року. Був змушений залишитися в Києві й продовжував працювати в театрі під час гітлерівської окупації 1941–1943 років. Після звільнення міста був репресований. Після реабілітації працював у Донецькому (1954–1964) та Одеському оперних театрах, Одеській консерваторії. Нагороджений званням народного артиста УРСР (1960).

³ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим від 16.12.2011 р. з особистого архіву О. Летичевської.

⁴ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим від 03.07.2011 р. з особистого архіву О. Летичевської.

⁵ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим від 21.04.2011 р. з особистого архіву О. Летичевської.

⁶ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим від 08.09.2000 р. з особистого архіву О. Летичевської.

⁷ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим від 24.02.1995 р. з особистого архіву О. Летичевської.

⁸ Зберігається в особистому архіві Л. Венедиктова.

Джерела та література

1. *Венедиктов Л.* Академик оперного искусства // Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях. – Нежин : ООО «Гидромакс», 2009. – С. 150–160.

2. *Гордійчук М.* «Гугеноти» / М. Гордійчук // Музика. – 1974. – № 6. – С. 10–11.

3. *Корев Ю.* Прикосновение к музыке [гастроли Киевского театра оперы и балета] / Ю. Корев // Правда. – 1979. – 11 июля.

4. Православная энциклопедия. – Т. 7 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.pravenc.ru/text/150225.html>.

5. *Саква К.* Музыкальность и одухотворенность [о московских гастроях театра оперы и балета УССР] / К. Саква // Правда. – 1976. – 25 июля.

6. *Станішевський Ю.* Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: Історія і сучасність / Ю. Станішевський. – К. : Музична Україна, 2002. – 734 с.

7. *Тольба В.* Стаття. Воспоминания / В. Тольба. – К., 1986. – 164 с.

8. *Черкашина М.* Верді-флотилія на берегах Дніпра / М. Черкашина // Дзеркало тижня. – 2001. – 3 лютого.

9. *Юше І.* Небувалий успіх «Хованщини» / пер. з фр. // Архів Національної опери України.

10. Wiesbadener Tagblatt. – 1982. – 3 mai / пер. з нім. // Архів Національної опери України.

SUMMARY

The article is devoted to the biography of a prominent contemporary choirmaster L. Venediktov, whose name became a synonym of a high level opera and choral performance. He had to start his musical career during the Second World War in a military band, which was led by his father – choirmaster, cantor and composer, as well as teacher and mentor in the creative life of his son. After graduating from the conservatoire and working as an artistic director of the Kyiv Military Command ensemble, L. Venediktov dedicated almost sixty years to the Kyiv Opera House, being its chief choirmaster for forty years.

Choirs and choral scenes, prepared by L. Venediktov in theater performances, were highly praised by listeners, critics, and musician colleagues. They suggested that the unique performance style of the Kiev Opera Chorus was marked not only by the purity of intonation, excellent vocalization and harmonious performing ensemble, but also by a special emotional colouring, various imaginative choral performance characters and a true reproduction of dramatic

НОСТАТИ

situations. Cooperation with famous contemporary musicians, such as V. Tolba, K. Simeonov, M. Tarakanov played an important role in the formation of L. Venediktov's creative methods.

L. Venediktov's choral interpretation of Ukrainian, Russian and Western opera classics got wide publicity in Ukraine and abroad. His concerts of the works of vocal-symphonic genre and a cappella works, unusual for an opera performance, occupied a special place in the repertoire of the choir. For a long time L. Venediktov combined work of choirmaster and conductor, released his own productions and updates, even tried himself as an opera director in order to save the international staging project. He trained five highly performing line-ups of the Opera Chorus as a chief choirmaster and prepared several generations of choral conductors as a conservatoire teacher. L. Venediktov's contribution to the Ukrainian music development was praised by the media, musicologists and state awards.

Keywords: choirmaster, opera choir, performing style.

УДК 784.1+783](092)Степурко

ВИЗНАЧАЛЬНІ МОТИВАЦІЙНІ ЧИННИКИ В СЕМАНТИЧНОМУ ЗРІЗІ КОНЦЕПЦІЙ ХОРОВОЇ АКАПЕЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА СТЕПУРКА: ДО ПРОБЛЕМИ СВІТОГЛЯДУ МИТЦЯ

Ярослава Бардашевська

Об'ємність задумів, новизна образних концепцій, філософська проблемність – характерні ознаки сучасної композиторської творчості. У них постають різноманітні аспекти сприйняття сучасності й людського буття, часто насичені внутрішнім драматизмом і громадянським пафосом. Однією зі сфер їхнього втілення є хорова музика, тематика якої відтворює також закономірності існування людини в сотвореному Всесвіті, сокровенності людської сутності та її тяжіння до божественних одкровень чи роздумів над ними. Одним із представників українського хорового мистецтва, для якого ці аспекти стали органічними, є Віктор Степурко.

Ключові слова: українська хорова музика, Віктор Степурко, сучасна композиторська творчість, мотиваційні чинники, семантичний зріз.

Объемность замыслов, новизна образных концепций, философская проблемность – характерные черты современного композиторского творчества. В них возникают различные аспекты восприятия современности и человеческого бытия, часто насыщенные внутренним драматизмом и гражданским пафосом. Одной из сфер их воплощения является хоровая музыка, тематика которой воспроизводит также закономерности существования человека в творении Вселенной, сокровенности человеческой сущности и ее тяготение к божественным откровениям или к размышлениям над ними. Одним из представителей украинского хорового искусства, для которого эти аспекты стали органическими, является Виктор Степурко.

Ключевые слова: украинская хоровая музыка, Виктор Степурко, современное композиторское творчество, мотивационные факторы, семантический срез.

Extensive ideas, novel figurative concepts, philosophical issues are the characteristic features of the modern composer's works. They give rise to various aspects connected with the perception of the modern times and human life, which often contain dramatic effects and civil pathos. One of the area in which these aspects appear is choral works. The themes that are present in choral works include the regularities of the human existence in the Universe, the secrecy of a human nature and the attraction to the divine revelations and the reflection on them. One of the representatives of Ukrainian choral art, to whom these aspects became organic, was Victor Stepurko.

Keywords: Ukrainian choral music, Victor Stepurko, contemporary composer works, motivational factors, semantic cut.

Об'ємність задумів, новизна образних концепцій, філософська проблемність – характерні ознаки сучасної композиторської творчості. У них постають різноманітні аспекти сприйняття сучасності й людського буття, часто насичені внутрішнім драматизмом і громадянським пафосом. Однією зі сфер їхнього втілення є хорова музика, тематика якої відтворює також закономірності існування людини в сотвореному Всесвіті, сокровенності людської сутності та її тяжіння до божественних одкровень і роздумів над ними. Одним із представників українського хорового мистецтва, для якого ці аспекти стали органічними, є Віктор Степурко.

Щонайважливіша ознака творчості В. Степурка – пошук можливостей оновлення мистецьких тенденцій, а це у свою чергу

є основою трансляції переконливого для одних чи принаймні інтригуючого для інших погляду на цілісність духовного як творчої ідеї, що її рельєфно втілюють тематика й образність хорової творчості. Невипадковість цього зумовлена кількома чинниками. Насамперед професійною диригентсько-хоровою діяльністю митця, завдяки якій хорові жанри для нього набули пріоритетного статусу. Другим чинником є закоріненість української музики у вокально-хорових джерелах за вторинності – до певного часу – інструментальних. Хорова творчість як носій гармонійності виявляє стійку здатність до збільшення масштабів і значень власних жанрово-стильового й семантичного полів, де темброво-акустичні знахідки є засобами для побудови нових смислових сфер. Традиційно звертаючись

ПОСТАТІ

до різних джерел, у тому числі аранжувань і обробок, у них, як і в інших видах творчості, композитор утілює власне відчуття етичних і філософських основ будь-якого мистецтва: «Я розумію філософію, як щось цілісне, – це світобудова. На мій погляд, не існує індивідуальної філософії, а є дотик до Вічності. Не людина народжує щось, а їй дається талант, як дарунок. Усе в нашому житті – і погане, і гарне, приходить до нас за задумом Божим. Зараз я розумію, що все мені в житті даровано Богом для міркувань, здатності аналізувати життєві процеси, відчуття величі Всесвіту. Я лише порохина в цьому космосі, як мале у Великому. Але всі ми й кожен з нас для Великого – цінні» [5].

У цій сфері так чи інакше звучать теми людини й віри, віросповідання українців та їхнього світовідчуття. Це стосується не тільки канонічних жанрів, що зберігають свою жанрову ідентичність («Вічная пам'ять», «Літургія св. І. Златоустого» (2011), «Різдвяний тропар» (2002)), але й канонічних за походженням **циклів** («П'ять духовних хорів» (1997 р.; «Отче наш», Благальна ектянія, пс. 9 «Співайте Господеві», пс. 68 «Нехай воскресне Бог», «Вірую»); **Літургія сповідницька** світлої пам'яті гетьмана Івана Мазепи (Пролог. Господи помилуй; Хвалитиму Господа; Святий Боже; Іже Херувими; Вірую; Інтрада; Отче наш; Явишася істочніци. Алілуя); духовна меса «Богородичні догмати XVII століття» для хору з оркестром), **псалмів** («Блажен муж» (пс. 1) для дудука соло і хору (2011), «Господи, Боже наш» (пс. 8) для скрипки, сопрано соло і хору (2011), «Господи, силою Твоєю» (пс. 20) для труби соло та хору (2010), «Господня земля» (пс. 23) для хору і флейти (2009), «Дякуйте Господу» (пс. 136) для хору і саксофона-сопрано (2010), «Над ріками Вавилонськими» (пс. 136) для віолончелі та хору (2010), «Царює Господь» (пс. 93) для жіночого хору (2001)).

В ораторії **«Києво-Могилянська академія»** в душі внутрішньожанрових опозицій шкільної драми розгортається трагедія взаємин особистості з глибинною і щирою вірою в Господа («Надію мою в Бозі полагаю» (за Д. Тупталом), «Призри на мя» (за А. Веделем)) й духовно ворожого їй

оточення («Не отвержи мене» (за М. Березовським), «Боже, законопреступниці» (за А. Веделем)). Та окрім цього, як драматичне тло композитор використовує тексти, що сяють тріумфом віри – «Ангели, знижайтеся» (за Г. Сковородою), «Пасхальний канон» (за Г. Сковородою), «Дажь державу» (за А. Веделем) і «Алилуя» (великого київського розспіву).

У більшості аранжувань, виконаних В. Степурком, також превалюють різні аспекти теми віри – прославлення свят і святих («Алилуя» київського великого наспіву XVII ст., «Воскресенія день» за мелодією Г. Сковороди, «Іже Херувими» литовського наспіву XVII ст., «Стихира. Преподобному Феодосію Печерському» глас 5 (2003) для дитячого чи жіночого хору, «Похвала святим преподобним Антонію та Феодосію Печерським» для хору й читця, «Архангельський глас» із «Київських розспівів»), покаєння та надії («Услиши мя, Господи», «Адам від землі» з «Київських розспівів» для чоловічого хору), догматичного віросповідання в національно-колоритному варіанті («Святий Боже» супрасльського наспіву XVII ст.).

Ще одна грань образно-тематичного поля хорової творчості В. Степурка – «проповідницькі» твори, написані на основі текстів із книг пророків: «Книга провідника» (Еклезіастова), «Пророцтво про муки Ісуса та Його славу» (пс. 21) для солюючих альти й тенора та хору (2010) і «Я кликав з нещастя свого» (Книга пророка Йони). У ній з досить виразною експресивністю втілено конфліктне відтворення граней людської моральності, сповнене психологічних вагань і пошуків світовідчуттєвої рівноваги. Зокрема, двадцять перший псалом, який увійшов до «Монологів віків», В. Степурко вважає найстрашнішим у Псалтирі, називаючи його «Пророцтвом про муки Ісуса та Його славу» і розташовуючи в центрі циклу (№ 4 із семи). У коментарях композитор наголошує на тому, що «в ньому закладено всю трагедію людської цивілізації» [2] ¹. Трагедія – етична у своїй глибинній сутності – полягає у відстороненні від Бога, Вічності й обранні шляху самознищення ².

Водночас уникання гіперболізованих патетики і трагедійності при втіленні дихо-

ЯРОСЛАВА БАРДАШЕВСЬКА. ВИЗНАЧАЛЬНІ МОТИВАЦІЙНІ ЧИННИКИ В СЕМАНТИЧНОМУ ЗРІЗІ КОНЦЕПЦІЙ ХОРОВОЇ АКАПЕЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА СТЕПУРКА...

томії полярних сил є настільки органічною якістю, що приваблює митця і у виконавському трактуванні його творів. Так, у відгуку на прем'єру власного циклу **«Монологи століть»** В. Степурко акцентував вдале «пом'якшення деяких різкостей образних граней» і побудову «драматургії циклу на рівні півтонів і натяків». При цьому він пояснив доцільність такого підходу природними властивостями хорового мистецтва: «Раніше я писав музику з іншим емоційним спектром. У мене є доволі драматичні опуси. Але хорова музика не дозволяє процвітати таким “страстям”. І в цьому її величезний позитив. Є композитори й узагалі творчі люди, котрі діють, як мазохісти. Але сучасна естетика потроху від цього відходить» [5].

Деякі із цих аспектів утілено в цілком світських творах – лірико-драматичному «Концерті» пам'яті М. Леонтовича (1997 р.; друга редакція – «Відпуст світлої пам'яті Миколи Леонтовича» – укотре стверджує концепційне тяжіння митця до осучаснення канонічних мотивів), просвітлено-натхненних «Різдвяних піснях» і коляді «Темненькая нічка» (1997). Натомість майже містично осяйність таїни відкривається в театралізованій містерії-диптиху для жіночого хору без супроводу «Супраментальний сон» на тексти О. Трохименка (1997)³ і в хоровій картині-диптиху «Притча со-Творіння». Перший із цих творів постав у результаті опрацювання композитором багатьох філософсько-релігійних джерел у руслі синтезу деяких сучасних західних і східних⁴ тенденцій, з певним відтінком потойбіччя: «Містерія “Супраментальний сон” виявляє сучасні європейські тенденції філософічності та медитативності. Назви частин: “Павана в місячних тонах” і “Павана в засніжених ланах”, загальний зміст указують на оригінальний і самобутній задум у традиціях постмодерну. У несподіваному поєднанні контрастних образів (людина й смерть, сон розуму, “сон віків”, “це – вічний сон”, “у кристалічних запресованих фігурах – сон віків...”) і жанрів (павани й містерії) автор намагається передати свою філософську думку, своє бачення світу. У “Супраментальному сні”, ... як вважає композитор, “сатанинська аура охмурає,

огортає все ілюзією існування» [1, с.150]. Відтак в одному з перших акапельних опусів композитора виразно виявляється його із часом посилене тяжіння до осягнення проблеми обоження людини й оточуючого її світу в руслі постмодерних експериментів з можливостями світовідчуттєвих чинників. Частини «Диво-дивнее» і «Див – не є...» водночас представляють майже «язичницьку» образність «Притчі со-Творіння», у якій відсутність звичної віршової основи компенсується її заміщенням сонорикою фонемної колористики. Термін «со-Творіння» акцентує увагу на співпретчетності до величного процесу, тоді як у «Притчі Сотворіння» концепційне бачення зміщується до самого процесу сотворіння світу, таким чином демонструючи відхід від авангардно-стилістичних експериментів і водночас поглиблення власних світоглядних настанов.

Своєрідна замкнутість русла акапельного хорового звучання в межах духовно-релігійної і містичної тематики й позірна відособленість від зовнішнього світу⁵ насправді є свідченням глибоко особистісного звернення до насущних проблем сучасності. Постійність уваги до суперечностей і дихотомій буття світу виявляється і в концепціях інших творів «світського напрямку», представлених у хоровій музиці В. Степурка. Так, винятковий в акапельній творчості митця зразок перенесення інтимно-психологічних мотивів поза сферою сповідальності в епічно-загальнолюдський вимір надають мініатюри в «Трьох хорах на вірші Івана Драча»⁶, у яких знову-таки наявна опозиційність бінарних сил: «Бажання кращого, міркування про добро і зло, пошук моральних ідеалів – така семантика і духовних, і високих світських текстів. У всякому разі, я бачу ці паралелі. Я не раз звертався до поезії Івана Драча, оскільки вона мене вражає красою й суперечливим драматизмом» [5]. Духовність в іпостасях співпережиття та релігійних пошуків, психологічно-морального зростання особистості є активним фактором подолання суперечностей, при цьому негативні чинники витіснені поза межі цих пріоритетних для свідомості людини проблем.

ПОСТАТІ

Навіть невідворотність жахливо-зловісного Бухенвальду («Шарлотта фон Штейн» В. Степурка – «Ненаписана поема» І. Драча) постає як примара поза межею часу («через століття»), натхненного щастя й життєдайного простору («там, де вони обнімаються в лісі, прив'язавши коней до буків»). Та це зіставлення в одному з «Віршів на перфокартах» усе-таки породжує бінарну опозицію «життя – смерть» (за висловом В. Степурка – «суперечливий драматизм»⁷ [5]), яка переноситься і в музичний текст, його інтонаційність та настроєвість.

Емоційно-психологічне наповнення цього блоку виявляє широке емоційно-психологічне нюансування. Лірико-сповідальний тон виявляється в другій мініатюрі із циклу «Три хори на вірші Івана Драча» – «Коли запливаю далеко». Його ностальгічно-журливий тон майже максимально загострений через кількаразове використання підрядного сполучника «коли» і прислівників «далеко-далеко», «далеко» з уточненням «в праліс», а також метафори «глибоко в сонце», емоційний ключ надає слово з останнього рядка вірша – «тужу». У заключному вірші із цього циклу («У небі в орла перед орлицею») ліричність переводиться в епічно-міфологічний план. Образ орла, що підсвідомо асоціюється з величною гордістю, одухотвореною силою, водночас символізує сонячну силу й безсмертя [4], а також існування вічної пари (орел «перед орлицею»). У контексті творчості В. Степурка вибір цього вірша читається як у типовому для української культури 1970-х років національно-заглибленому контексті⁸, так і в подальшій перспективі – у площині інтерпретації християнського символу воскресіння, унаслідок чого в семантичному ряду висновків-значень хорового триптиха – виникнення примари смерті (перша мініатюра), втрати близьких (друга) – постає символ відродження («в орлиці перед орлом ромен⁹ сонця в губах»). Так виявляється характерний для українського мистецтва етичний аспект: особистісне, глибоко індивідуальне отримує остаточне звучання при прочитанні всього тексту й синтезує

різні аспекти буття на загальнодуховному, епічному рівнях через можливості інтерпретації інтимних аспектів у контексті загальнозначимих для української культури фольклорних і християнських планів.

За такої образно-тематичної однорідності акапельні хорові твори виявляють інтонаційне та стилістичне багатство, що ввібрало найширше коло джерел – від монодійних розспівів до полімовних пластів музичної творчості початку ХХІ ст. Проте в цьому чітко простежується національне забарвлення: навіть у «містерійних» хорах використано поезію українського автора – Олекси Трохименка. А тексти українських пісень в аранжуваннях підкреслюють виразність музично-інтонаційної лексики саме в цьому загальнонаціональному ключі. Тому, продовжуючи у власній хоровій творчості окремі тенденції композиторів-представників «нової фольклорної хвилі», В. Степурко привнесенням елементів християнської тематики оновлює первинне фольклорне «коло», демонструючи поступове поглиблення концепції співіснування з ним національних міфопоетичних джерел. Такий підхід зближує його концепції з пошуками покоління шістдесятників, які дедалі активніше зверталися до романтичних і неоромантичних принципів, при цьому не звужуючи хронологічної відстані до барокових констант. До них, зокрема, належить органічне суміщення ментально-етнічних і релігійних чинників у руслі «потенційних можливостей образів-персонажів», про що сам митець говорить у примітці-передмові до «Притчі Сотворіння» як про «поривально-рухливу активність фольклорного начала і зосереджену силу релігійної мудрості».

Часткове або повне використання фольклорних текстів і, так би мовити, наявність народнопоетичних образів чи метафор як в окремих творах, так і в наскрізному циклічному розвитку (навіть у разі відсутності суцільного сюжетного розвитку й виникнення враження монтажу різних епізодів, як у «Трьох хорах на вірші Івана Драча») надають акапельним хорам на світські тексти елементи драматичної дії, формують смислові арки. Цен-

ЯРОСЛАВА БАРДАШЕВСЬКА. ВИЗНАЧАЛЬНІ МОТИВАЦІЙНІ ЧИННИКИ В СЕМАНТИЧНОМУ ЗРИЗІ КОНЦЕПЦІЙ ХОРОВОЇ АКАПЕЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА СТЕПУРКА...

тральною серед них, що в різних формах і стилістиці вислову простежується в усіх обраних композитором поезіях, є арка від асоціацій-імпульсів до фінальних просвітлень – «розімкнення» сюжетних чи асюжетних рядів у Вічність («Прийди Спас... Услиси мя, Господи... Прийди» («Притча Сотворіння»); «Допоки світ пряде свій плід» («Супраментальна Сінь»); «Сам Бог народився!» («Темненька нічка»)).

Цей принцип почасти дотримано і у творах на канонічні тексти (за винятком розспіву молитов у межах канонічних чиноповідностей). Так, у «П'яти духовних хорах» вірші 68-го псалма «Нехай воскресне Бог!» готують триумфальний спокій фінального «Вірую», який утворює арку з догматом початкової молитви «Отче наш!». У виняткових випадках – етосі відвертості покаяння – семантична арка замикається повторенням початкового звернення («Услиси мя, Господи!»).

В окремі хорові твори, аналогічно до циклів, переноситься образна багатопластовість. Зокрема, у композиції «Притчі Сотворіння» до певної міри калейдоскопічно поєднуються кілька смислових планів. Перший – фольклорно-святкова метафора літаючого над Деревом життя «колеса»-сонця («вище древа літало»). Це і своєрідний семантичний пролог наступної «притчі», і неначе погляд із «світу дольного» на диво життя («много дива видало»). Центральна, наймасштабніша частина композиції присвячена першому «дню» Творіння, у якому запановує світло. Відгомоном вступної частини і метафоричним провіщенням третьої є звуко-сонористична імітація передзвону, у який переростає повторення визначення періоду доби («День... Дон...»). Ще однією важливою ланкою, що пов'язує частини тексту, є останній рядок центральної частини («А темряву назвав "Ніч"»). Після нього цілком логічно є покаяльна образність останньої: темрява ночі зовнішньої переростає в ніч внутрішню, з якої може вивести тільки віра. Звідси – майже відчайдушне взивання «Прийди Спас... Услиси мя, Господи»¹⁰. Відтак безсумнівність християнських засад поезики «Притчі Сотворіння», яка починається язичницьким прологом, очевидна.

У тексті «Павана (у весняних снах)» – першій частині з диптиха «Супраментальна Сінь» – підтекстовий ряд мотивується семантикою супраментальності: «Супраментал – це Вища свідомість у надрах матерії. Всевишній перебуває на всіх планах буття. У всесвіті немає нічого, що знаходилося би поза Всевишнім, оскільки Він сам став цим всесвітом»¹¹. У згаданому творі за образами раннього цвітіння вишневого саду («Весна р'яно зацвіла у вишні рано») і ностальгією за молодістю («Перейдуть вже роки, й роки зміни, Стануть стяглими вуста (уві сні)») підтекст утілює відчуття Вічності за допомогою метафор «золотого саду», суцільності заповнення «вишніми» струменями видимого світу, «вічності» кохання й туги за ним («Пробуваю стоною, у сірій млі»). Тому трансформація емоційного – і не проявленого в зримому світі – образу підноситься до рівня «освітленої Осанни», задля якої пройдено чимало переживань («Сивина на скронях, Світла зморшка на моїм чолі») ¹². У другій частині диптиха – «Павана (у завітчанних садах)» – образ вишні, яка цвіте («Вишневий цвіт пряде свій плід, Вишневий квіть весни політ»), перетворюється в метафору буяння Древа життя («Вишневий цвіт пряде свій плід, Напнеться сонцем до Вишніх літ»). Розуміння сутності процесу супроводжується дедалі активнішим проявленням присутності Вічності (Бога): «захмарені небеса» привідкривають таємницю (весна як відродження («правічним леготом наповнила серця»; «весни політ до вишніх літ»)), тому все і всі наповнюються сакральним Духом творення («правічні небеса розтулять очі нам»; «весняний вітер»), який буде існувати доти, «допоки світ пряде свій плід»¹³. Отже, міфопоетика «Супраментальної Сіні», на відміну від «Супраментального сну», має глибоко етичну основу, у якій поєднано фольклорне світобачення й релігійну філософічність, що її в руслі барокової та давніших пластів традиції можна назвати «любомудрієм». І саме ця етика є тим резонатором, який робить надзвичайно значимою для сучасної людини духовність пращурів.

ПОСТАТІ

Примітки

¹ Так само драматичною і навіть наближеною до трагедійного рівня є концепція вокально-симфонічної «Літургії сповідницької», у якій відлунює трагедія українського народу.

² «Цей псалом починається словами, які Ісус Христос вигукнув на хресті: “Господи, навіщо Ти мене покинув!”. Для мене ці слова містять найбільш хворобливу тему богополишення... Хворобливу, тому що немає такого поняття “богополишення”, є інше – “людина полишила Бога”. Але люди думають, що все навпаки. Якщо відбувається хаос і жах, це означає, що “Бога немає, Бог помер, і вже давно! І взагалі Його ніколи не було!”. При такому підході людині залишається тільки одне – вижити за всяку ціну, за рахунок іншого, що зрештою обертається тотальним самознищенням. Люди розвивають у собі нечутливість до болю ближніх, намагаються закритися від неї, оголосити, що її не існує...» [2].

³ Загалом нетипове звернення до «супраментальної надсвідомості» в сучасній музиці, точного визначення поняття якого у філософській літературі не існує, не обмежується тільки твором В. Степурка. Зокрема, освоєнням цього пласта свого часу займався А. Шнітке. Із цього приводу, указуючи на відчуття дотичності до Бога, В. Холопова зауважила: «Утворилася ієрархія людської свідомості, за якої для людини як такої визначилися шляхи як для розвитку особистості, так і для її занепаду. Це можна уявити собі і графічно – у вигляді двох рівносторонніх трикутників, один вістрям доверху, другий – вістрям донизу. При їхньому суміщенні утворюється шестикутник... За Шнітке, гонитва за супраментальністю дуже ризикована: вона несе небезпеку переоцінки своїх сил, некритичного ставлення до самого себе і тим самим – омани. На всіх ярусах свідомості – технологічному, теологічному, філософському – потрібна поміркованість. Мистецтво присвячено людині, і художній твір кожного разу складає іспит на вибір добра і зла» [8, с. 115].

⁴ До них належать праці Г. Ауробіндо, в основній з яких – «Життя божественне» – пояснюється тотальне переживання божественного, зокрема, у супраментальній йозі: «Особливість <...> полягає в тому, що в ній головну роль відіграє сила, що сходить з Вишніх, яка перетворює смертну природу людини в природу безсмертну. Це сходження відбувається в результаті концентрації свідомості і його прагнення досягти джерела цієї сили: “Супраментальна йога є одночасно піднесенням душі до Бога і сходженням божества [шакті. – А. В.] у втілену природу» [3].

⁵ Цілковито протилежний підхід виявляється в симфонічних творах: «Властивий композитору філософський склад знайшов своє втілення у симфонічному жанрі. Композитор наповнив свої симфонічні твори глибокими роздумами. Гостра конфліктність образних сфер, тлумачення її через відтворення внутрішнього змісту емоцій, переживань сильної й характеристичної особистості зумовило назву симфонічної драми, де проявився притаманний його творчості драматичний стиль, психологічна глибина і багатогранність образів» [1, с. 148].

⁶ Три обрані В. Степурком тексти належать до циклу «Вірші, писані на перфокартах» (Жовтень. – 1975. – № 12. – С. 4–7). Особливості їхньої структури (односкладність близьких за звучанням речень) і семантики (наслідування принципів хоку) сприяють виявленню самотності виразовості й значної експресії.

⁷ «У <...> “Віршах на перфокартах”, наприклад, є стилізація японських хоку. Ці дворядкові композиції, як правило, драматичні, подеколи навіть трагічні. Наведу, приміром, фабулу одного вірша, який просто-таки урізався в мою свідомість: на тому місці, де зустрічалися Шарлотта фон Штейн із Вольфгангом Гете, через сторіччя гудітиме Бухенвальд. Ось це конфліктне протиставлення любові двох людей і тотального зла, лірики і трагедії, особистісного і всенародного мене приголомшило. Я дотепер із тремтінням у голосі говорю про ці вірші» [5].

⁸ «Орел асоціативно пов’язаний з образом сильної, мужньої людини... Проте вторинні осмислення цієї назви демонструють деякі нюанси асоціацій. Орли в символічному значенні імплікують не лише сміливого, а й гарного чоловіка» [6, с. 148].

⁹ Одна з магічних лісових квіток, яку обирали для плетіння вінка в Купальську ніч.

¹⁰

Кропів’яне колесо вище древа літало, більше дива бачило.	І сказав Бог: «Хай станеться світло!» І сталося світло. І побачив Бог світло, що добре воно. І Бог відділив світло від темряви. І Бог назвав світло: «День!». День... Дон... А темряву назвав «Ніч».	Ох, уви мені, душа... Господи... Приїди Спас... Услыши мя, Господи... Приїди...
--	--	---

¹¹ Важливими міркуваннями для розуміння особливостей віршової семантики, які приваблюють В. Степурка в поезії, є такі: «...усі сфери буття містять приховані потенційні можливості всіх вищих сфер свідомості. І лише матерія (від слова Мати) містить всю повноту проявленого Всевишнього. Еволюція на Землі можлива тільки тому, що всі потенційні можливості містяться в надрах матерії. Матерія – це енергія, а енергія – це свідомість. Однак у Всесвіті є тільки одна істинна свідомість – це свідомість Всевишнього. Матерія містить Вищу свідомість, свідомість Всевишнього. Супраментальна йога покликана виявити повною мірою Вищу свідомість, що міститься в надрах матерії» [7].

ЯРОСЛАВА БАРДАШЕВСЬКА. ВИЗНАЧАЛЬНІ МОТИВАЦІЙНІ ЧИННИКИ В СЕМАНТИЧНОМУ ЗРІЗІ КОНЦЕПЦІЙ ХОРОВОЇ АКАПЕЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА СТЕПУРКА...

¹² Композиція «Павани (у весняних снах)»:

Весна р'яно зацвіла у вишні рано, В журній вишні, – в золотім саду... В вишніх ранок застилає світлом ганок, Без прогалин, в золотім саду...	Я без тебе, вічна і кохана. Пробуваю стоною, у сірій млі. Як переграти, моя завітчана павана, Перегуд бджолиний у земному склі...	Перейдуть вже роки, й роки зміни, Стануть стяглими уста (уві сні). Ну а ти, моя освітлена Осанна, Сивина на скронях, Світла зморшка на моім чолі.
---	--	---

¹³

Вишневий цвіт пряде свій плід, Вишневий квітень весни політ. Вишневий цвіт пряде свій плід, Напнеться сонцем до Вишніх літ...	Прийшла Весна з захмарених небес, Правічним леготом наповнила серця... Вишневий цвіт сумарних віт Весни політ до вишніх літ.	Правічні небеса розтулять очі нам... Весняний вітер, перлинний слід... Допоки світ пряде свій плід...
--	---	---

Джерела та література

1. Афоніна О. Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва / О. Афоніна // Мистецтвознавчі записки. – К. : Міленіум, 2007. – Вип. 11. – С. 146–155.

2. Дьячкова О. «Світ ще не втрачено, якщо людина може освячувати хліб і воду»: За псалмодію «Монологи віків» композитора Віктора Степурка висунуто на здобуття Шевченківської премії / Олена Дьячкова // День. – 2012. – 20 жовтня.

3. Величенко А. Эволюция религиозных взглядов Ауробиндо Гхоша [Электронный ресурс] / А. Е. Величенко. – Режим доступа : <http://psylib.org.ua/books/velia01/txt03.htm>.

4. Иванов В. Орел // Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. – М. : Рос. энциклопедия, 1997. – Т. 1 : А – К. – С. 258.

5. Луніна А. Віктор Степурко: «Творче натхнення – це благодать або перст Божий...» / Анна Луніна // Музика. – 2012. – № 6 (389). – С. 24–27.

6. Микитів Г. Художньо-образна парадигма символів в українських козацьких піснях / Г. В. Микитів // Вісник Запорізького національного університету. – 2008. – № 2. – С. 146–153.

7. Николай С. О супраментальной йоге [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://voov.narod.ru/sta/s3.htm>.

8. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. – Челябинск, 2003. – 251 с.

SUMMARY

Extensive ideas, novel figurative concepts, philosophical issues are the characteristic features of the modern composer's works. They give rise to various aspects connected with the perception of the modern times and human life, which often contain dramatic effects and civil pathos. One of the area in which these aspects appear is choral works. The themes that are present in choral works include the regularities of the human existence in the Universe, the secrecy of a human nature and the attraction to the divine revelations and the reflection on them. One of the representatives of Ukrainian choral art, to whom these aspects became organic, was Victor Stepurko.

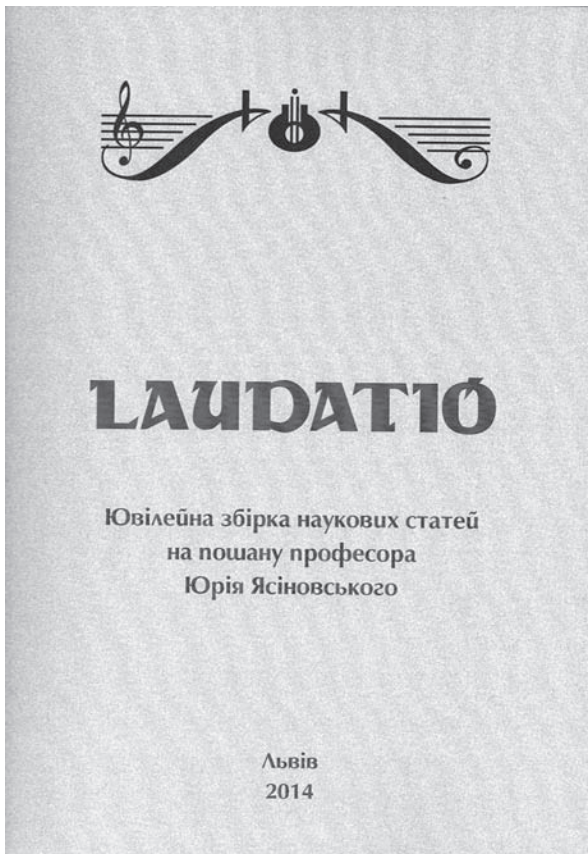
The most important feature of his works is the search for the ways to renovate artistic trends, which is the basis for the concept of spiritual identity being a creative idea. This idea can be realised by means of themes and figurativeness of the choral works. These works show a steady ability to increase the scale and the values of the genre, style and semantic fields. What is more, the timbre and acoustic findings are used for the formation of new semantic fields.

Traditionally turning to various sources, the composer embodies his own sense of ethical and philosophical principles in the creative works, including arrangements and variations. In his works there are present the themes of human and faith, religion and the attitudes of Ukrainians. It concerns not only canonical genres, which retained their genre identity, but also canonical in nature cycles, psalms and secular choirs.

The peculiar insularity of the a'capella sounding within the limits of the spiritual, religious and mystical themes, and the seeming isolation from the outside world are a testament of a deeply personal addressing the pressing problems of modern times.

Keywords: Ukrainian choral music, Victor Stepurko, contemporary composer works, motivational factors, semantic cut.

Рецензії Reviews



Laudatio: Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського / упоряд. : Уляна Граб, Олександр Козаренко, Наталя Сиротинська. – Л. : Видавець Тетюк Т. В., 2014. – 280 с.

Видання ювілейної збірки наукових статей «Laudatio...» було здійснено у Львівській національній музичній академії ім. Миколи Лисенка разом з Музикознавчою комісією НТШ на пошанування доктора мистецтвознавства, професора, завідувача кафедри музичної медієвістики та україністики Юрія Ясіновського. Збірку упорядкували й підготували до друку члени згаданої кафедри. До цієї збірки ввійшли публікації науковців з різних регіонів України (Київ, Харків, Одеса, Донецьк, Львів, Дрогобич,

Івано-Франківськ, Луцьк), а також з Польщі (Перемишль), Німеччини (Мюнхен) та Росії (Санкт-Петербург).

Різновекторна тематика статей відтворює коло питань, що їх у той чи інший спосіб порушував ювіляр (керівництво науковими працями, рецензування, консультування тощо). Це яскраво свідчить про енциклопедичну обізнаність професора Ясіновського не лише у сфері музичної медієвістики, яка є його науковим пріоритетом. Завдяки важкій, наполегливій та копіткій праці вченого були повернуті Україні з небуття (колись знищені) потужні джерелознавчі медієвістичні школи; концепційно осмислені та включені до загальних процесів культурного розвитку Європи величні пласти нашого національного духовного надбання. Достовірні наукові концепції видатного українського вченого-медієвіста Ю. Ясіновського, побудовані на правдивих джерельних пам'ятках, відіграють основну роль у розвитку українського музичного мистецтва.

У вступному слові Маріанна Копиця (Київ) детально розповіла про етапи професійного формування Юрія Ясіновського і про причини, які спонукали його стати на доленосний для української музичної науки шлях відродження медієвістичного руху. Авторка вступного слова обґрунтувала зацікавлення Ю. Ясіновського українською музичною старовиною, що було генетично притаманне галицькій науці.

Ювілейна збірка складається з двох розділів. Перший розділ – «Musica sacra давніх і нових часів» – починається розвідкою Наталії Серьогіної (Санкт-Петербург) «Співоча книга Стихирар XIV ст. в контексті історії». Зіставляючи й порівнюючи стихирарі XII і XIII ст., авторка простежує процес адаптації киево-новгородської співочої гимнографії на території Московського князівства.

ОКСАНА ЗАХАРЧУК. РЕЦ.: LAUDATIO...



Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка
Юрій Ясіновський

Дослідження Тетяни Каплун (Одеса) «Порівняльна характеристика образів святих Євфросинії Полоцької і Євфросинії Суздальської: життєво-співочі паралелі» базується на знаменних рукописах кінця XVI ст. На прикладі мікроциклу стихир вечірні на «Господи воззвах» виявлено головну спільну духовну рису святих дів, а саме – благочестя (богопізнання, мудрість і, як результат, наповнення Божою благодаттю). Мелодичне розспівування, характерне для знаменного співу, відтворює радість єднання з Богом.

У матеріалі Володимира Пилиповича (Перемишль) «Пам'ятки багатоголосої партесної музики з Перемиської єпархії (кінець XVII – початок XVIII ст.)» подано перелік музичних пам'яток з Надсяння, які свідчать про розповсюдження партесного співу в Україні.

Стаття Юрія Медведика (Дрогобич) «Нове дослідження німецького славіста Ахіма Рабуса про тексти українських духовних пісень XVII–XVIII ст.» є рецензією на монографію молодого лінгвіста, яка стала вагомим внеском не тільки в німецьку, а й в українську гуманитарну науку.

У розвідці Ольги Шуміліної (Донецьк) «Поліфонія Артема Веделя (за матеріалами концертів з рукописного автографа)» обґрунтовано національну своєрідність

поліфонії композитора, що акумулювала в собі характерні риси кантової і народно-пісенної підголоскової поліфонії та збагатила європейські поліфонічні форми українським мелосом.

Наталія Толошняк (Івано-Франківськ) у статті «Сакральна складова композиторського та музикознавчого доробку Бориса Кудрика» розкриває суть фундаментальних розвідок Б. Кудрика в галузі української церковної музики, а також детально аналізує окремі хорові композиції на духовну тематику.

У матеріалі Богдана Кіндратюка (Івано-Франківськ) «Юрій Ясіновський – один із фундаторів української кампанології» висвітлено роль науковця в розробці теоретико-методологічних засад дослідження дзвонів та дзвоніння в Україні.

Ганна Карась (Івано-Франківськ) у статті «Богослужбове хорове виконавство української діаспори» доходить узагальненого висновку, що для церковних хорів діаспори є характерним збереження традицій українського духовного співу з його регіональними особливостями та ознайомлення широкої суспільності зі здобутками української музичної культури.

У дослідженні Люби Кияновської та Лідії Мельник (Львів) «Старовинна музика в сучасному світі: у пошуку ідентичності» розглянуто специфіку формування барокової стильової системи в Україні та інтегрування елементів бароко в сучасній українській музиці. Тут акцентується на особливій ролі небарокових рис в українській культурі з огляду на їхню співзвучність із природою національної ментальності українців.

Розвідка Оксани Гнатишин (Львів) «До проблеми концептуального вияву української музичної медієвістики (ретроспективний погляд)» репрезентує творчі здобутки представників указаної галузі музичної науки від її заснування і до поновлення подібних музикологічних досліджень у радянський період.

У матеріалі Аделіни Єфіменко (Луцьк, Мюнхен) «Авторитет і його роль у процесі утворення канону» зазначену проблему розглянуто на прикладі нової фази богослужбового канону католицької меси.

РЕЦЕНЗІЇ

У статті Наталії Сиротинської (Львів) «Категорія прекрасного у гимнографії та сакральній монодії» зазначено, що краса літургійних текстів зберігається впродовж тисячоліть і проявляється в тісній взаємодії музично-поетичних виразових засобів, які передають високодуховний зміст богословських текстів і, таким чином, відкривають наші серця для зустрічі з Богом.

Другий розділ збірника – «Musica theórica і practica в сучасному вимірі» – починається дослідженням Олександри Самойленко (Одеса) «Сучасна музична мова або мова сучасної музики: дві теоретичні парадигми одного художнього явища», у якій авторка порушує питання природи музичної мови як людського культурно-історичного явища й мови музики як знакового вираження не тільки «людського начала». Як приклад відтворення живої звукової дійсності сучасного соціуму тут розглянуто «Гимн України» Валентина Сильвестрова, що є авторською версією національного державного гімну, створеною під безпосереднім враженням від українського Майдану.

Мирослава Новакович (Луцьк) у розвідці «Музика як рушійна сила конструювання національної ідентичності» окреслює проблему українського духовного відродження в Галичині на початку XIX ст., аргументуючи провідну роль музичного чинника (церковний спів) на початковому етапі формування національної спільноти українців Галичини.

У статті Олени Маркової (Одеса) «Про національний стиль в музиці» вперше виявлено значення реєстрово-тембральних засобів у відтворенні національної специфіки композиторської творчості, а також відмінні особливості національного принципу мислення у виконавстві.

У матеріалі Олександра Козаренка (Львів) «Обрії сучасної філософії музики (у писаннях Блаженного Отця Іоанна)» подано квінтесенцію поглядів отця Іоанна на фортепіанне виконавство; зокрема, у поняття інтерпретації він вводить Божественну координату як визначальну, трактуючи виконавський акт як мистецьку відправу.

У розвідці Уляни Граб (Львів) «Світ людей науки»: інтелектуальний діалог (на матеріалі епістолярію Мирослава Анто-

новича)» охарактеризовано листування між двома українськими музикологами-емігрантами – Павлом Маценком та Мирославом Антоновичем (тривало понад 35 років), у якому чітко виділяються дві теми – Олександр Кошиць і Станіслав Людкевич.

Яким Горак (Львів) у статті «Рукописи Володимира Садовського в архіві Йосифа Кишакевича» подає опис багатой рукописної збірки В. Садовського, яка є цінним документальним матеріалом для дослідження творчої та громадської діяльності галицького хорового диригента, музикознавця, видавця і священика кінця XIX – першої половини XX ст.

У дослідженні Алли Черноіваненко (Одеса) «До питання про етос музичного інструменталізму» здійснено історичний екскурс щодо питання музичного інструменталізму в різних стильових епохах.

У матеріалі Наталі Кашкадамової (Львів) «Фортеп'янне мистецтво в Україні на початку XX сторіччя» зазначено, що в цей період українська піаністика виходить на достойний європейський рівень, активізується музичне виконавство (українське й зарубіжне), розвивається музична освіта, відкриваються навчальні заклади та культурні установи для організації концертів.

У статті Віолетти Дутчак (Івано-Франківськ) «Аудіотворчість бандуристів українського зарубіжжя» охарактеризовано доробок українських бандуристів діаспори впродовж XX – на початку XXI ст. у сфері звукозапису.

Ірина Драч (Харків) у розвідці «Опера класичного бельканто: парадокси осмислення» аргументовано доводить і відстоює художню цінність творчої спадщини Гаetano Доницетті та Вінченцо Белліні – яскраві сторінки в історії італійського оперного мистецтва першої половини XIX ст.

Матеріал Зеновії Жмуркевич (Львів) «Франц Шуберт і музичний бідермаєр» репрезентує статтю німецького публіциста Фрідера Райнінґгауза (*Frieder Reininghaus*) «Франц Шуберт і музичний бідермаєр» (пер. з нім. О. Конкевича), опубліковану в Берліні в часопису «Partituren» (2007. – N 11).

У дослідженні Ольги Муравської (Одеса) «Особистість й ораторіальна спадщи-

ОКСАНА ЗАХАРЧУК. РЕЦ.: LAUDATIO...

на Ф. Мендельсона в контексті духовної і жанрово-стильової специфіки німецької культури першої половини XIX століття» зосереджено увагу на морально-етичних рисах постаті композитора, його глибокій релігійності, християнському світогляді (лютеранство), що яскраво проявилось в композиціях митця загалом і в ораторіях «Ілля» і «Павло», написаних на основі біблійного сюжету, зокрема. Власне в епоху романтизму, представником якої був Мендельсон, християнські ідеї стали суттєвим чинником духовного об'єднання нації, у тому числі й німецької.

У своєму надзвичайно поетичному, настроєвому есеї «*Carpe diem*» (Горацієве «*дня не змарну*») Андрій Содомора (Львів) закликає не згаяти жодного безцінного дня, як дарованого плоду, що його людина має зірвати та скуштувати, бо інакше – душа збідніє і змарнується високий дар Небес.

Необхідно відзначити, що рецензований збірник дуже добре вчитаний. Незначні друкарські огріхи жодною мірою не впливають на загальне позитивне враження від презентованого видання. Різноманітна проблематика статей, їхня тематична новизна, ґрунтовне й аргументоване опрацювання поданого матеріалу забезпечують збірнику «*Laudatio...*» високий науковий ценз і роблять його важливим джерелом інформації як для науковців-музикологів, так і для всіх, хто цікавиться історією українського музичного мистецтва. Збірник «*Laudatio...*» є гідним внеском у пошанування видатного вченого-мистецтвознавця Юрія Ясіновського – гордості української музичної медієвістики.

Оксана Захарчук

Про авторів *Information About Authors*

Батанов Віктор Юрійович – пошукувач Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

Бардашевська Ярослава Миколаївна – здобувач наукового ступеня кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Василик Світлана Мирославівна – молодший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Волошенко Оксана Валеріївна – провідний мистецтвознавець відділу кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Горбунова Ірина Валеріївна – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Дорошенко Андрій Дмитрович – кандидат політичних наук, старший науковий співробітник відділу кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Жулковський Богдан Євгенович – аспірант кафедри старовинної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Загнітко Катерина Миколаївна – аспірантка третього року навчання Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка.

Захарчук Оксана – пошукувач кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка.

Качмар Марія Ігорівна – аспірантка Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, старший викладач кафедри музичної медієвістики та україністики.

Кравченко Анастасія Василівна – аспірантка третього року навчання ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України за спеціальністю «Музичне мистецтво».

Кушнірук Ольга Панасівна – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Летичевська Оксана Миколаївна – молодший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Маскович Тетяна Миколаївна – викладач кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Міщенко Іван Михайлович – старший викладач Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, аспірант.

Росляк Роман Володимирович – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Шаповал Олександра Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу кінознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Шегда Лідія Василівна – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хорового диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Шульгіна Анастасія Артурівна – аспірантка другого року навчання ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України за спеціальністю «Кінознавство». Телебачення.

Вимоги до наукових статей¹, що подаються в журнал «Студії мистецтвознавчі»

Оформлення

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5 без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

До статті обов'язково додаються:

- розгорнуте резюме обсягом 2 сторінки (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською, російською та англійською мовами);
- ключові слова (українською, російською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчене звання (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень;
- література, оформлена згідно з вимогами ВАКу (див.: Введення в дію нового стандарту з бібліографічного опису. ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. Основні відмінності від ГОСТ 7.1.–84. Нові правила бібліографічного опису. http://www.ukrbook.net/DSTU_pabl.htm).
- рецензія з підписом рецензента.

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки повну відповідальність несе автор (автори).

Докладніше див.: <http://www.etnolog.org.ua>

¹ Обсяг статті в межах 0,5–1 друкований аркуш.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 1 (45)

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>Марина Голеня Людмила Настенко</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Надія Ващенко Наталя Джумасва Анастасія Кравченко Наталія Литвинчук Людмила Тарасенко</i>
Редактор англomовних текстів	<i>Тетяна Бохняк</i>

Підписано до друку 17.03.2014. Формат 60 x 84.
Обл. вид. арк. 15,4. Умов. друк. арк. 10,6.
Наклад 100 прим.

На першій сторінці обкладинки:
Т. Шевченко. Сліпий (Невольник). 1843 р.

**Журнал зареєстровано Держкомінформом України
Свідоцтво про реєстрацію: серія KB № 6784 від 16.12.2002 р.**

Адреса редакції

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»), вул. Грушевського, 4, м. Київ – 01001

**Тел. 278-34-54, www.sm.etnolog.org.ua
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua**



Шевченко
1814 - 2014



Т. Шевченко. Автопортрет. 1860 р. Папір, офорт на плюрі, акватинта